

UNIANDRADE

# *Scripta Alumni*

---

N. 02, 2009



# *Scripta Alumni*

NÚMERO 2 ANO 2009

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária  
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof. Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof. Lázara Campos de Andrade

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:

Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof. M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editoras: Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo

## CONSELHO EDITORIAL

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

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica: Cristiane Busato Smith

Revisão: Cristiane Busato Smith, Mail Marques de Azevedo

## Sumário

<b>SCRIPTA ALUMNI</b>	<b>i</b>
<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>v</b>
<b>O CONFLITO EXISTENCIAL E O DESDOBRAMENTO DA PERSONALIDADE DO HERÓI EM CORAÇÃO FRÁGIL</b>	<b>1</b>
	Renilda Mara Florêncio
<b>AS IMPLICAÇÕES CRÍTICAS DA SÁTIRA E DA CARNAVALIZAÇÃO EM O SONHO DO TIO DE DOSTOIÉVSKI</b>	<b>12</b>
	Helena Arcoverde
<b>O TRÍPTICO TEMÁTICO DE LEONID GROSSMAN COMO PRINCÍPIO CONSTRUTIVO: NOITES BRANCAS DE DOSTOIÉVSKI</b>	<b>23</b>
	Lucimara Vasconcelos
<b>DOSTOIÉVSKI: A FUNÇÃO DO ENTRELAÇAMENTO DE PERSONAGENS E NARRATIVAS EM NIÉTOTCHKA NIEZVÂNNOVA</b>	<b>34</b>
	Carmen L. M. dos Santos
<b>ESTEREÓTIPOS E INOVAÇÕES EM NÓ NA GARGANTA E A COR DA TERNURA</b>	<b>50</b>
	Paulo Sérgio Pestana
<b>AMOR, ESTRATÉGIAS E MANIPULAÇÕES NO TEXTO FICCIONAL: "NARRATIVA DE GUERRA" EM ORGULHO E PRECONCEITO</b>	<b>71</b>
	Julián Bargaño
<b>O CONTO "AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO" ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DE UMA POÉTICA NEGRA</b>	<b>86</b>
	Tássia do Nascimento

<b>DOSSIÊ AUTOBIÓGRAFOS E MEMORIALISTAS</b>	<b>96</b>
<b>AUTOBIOGRAFIA DE MINORIAS: UM ESTUDO DE MAYA ANGELOU E GENI GUIMARÃES</b>	<b>97</b>
	Juliana Mayorca
<b>TESTEMUNHA FICTÍCIA: A AUTOBIOGRAFIA DE ALICE B. TOKLAS</b>	<b>107</b>
	Maria Luisa Pretto Pereira
<b>A AVANT-GARDE MODERNISTA EM RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS DE GERTRUDE STEIN E ERNEST HEMINGWAY</b>	<b>115</b>
	Marcos Aurélio de Assis
<b>MAURICE HALBWACHS: A MEMÓRIA COLETIVA</b>	<b>124</b>
	Sônia Érika Kátia do Amaral Tognoli
<b>MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO: UMA RELEITURA DO PASSADO NA OBRA EM LIBERDADE DE SILVIANO SANTIAGO</b>	<b>135</b>
	Edilete Aparecida Padilha
<b>MEMÓRIAS DO CÁRCERE: SUPERPOSIÇÃO DE FATO E FICÇÃO EM NARRATIVA DE MEMÓRIA</b>	<b>142</b>
	Rosana Aparecida Ribeiro Santos
<b>QUASE MEMÓRIA, QUASE ROMANCE DE CARLOS HEITOR CONY</b>	<b>150</b>
	Katya M. C. Andrade Aguiar
<b>NAVA: EXUMAÇÃO E LIBERTAÇÃO DA MEMÓRIA</b>	<b>159</b>
	Carmen L. M. dos Santos
<b>PEDRO NAVA E O TEMPO PERDIDO EM BALÃO CATIVO</b>	<b>168</b>
	Helena Arcoverde

**LIMA BARRETO: DIÁRIO ÍNTIMO E DIÁRIO DO HOSPÍCIO  
DESABAFO, TESTEMUNHO OU PROTESTO?**

**178**

---

Delma Aparecida Marçal Maskow

**RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA:  
ENTRELAÇAMENTO DE AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA  
NA OBRA FICCIONAL DE LIMA BARRETO**

**192**

---

Renilda Mara Florencio

## *Apresentação*

O segundo número da Scripta Alumni dá sequência a sua proposta inicial de oferecer um veículo de disseminação para as pesquisas desenvolvidas por alunos dos cursos de pós-graduação em Letras, *latu e strictu sensu*, da UNIANDRADE, bem como de outras instituições de ensino superior.

A primeira parte, intitulada Poéticas e Políticas da Subjetividade, as grandes linhas de pesquisa do Curso de Mestrado em Teoria Literária da instituição, compõe-se de sete artigos, quatro deles centrados em estudos da poética de Dostoiévski, sob a orientação da professora Sigrid Renaux. O leitor terá a sua disposição análises de novelas curtas e de um romance inacabado de Dostoiévski, com suporte teórico dos estudos de Leonid Grossman e, prioritariamente, de Mikhail Bakhtin. Os artigos seguintes oferecem visões contrastivas de diferentes temáticas: do amor e da guerra, em Orgulho e preconceito de Jane Austen; da representação de crianças negras como personagens, em escritoras negras (Geni Guimarães) e brancas (Mirna PInski); da visão do negro como estereótipo de inferioridade ou como identidade que se afirma, em Conceição Evaristo.

O dossiê Autobiógrafos e Memorialistas congrega onze trabalhos sobre a literatura do eu, que vão desde reflexões sobre teorias da memória a análises de textos autobiográficos, em suas formas autobiografia propriamente dita, memórias e diários. O dossiê abrange estudos sobre obras confessionais de Graciliano Ramos, Silviano Santiago e Lima Barreto, na literatura brasileira; de Gertrude Stein e Ernest Hemingway, na literatura norte-americana; de Geni Guimarães e Maya Angelou, cuja obra empresta voz à mulher negra, na literatura de minorias do Brasil e dos Estados Unidos.

As editoras da Revista *Scripta Alumni*

# O CONFLITO EXISTENCIAL E O DESDOBRAMENTO DA PERSONALIDADE DO HERÓI EM CORAÇÃO FRÁGIL<sup>1</sup>

Renilda Mara Florêncio<sup>1</sup>  
renilda.florencio@gmail.com

RESUMO: Este trabalho apresenta uma leitura da novela *Coração frágil* de Dostoiévski e, especificamente, do conflito existencial do herói Vássia, à luz dos estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin sobre a Sátira Menipéia, em uma de suas características determinantes: a situação extraordinária em que é colocado o herói, agraciado por um estado de felicidade plena. O fato de ter uma linda noiva, um amigo leal e a expectativa de uma boa gratificação pelo novo trabalho a ser desenvolvido para seu chefe, desencadeia no herói uma paixão limítrofe com a loucura – a descoberta da verdade trágica do “remorso de ser feliz” (Nunes) -, trazendo à tona conseqüentemente a característica menipeana da experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem.

ABSTRACT: This work presents a reading of Dostoevsky's tale "The Faint Heart" and, specifically, of the hero's existential conflict, by way of Bakhtin's theoretical studies about the Menippean Satire, in one of its determining characteristics: the extraordinary situation into which the hero Vassya is placed, blessed with being in a state of full happiness. The fact of having a beautiful fiancée, a loyal friend and the expectation of receiving a good reward for the new task to be done for his boss, unleashes in the hero a passion on the edge of madness – the discovery of the tragic truth of the "remorse of being happy" (Nunes) in this way also foregrounding the Menippean characteristic of moral-psychological experimentation, i.e., the representation of man's unusual, abnormal moral and psychic states.

PALAVRAS CHAVE: Dostoiievski. Bakhtin. Herói.

KEYWORDS: Dostoevsky. Bakhtin. Hero.

---

<sup>1</sup> Trabalho elaborado sob a orientação da Professora Dra. Sigrid Renaux

## 1 INTRODUÇÃO

A obra do romancista russo Fiódor Dostoiévski foi uma das mais influentes de seu tempo e, transpondo barreiras políticas, sociais e lingüísticas, desperta há gerações um fascínio arrebatador, quer pelos conflitos recorrentes de seus personagens, quer por seus temas invulgarmente complexos, ou ainda pela intensidade passional da ação, que se desenrola em seus enredos.

Já quando foi editada a obra *Pobre gente* (1846), sua primeira novela, a crítica não demorou em apontá-la como um texto imbuído de denúncia social; uma exposição realista dos problemas humanos. Porém, a análise de sua extensa obra deixa entrever não somente seu caráter de denúncia, mas evidencia ainda temas como a miséria material indissociável da ausência moral, os sonhos que colidem com a mesquinhez da realidade e os limites a que a consciência submete o homem.

Este trabalho apresenta uma leitura da novela *Coração frágil e*, especificamente, do conflito existencial do herói Vássia, à luz dos estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin sobre a Sátira Menipéia, em um de seus aspectos determinantes: a situação extraordinária em que é colocado o herói, agraciado por um estado de felicidade plena.

O fato de ter uma linda noiva, um amigo leal e a expectativa de uma boa gratificação pelo novo trabalho desencadeiam no herói uma paixão limítrofe com a loucura – a descoberta da verdade trágica do “remorso de ser feliz” (NUNES, 1963, p. 525) – trazendo à tona conseqüentemente a característica menipeana da “experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem” (BAKHTIN, 1997, p. 116-117).

A destruição da integridade de Vássia é facilitada pela atitude dialógica face a si mesmo, levando-o a perpetuar-se em seu amigo Arkádi, que toma para si as características que identificavam o herói: ingenuidade, humildade e gratidão. Tal qual um duplo, Arkádi estimula-o para que conclua seu trabalho dentro do prazo. Entretanto, entre o dever imbuído de gratidão e a paixão arrebatadora, o herói enlouquece e é enclausurado em um manicômio. Por sua vez, seu amigo assume a personalidade de Vássia, tornando-se sombrio e taciturno.

Ao apresentar um herói pobre e de *Coração frágil*, cuja tragicidade ainda se encontra perpetuada na figura do outro, Dostoiévski rompe não só com o protótipo de herói estabelecido na literatura russa do século XIX – íntegro, atraente e nobre -, mas cria simultaneamente uma nova figura de extrema importância para a compreensão do conflito existencial que perpassa o ser humano diante de uma

situação extraordinária, acima de suas forças racionais.

## 2 ELEMENTOS DA NARRATIVA

Buscando fazer, primeiramente, uma abordagem sistematizada do texto, serão analisados os cinco principais elementos que estruturam a narrativa: enredo, personagem, tempo, espaço, narrador. Tal procedimento metodológico conferirá à análise proposta maior aprofundamento teórico das questões que se referem à prosa narrativa.

### 2.1 Enredo

Vássia, jovem e modesto funcionário público, é encarregado pelo chefe de diversos trabalhos particulares, pois possui uma bela letra. Como recompensa, recebe gratificações e promoções na carreira. Ao iniciar-se a narrativa, o personagem acabou de ser incumbido de mais uma tarefa, mas conhece uma moça por quem se apaixona e de quem, num curto espaço de tempo, torna-se noivo. Apesar de ser coxo, baixo e fraco, sua vida está completa: possui uma noiva linda, um amigo bom e leal e a expectativa de uma gratificação pelo novo trabalho a ser desenvolvido.

Extasiado pela felicidade que invade sua vida, Vássia se esquece da tarefa e dedica seus dias à noiva ou a sonhar com ela. Com a aproximação da data de entrega, o amigo Arkádi estimula-o para que conclua o trabalho. Porém a felicidade o sufoca e Vássia não consegue. Iniciam-se, então, serões exaustivos na tentativa de recuperar, em dois dias e duas noites, o tempo perdido. Exaurido, na última noite, o funcionário se põe a escrever com a pena seca, sinal da loucura que o leva a ser internado. Arkádi, seu fiel amigo, diante da impossibilidade de compreender os mistérios da existência humana, toma para si as características que até então identificavam Vássia, cuja personalidade se desdobrará no outro e neste se perpetuará.

#### 2.1.1 O conflito e suas implicações metafísicas

Segundo Candida V. Gancho, "o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico" (2004, p.13). Em *Coração frágil*, o conflito psicológico delineia-se a partir da notícia do noivado. O caráter solene que Vássia impõe ao fato faz entrever a tensão que se instaura quando afirma: "Seria ridículo e... a coisa não tem nada de ridículo, pelo contrário, é tudo quanto há de mais sério!" (Dostoievski, 1963, p. 528). À medida que a narrativa evolui, o herói demonstra uma crescente angústia ao se deparar com seu estado individual de felicidade plena: "Somos pobres, mas temos de ser felizes... e isto não é nenhuma loucura. A nossa felicidade não é fictícia como a dos livros, somos felizes de verdade!" (Dostoievski, 1963, p. 530-1) .

Ao confessar para Arkádi o estado de gozo que perpassa seu coração, o herói tenta persuadir-se da licitude da felicidade alcançada:

O meu coração transborda de felicidade! Arkacha! Eu não mereço tanta ventura! Sou o primeiro a reconhecê-lo. Que fiz eu para merecer tanto bem? – exclamou com uma voz em que vibravam soluços reprimidos – que boas ações pratiquei eu, diz-me lá? Lembra-te de quantos desgraçados há neste mundo, quantas lágrimas, quantas penas, quantos dias sem sol! E eu, em compensação... (C.F., p. 536).

Há, porém um obstáculo: a nova cópia inacabada. Implicações de ordem metafísica e social fazem com que o conflito seja definido.

### 2.1.2 Forças alienantes

O conflito se intensifica à medida que forças auxiliares e opositoras ao desejo

#### Primeiro dia

<i>Forças Auxiliares</i>	X	<i>Forças Opositoras</i>
I - Palavras incentivadoras do chefe		I - Ida à casa da noiva para apresentar Arkádi.
II - Lisa agradece a Arkádi sua amizade leal pelo noivo os bons conselhos que dá a ele.		II - Lisa fala do temperamento exaltado e da "falta de sentido de orientação prática" que Vássia apresenta.
III - Arkádi menciona o desejo de trabalhar dobrado para que juntos, ele e Vássia, possam dar a Lisa tudo que merece.		III - Os dois amigos possuem letras diferentes, fato que impede Arkádi de ajudar na cópia.
III - Arkádi menciona o desejo de trabalhar dobrado para que juntos, ele e Vássia, possam dar a Lisa tudo que merece.		IV - Vássia sente-se culpado e define-se como ingrato.

#### Segundo dia

<i>Forças Auxiliares</i>	X	<i>Forças Opositoras</i>
I - Apesar de ter cochilado sobre os papéis, estes permanecem intactos, sem borrões ou manchas.		I - Vássia decide ir ele próprio cumprimentar o chefe.
II - Arkádi encoraja o amigo, afirmando-lhe que não há com o que se afligir e tudo irá dar certo.		II - Arkádi confessa a si mesmo que a felicidade havia transtornado seu amigo.

### Segundo dia

<i>Forças Auxiliares</i>	X	<i>Forças Opositores</i>
III - Arkádi vai à casa de Mostakóvitch para em nome de Vássia desejar-lhe um bom ano.		III - Arkádi se depara, espantado, com a assinatura de Vássia na lista.
IV - O herói anima-se com as notícias que o amigo traz da casa de Lisa.		IV - Vássia confessa ao amigo que o havia enganado quanto ao número de cadernos a serem copiados. Eram seis e não dois cadernos como tinha dito.
V - Arkádi propõe contar ao chefe a verdade sobre o trabalho inacabado, garantindo que este não ficará aborrecido.		V - Ante a lealdade do amigo, Vássia desespera-se, pois não há maneira de mostrar sua gratidão. Por fim, desmaia.

### Terceiro dia

<i>Forças Auxiliares</i>	X	<i>Forças Opositores</i>
I - Chumkov amanhece escrevendo e tem esperança de ainda conseguir entregar o trabalho no prazo.		I - Vássia está no limite de suas forças físicas.
II - O herói vai à repartição e procura por seu chefe.		II - O herói dissimula frente a Arkádi sua perturbação.
III - Arkádi tenta convencer Vássia de que seus receios em relação a Mostakóvitch são infundados.		III - Arkádi entra em desespero ao se dar conta de que o amigo está perdendo o juízo.

A narrativa alcança o momento de maior tensão, seu ponto máximo, quando o herói é encontrado sentado à mesa, escrevendo, na manhã do quarto dia: "Vássia arrastava pelo papel a pena sem tinta, virava as folhas em branco, umas após outras, como se estivesse de fato produzindo alguma coisa". (C.F, p. 555-556). O herói finalmente perde o juízo e sob olhares, ora comovidos, ora curiosos, apresenta-se a Mostakóvitch, convencido que de iria ser deportado por sua negligência. Vássia é conduzido ao manicômio, deixando aos cuidados de Arkádi seu único grande bem: um anel dos cabelos de Lisa. O desfecho da história se dá quando o desventurado amigo de Vássia se deixa apoderar por um novo sentimento que se revelara para ele e, resignado, assume a personalidade do herói.

do herói de cumprir a tarefa estipulada insinuam-se na narrativa. Pode-se observá-las mais claramente a partir do seguinte esquema:

## 2.2 Personagens

### 2.2.1 Protagonista

Vássia é, de acordo com o papel que desempenha na narrativa, o protagonista, porém as características apresentadas por ele, as adversidades enfrentadas e os defeitos físicos pelos quais é vitimado são determinantes para classificá-lo como anti-herói. Para Gancho, “o anti-herói é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competências para tanto” (2004, p. 18).

Já no início da narrativa, o leitor se depara com a descrição de uma cena em que o protagonista é vencido fisicamente por seu amigo Arkádi:

Vássia aproximou-se, como se já estivesse à espera daquele convite e não suspeitasse das intenções de Arkádia Ivânovitch. Este lhe agarrou a mão, obrigou-o habilmente a dar meia volta até fazê-lo cair sobre a cama de barriga para o ar e começou a apertar-lhe o pescoço, o que parecia divertir imenso o bom de Arkádi Ivânovitch, que estava sempre bem disposto.

“- Vencido ! – exclamou – Vencido !” (C.F., p. 527-528)

Ao afirmar que Vássia não era muito pequeno, porém “fraco”, o narrador emboça a figura de um protagonista que rompe com o protótipo do herói estabelecido na literatura russa do século XIX.

Em vários momentos da narrativa, Vássia é caracterizado como “neném, meu filho, criança”, adjetivações estas que vão compor de maneira determinante um ser ingênuo, fraco e manipulável, cujas atitudes ou ausência delas irão desencadear o estado de alienação que o levará ao manicômio. O próprio Vássia se auto-identifica como um ser dotado de características sociais e físicas pouco ou nada qualificadoras, que o relegam a um plano inferior: “Sou duma classe modesta, mas tenho uma situação e um ordenado certo. Vim a este mundo com um defeito: sou aleijado. Mas apesar disso ela quer-me” (C.F., p. 537).

Vássia é um ser imbuído por um exaltado sentimento de gratidão, sentimento esse que o conforta e o consome; iguala e inferioriza; sustenta sua vida e impele-o à morte:

(...) – Eu nunca to disse, Arkádi... Arkádi ! Mas é a verdade pura: se não fosse tua amizade, eu não seria já deste mundo... Não, não, eu não seria já deste mundo. Não, é o que te dito, Arkacha ! Deixa-me apertar-te a mão, vamos, quero exprimir-te a minha gratidão!... Vássia teve de calar-se. (C.F., 1963p. 537)

### 2.2.2 Antagonista

Graças aos personagens oponentes é que se tem o desenvolvimento do conflito em uma narrativa. Em *Coração frágil*, a figura do antagonista desdobra-se em vários elementos representativos de obstáculos sociais e emocionais. O tempo, o trabalho e o próprio sentimento de gratidão do protagonista funcionam como entraves para a concretização de seus desejos e objetivos num extenuante drama de consciência. O tempo restringe palavras e ações do herói, na tentativa de condicioná-lo:

(...) Vássia mal respondia às suas perguntas e, por outro lado, proferia palavras incoerentes.

- Que te aconteceu, Vássia? – perguntou-lhe por fim Arkádi, ao ver que aquele estugava o passo de tal maneira que ele mal podia acompanhá-lo. – Estás assim tão aborrecido?

– Deixa-me. Perdemos tempo demais conversando! – respondeu Vássia mal-humorado. (C.F., 1963, p. 541)

O prazo estipulado para o término do trabalho, para o qual restam apenas dois dias, projeta o herói para o estado de alienação que irá aprisioná-lo. À medida que o prazo estipulado para o término do trabalho se esgota (restam apenas dois dias), consome-se também o herói, que se vê sufocado por complexos sentimentos e densos conflitos existenciais: “Não tenho nada. Sinto-me apenas um pouco triste, Arkádi, embora não possa precisar a razão da minha tristeza” (C.F., 1963, p. 543). Também o trabalho o angustia, atrapalha seus planos, tira suas forças, rouba-lhe momentos de sono e sonhos apaixonados.

(...) Precisamente junto do Neva, deu de cara com Chumkov. Este caminhava também tão depressa que melhor se diria que corria do que caminhava. – Onde vais ? – gritou-lhe Arkádi Ivânovitch.

Vássia parou, como um criminoso apanhado com a boca na botija. – Eu... eu saí só para dar uma volta... (C.F., 1963, p. 547)

O trabalho torna-se o grande obstáculo para sua felicidade verdadeira: “O coração só me puxava para lá... A incerteza atormentava-me... e eu não podia trabalhar. Nem sequer me lembrava do trabalho !” (C.F., p. 549).

Por fim, o sentimento de gratidão que alimenta pelas pessoas a sua volta, especialmente por Iulian Mostakóvitch, condena-o à loucura. Quando vai à procura do chefe na repartição, Vássia, já totalmente transtornado, é motivo de comentários e maledicências. Piedoso e compadecido do estado de seu subordinado, Mostakóvitch pergunta por que Vássia teria perdido o juízo: “Por gra-ti-dão ! – foi a única coisa que Arkádi Ivânovitch pôde responder” (C.F., p. 558).

### 2.2.3 Personagens secundários

Lisa, sua mãe e seu irmão, Mavra, Mostakóvitch, colegas da repartição e

outros personagens têm uma participação menor, porém imprescindível ao enredo, ora auxiliando o protagonista, ora se opondo a ele. Essas figuras humanas compõem o universo narrativo, sendo que algumas fazem parte da galeria de tipos humanos recorrentes na obra de Dostoievski. Vejamos: a heroína doce e suave (Lisa); o chefe burocrata e magnânimo (Mostakóvitch); a empregada alienada (Mavra).

Lugar especial entre esses personagens cabe a Arkádi, o amigo leal de Vássia, a quem se assemelha pela sua condição social (pobre, sem família, funcionário público) e de quem herdará características comportamentais e psicológicas. Sua função e densidade dentro do enredo serão melhor analisadas posteriormente, quando observados os estudos de Bakhtin sobre o desdobramento da personalidade do herói.

### 2.3 Tempo

Em *Coração frágil*, o enredo linear é mensurável cronologicamente num período de quatro dias consecutivos (véspera de Ano Novo, à tarde, até o dia 03 de janeiro), dando um salto de dois anos na narrativa ao final da história. Dividindo-a em dias, tem-se a seguinte seqüência de ações do protagonista:

Primeiro dia (véspera de Ano Novo): tarde – Vássia chega a casa às seis horas; noite – visita à noiva / tentativa de trabalho.

Segundo dia (Ano Novo): manhã – tentativa de trabalho / ida à casa do chefe; tarde – almoço / descanso / tentativa de trabalho / passeio; noite – desmaio / tentativa de trabalho.

Terceiro dia (02 de janeiro): manhã – sono matutino; tarde – ida à repartição / tentativa de trabalho; noite – tentativa de trabalho / desmaio.

Quarto dia (03 de janeiro): manhã – desvio comportamental / ida à repartição / internação; noite – desdobramento da personalidade do herói.

Dois anos depois – Arkádi encontra Lisa.

Em toda a extensão da narrativa, o leitor se depara com marcas precisas do transcorrer do tempo. São elas as seguintes: "Às seis da tarde, na véspera de Ano Novo"; "Ainda tenho dois dias inteiros (...)"; "Creio que já devem ser onze horas"; "Esta noite escreverás até às cinco (...)"; "Acordo-te às oito em ponto"; "Com grande espanto seu, eram oito da manhã quando acordou"; "Dentro de duas horas estarei de volta (...)"; "Arkádi passou por casa de Iulian Mostakóvitch às onze horas (...)"; "Aqueles três horas de separação (...)"; "(...) regressaria dali a uma meia hora (...)"; "Chama-me às oito sem falta... "; "Por fim soaram as três horas (...)"; "(...) tinha estado ali por volta da uma (...)"; "(...) por volta as onze da noite (...)"; "Passaram três minutos"; "Deviam ser duas da manhã (...)"; "Eram oito da manhã (...)"; "Andou uma hora correndo de um lado para o outro"; "Eram já dez horas quando lá chegou"; "Dois anos mais tarde (...)".

A inexorável passagem das horas evidencia a crescente angústia do herói ao mesmo tempo em que instala no leitor a expectativa do cumprimento da tarefa determinada ao protagonista. A exatidão com que o tempo cronológico é assinalado no enredo prognostica e antecipa o trágico destino de Vássia.

#### 2.4 Espaço

O enredo de *Coração frágil* se desenvolve dentro de um espaço físico limitado geograficamente, a cidade de São Petersburgo. Nela estão situadas as seguintes referências espaciais: quarto onde vivem Vássia e Arkádi; loja de chapéus de Madame Laeroux; casa de Lisa; repartição pública; casa de Iulian Mostakóvitch; ruas e avenidas.

Segundo Gancho “o termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico, etc., empregamos o termo *ambiente*” (2004: 27). Neste sentido, ambiente resulta da confluência de tempo, espaço e clima, tendo como funções situar os personagens nas condições em que vivem, projetar os conflitos vividos e fornecer índices para o andamento do enredo.

Já nas primeiras linhas do texto, o leitor é informado que o herói divide com o amigo um espaço que fica no último andar de um prédio: “Naquele quarto andar, quase junto do telhado, viviam dois funcionários ainda novos: Arkádi Ivânovitch Niefiediévitch e Vássia Chumkov” (C. F., 1963: 527). O ambiente humilde em que vive o herói está carregado de indícios que o projetam, ante os olhos do leitor, próximo dos céus, ao diáfano, ao sonho. É neste ambiente, local ideal para os conflitos metafísicos, que o protagonista travará sua mais intensa luta interior e deixará abrochar variados e contrastantes sentimentos: paixão, pudor, ansiedade, remorso, gratidão.

Outro espaço que se destaca na narrativa, dada sua função de local de conflito é a repartição pública onde Vássia e Arkádi trabalham. Lá o herói se mortifica ante seu chefe e colegas pela culpa que carrega por não ter concluído no prazo seu trabalho. De lá também ele parte para o manicômio no qual será enclausurado, após um último relampejo de lucidez:

Vássia parou e Arkádi aproximou-se dele. Abraçaram-se ambos pela última vez e não havia quem os separasse. Era uma cena triste: que fatalidade lhes arrancava as lágrimas dos olhos? Por que choravam os dois? Em que consistia a desgraça? Por que não se entendiam já?

- Toma, guarda isto! – disse Chumkov e pôs na mão de Arkádi um papelzinho.

- Senão, são capazes de mo tirarem. Depois leva-o para mim. Guarda-o bem. (...) Arkádi

desembrulhou o papelzinho; dentro dele encontrou um anel dos cabelos pretos de Lisa. (C.F., 1963; p. 560)

## 2.5 Narrador

Posicionando-se em 3ª pessoa, o narrador dessa novela revela claramente sua onisciência na apresentação inicial dos personagens:

(...) Arkádi Ivanovitch, que estava dormitando, acordou e olhou o amigo de soslaio. Notou que ele trazia o melhor terno e uma camisa irrepreensivelmente branca. Isto, como é natural, deixou-o admirado. (C.F., 1963: 527).

Uma das variantes do narrador em terceira pessoa é o narrador intruso, assim descrito por Gancho: “é o narrador que fala com o leitor ou que julga diretamente o comportamento das personagens” (2004: 32). Essas duas especificações serão observadas nos respectivos trechos que seguem:

Antes de mais, devo explicar ao leitor o motivo por que de um dos heróis da minha história digo todos os nomes e sobrenomes, ao passo que do outro cito apenas o nome de batismo e um só sobrenome, o que, de outro modo, poderia julgar-se incorreto ou demasiado familiar. (C.F., 1963: 527)

Ah! Como poderia haver algum mais bonito? Falo a sério. A mim choca-me profundamente a ingratidão daquela noiva. (...) pronto, já estavam agora todos de acordo comigo; tinha sido um engano e nada mais! Estou por isso disposto a perdoar-lhe. (C.F., 1963: 538)

Necessário se faz enfatizar ainda que o texto se localiza na intersecção de duas vozes: o discurso direto dos personagens e a narrativa do narrador.

## **3 DESDOBRAMENTO DA PERSONALIDADE DO HERÓI À LUZ DE BAKHTIN**

A fim de melhor explorar a possibilidade de leitura empreendida, serão empregadas como embasamento teórico as teorias de Mikhail Bakhtin sobre a Sátira Menipéia, recurso técnico que se encontra ordenado e sistematizado na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*. Segundo Bakhtin, na Antiguidade Clássica, surgiram gêneros caracterizados pela aliança do sério-cômico, entre os quais se enquadra a Sátira Menipéia, cujas particularidades são: elemento cômico; excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica; situações extraordinárias para provocar a palavra e a verdade; combinação do fantástico com o naturalismo do submundo; universalismo filosófico: gênero das “últimas questões”; estrutura triplanar: Terra, Olimpo, Inferno; diálogos no limiar; fantástico experimental; experimentação moral e psicológica, atitude dialógica do homem; cenas de escândalos, comportamento excêntrico, discursos inoportunos; contrastes agudos e mudanças bruscas; utopia social (sonhos, viagens); gêneros intercalados; multiplicidade de estilos e pluritonalidade; publicística atualizada (literatura político-social).

Na obra de Dostoievski, várias particularidades de gênero da Menipéia podem ser encontradas. A leitura proposta enfatiza um dos seus aspectos determinantes: a situação extraordinária em que o herói se encontra, inebriado por um estado de felicidade plena, cuja consciência evoca a característica menipeana da “experimentação moral e psicológica do homem”. O herói, ao ser experimentado moral e psicologicamente, sucumbe à loucura, porém seus conflitos existenciais refletem-se no outro, perpetuam-se, tornando-se profético o discurso de Arkádi quando relata as impressões que Lisa lhe causara no primeiro encontro:

(...) Ela será também a dona da minha casa; porei nas suas mãos a minha felicidade, ela velará por mim e por ti. Sim, sou teu amigo... e também o serei dela. Hão de estar os dois sempre a meu lado, e será como se tu, em vez de seres uma só pessoa, daqui para o futuro fosses três... (C.F., 1963: 540).

Ao final da narrativa, quando compreende “de repente o sentido de tudo o que acontecera”, Arkádi reconhece a força oculta do desventurado amigo e seu frágil coração. A partir de então, tudo fazia sentido e, naquela noite, as sombras, que encobriam a cidade, encobriram também o fiel amigo de Vássia.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA EXPERIÊNCIA ÍMPAR**

A experiência ímpar de leitura dessa pungente história de amor resgata sentimentos e paixões diversos d’alma do leitor que, desavisado, crê estar se deparando com mais uma simples narrativa perpassada de conflitos e lágrimas. Pobre leitor! Não sabe ele que o caminho de leitura a ser trilhado desembocará numa cidade envolta em espesso vapor a encobrir seres cuja grandiosidade de sentimentos e virtudes dissiparão sonhos e calarão vozes “com o propósito de ocultar a sua dor”.

#### **REFERÊNCIAS**

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas de poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1997

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

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2004. Série Princípios

NUNES, Natália. Nota preliminar. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar,1963. v.1.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# AS IMPLICAÇÕES CRÍTICAS DA SÁTIRA E DA CARNAVALIZAÇÃO EM O SONHO DO TIO DE DOSTOIÉVSKI<sup>1</sup>

Helena Arcoverde<sup>1</sup>  
helenarc@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo procura evidenciar, à luz de algumas teses de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, especificamente a sátira menipeia e a carnavalização, além de teses de outros teóricos, a presença de procedimentos tais como o extravagante, o satírico e o carnavalesco no romance *O sonho do tio*, de Dostoiévski, a fim de desvendar, através da ultrapassagem do corriqueiro, as profundezas do comportamento humano, os desvios de caráter e as concessões que os personagens fazem em nome de vantagens pessoais. A crueza da maioria desses tipos humanos realça a forma dinâmica da estrutura do romance, calcada em três planos, uma vez que a ação e as síncries dialógicas fazem os personagens transitar entre a Terra, o Olimpo e o Inferno.

ABSTRACT: This article tries to put into evidence, in the light of some of Mikhail Bakhtin's theses in *Problems of Dostoevsky's Poetics*, specifically *carnivalization and the Menippean satire*, and also of theses of other theoreticians, the presence of artistic procedures such as the extravagant, the satirical and the carnivalesque in Dostoevsky's *Uncle's Dream*. The aim is to unveil, by surpassing the ordinary, the depths of human behavior, the deviations of character and the concessions that the characters make in the name of personal profit. The crudity of most of these human types, in its turn, enhances further the dynamic form of the structure of the novel, based on three levels, since the action and the dialogical sincreases make the heroes ascend into heaven, descend into the nether world or wander on earth.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski. Bakhtin. Sátira Menipéia. Carnavalização

KEYWORDS: Dostoevsky. Bakhtin. Menippean Satire. Carnivalization.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Sigrid Renaux.

## INTRODUÇÃO

Ao discutir a noção de construção da arte literária, J.Tynianov já afirma que este princípio não é estático, como habitualmente tratado, e que, similarmente, a entidade estática da personagem é extremamente instável e depende inteiramente do princípio de construção, podendo oscilar no decorrer da obra, na maneira que lhe é prescrita, em cada caso particular, pela dinâmica geral da obra. Deste modo, não haveria “herói estático, apenas heróis dinâmicos” (Tynianov, 1971, p. 99-101).

O *sonho do tio*, de Dostoiévski, expõe os ardis de Maria Alieksándrovna para assegurar o futuro de Zina, sua filha, casando-a com o decrépito Príncipe K., sob os olhares e intrigas dos moradores da pequena Mordássov. O Príncipe K. transita do extravagante ao ingênuo, do ridículo ao generoso, enquanto Maria Alieksándrovna mostra-se uma heroína intensa, com uma performance dinâmica, pois ela transita da Terra aos Céus e ao Inferno, em uma aventura que beira ora o cômico, ora o dramático. Similarmente, a crueza dos tipos humanos construídos por Dostoiévski, marcados, nesta novela, pelo extravagante e satírico, garantem-lhe uma forma dinâmica e evidenciam a realidade à luz do realismo, crítica social e materialismo, concepções marcantes no contexto vivenciado pelo autor russo. Esses personagens, sob a influência do carnavalesco, também se mantêm no limiar entre a realidade e o impensável, desnudando-se diante de nossos olhos através de seus conflitos e diálogos.

Por essa razão, este trabalho visa evidenciar, usando as teses bakhtinianas sobre a sátira menipéia e a carnavalização da literatura, de que modo os procedimentos artísticos usados por Dostoiévski desvendam, ao ultrapassar o corriqueiro, as profundezas do comportamento humano, os desvios de caráter e as concessões que os personagens fazem em nome de vantagens pessoais.

### **A SÁTIRA MENIPÉIA EM O SONHO DO TIO:**

Como argumenta Bakhtin, a sátira menipéia tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias (BAKHTIN, 1997, p. 113) e suas características, como gênero carnavalizado, encontram-se concretizadas em muitas obras de Dostoiévski. Em *O sonho do tio*, especificamente, o enredo projeta diversas características da menipéia, quais sejam: situações extraordinárias para provocar a palavra e a verdade, o herói em busca da verdade, elemento cômico, estrutura triplanar: terra, olimpo, inferno; diálogos no limiar, cenas de escândalos, comportamento excêntrico, discursos inoportunos, publicística atualizada. Todas essas características estão, como salienta Bakhtin, profundamente integradas numa unidade orgânica, mesmo que sejam analisadas separadamente neste trabalho.

## **Situações extraordinárias para provocar a palavra e a verdade**

Em *O sonho do tio* foi criada uma trama de forma a comprovar a mesquinhez de moradores de pequenas cidades tais como Mordássov, capazes de promover ações danosas ao outro por meio de situações embaraçosas e distantes da ética e do bom senso. A concepção filosófica e científica do século XIX era voltada à comprovação da sordidez humana, do lado sombrio e oculto do homem. As artimanhas da heroína Maria Alieksándrovna, a traição de Páviel Alieksándrovich e de Vássia, as futricas das amigas de Maria Alieksándrovna representam a mesquinhez e a ausência de propósitos nobres, tudo isso sob a égide da sátira e da crítica social. Mesmo diante da autonomia que Dostoiévski costumava proporcionar aos seus personagens, o pano de fundo desta novela revela uma série de situações que contribuem para comprovar a verdade: o homem pode ser sórdido e mesquinho, guiado pela busca do poder e da riqueza. Isso ficava mais evidente em uma trama em que o cenário é uma pequena cidade onde todos os moradores, independente da classe social, se conhecem. Enfim, o patológico que impregna o homem surge, reiteradas vezes: "Não vou descrever todas essas senhoras. Direi apenas que nos seus olhos brilhavam centelhas de uma malícia especial. Todos os rostos mostravam expectativa e uma impaciência verdadeiramente doentia" (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 958).

### **O herói em busca da verdade**

Maria Alieksándrovna é a heroína em busca da verdade, em busca do poder diante de sua cidade, do prestígio junto à alta sociedade, a procura de aumentar suas "cento e vinte cabeças de alma" à custa de um casamento vantajoso para sua única filha, Zina, pois com relação ao marido já perdera as esperanças de conseguir alguma vantagem. Maria Alieksándrovna detém conhecimentos sobre a *verdade* dos moradores de sua cidade, "conhece pormenores tão importantes e tão escandalosos acerca de mais de uma pessoa respeitável de Mordássov, que, se alguma vez os contasse, demonstrando, além disso, a sua verdade, como só ela sabe fazê-lo, certamente repetir-se-ia em Mordássov o terremoto de Lisboa." (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 877).

Essa busca é crescente, uma vez que os seus objetivos iniciais foram modificados ao vislumbrar a possibilidade de casar a filha com o príncipe, o que faria com que o personagem, através da filha, tivesse acesso a uma outra classe social, a nobreza e a uma herança muito acima do padrão a que estava habituada.

Em *O sonho do tio* existem várias verdades: a de Maria Alieksándrovna, dominar a cidade com sua capacidade de conhecer a verdade do outro e esconder a sua própria; a do Príncipe K., continuar sendo sedutor, admirado tanto pelos seus dotes físicos quanto intelectuais; a de Zina, o amor e a decência.

### **Estrutura triplanar: terra, olimpo, inferno; diálogos no limiar**

Apesar dos dissabores com a demissão do marido e com os falatórios sobre sua única filha, a situação de Maria Alieksándrovna era estável, acostumada a ser a senhora mais importante de Mordássov, apesar das vicissitudes para se manter neste posto. Essa era sua realidade e representa, na estrutura triplanar, a **terra**. O **olimpo**, em *O sonho do tio*, está representado pela situação almejada pela personagem: um casamento com um nobre e uma herança que possibilitariam à família e, em especial, a ela, ascensão social e um mundo de viagens e luxos. O **inferno**, evidentemente, foi o desmoronamento desse sonho e a desmoralização vinda desse episódio, a descoberta de suas artimanhas para casar a filha e fazê-la herdar a fortuna do nobre, o seu destronamento.

### **Cenas de escândalos, comportamento excêntrico, discursos inoportunos**

Esse aspecto da sátira menipéica é um dos mais intensos em *O sonho do tio*. Ao "satirizar a sociedade mesquinha de uma pequena cidade provinciana, preocupada apenas com a intriga, a bisbilhotice e a maledicência invejosa", Dostoiévski utiliza, entre outros procedimentos, os conclaves, ocasião em são expostos, em forma de escândalos e conflitos, a fragilidade das relações entre os personagens. Para Grossman, ao conduzir a cena do escândalo ao apogeu, Dostoiévski desvia abruptamente a ação, da ocorrência vulgar, para o patético e o heróico (GROSSMAN, 1967, p. 38).

O trecho a seguir dá início ao conflito ocorrido na casa de Maria Alieksándrovna, onde ocorre o conclave. Seguem-se acusações e as situações de conflito e escândalo são extremas: "As senhoras subiam as escadas e chilreavam como andorinhas. Maria Alieksándrovna não queria acreditar naquilo que os seus olhos viam e os seus ouvidos ouviam. – Tanta gente aqui! – disse. – isto parece uma conspiração! Vamos a ver o que isto vai dar! Embora, a mim... não me metam medo estas palermas... Esperem que já vão ver" (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 949).

A excentricidade e ingenuidade marcam a imagem do príncipe. Manipulado pelos que dele se aproximavam, esse personagem é alçado ao ridículo tanto pela sua descrição física quanto pelo alheamento que demonstra com relação à realidade.

Já os discursos inoportunos perpassam quase toda a novela e, em sua maioria, ficam por conta de Maria Alieksándrovna e de suas companheiras de mexericos. Uma das interferências mais inadequadas fica a cargo de uma das *amigas* de Maria Alieksándrovna, Sófia Pietróvna, a Coronela, que, em mais de uma ocasião, extrapola as normas e convenções sociais. Ao invadir a residência de Maria Alieksándrovna sem ser convidada, como já era hábito, a personagem faz uma declaração inapropriada para aquele e qualquer outro momento:

– Sófia Pietróvna! – exclamou Maria Alieksándrovna relativamente tranquila, apesar de estar como brasa: - ouça

– Já sei, já sei, chama os seus criados e manda-me pôr na rua! Não é? Mas não se incomode, eu vou-me embora sem ser preciso isso. Adeus e case sua filha com quem quiser; e a senhora, Natália Dimíttrievna, não tem nada que rir-se de mim, vá para o diabo mais o seu chocolate. Eu não fui convidada para esta casa, mas também não dancei o kasatchok para o distrair! Mas afinal por que se ri, pode saber-se, Anna Nikoláievna? Pois olhe, fique sabendo que Suchílov acaba de quebrar uma perna e tiveram que levá-lo para casa. E a senhora, Felissata Mikháilovna, tome cuidado, se a sua criada Matriona, que anda descalça, coitada, não se lembrar de levar a vaca todas as manhãs para o campo, de maneira que não se ponha a mugir todos os dias junto das janelas, qualquer dia parto-lhe uma perna. Bem... fique com Deus Maria Alieksándrovna e passe muito bem! (DOSTOIEVSKI, 1993, p. 961-962)

Em outra passagem, ao descrever a voracidade com que as inimigas de Maria Alieksándrovna ansiavam pelos escândalos, o narrador diz: “Algumas tinham ido ali com o propósito deliberado de testemunhar um escândalo, daqueles que se tornam famosos, e não perdoariam a si próprias se perdessem semelhante oportunidade”.

A maior parte dos personagens, não somente a Coronela, fazem repetidas declarações inadequadas, ora em tom de elogio, ora em tom de ironia e maledicência. Estas falas se contrapõem às oportunas interferências de Zina, que, com propriedade e postura digna, defende suas idéias sob a égide da ética e da honestidade, embora, por mais de uma vez a personagem faça concessão aos propósitos da mãe.

Os discursos e declarações inoportunos estão presentes de forma intensa. A voracidade com que as personagens buscam seus objetivos contribui para que esse recurso seja vasto em *O sonho do tio*.

### **Elemento cômico**

*O sonho do tio* é uma novela marcada pela comicidade. As personagens, os diálogos e a própria interferência do narrador remetem ao cômico, como ocorre no trecho: “ A meu ver, a colocação que desde o princípio estaria mais indicada para ele teria sido a horta, para desempenhar, e de certeza que o desempenharia na perfeição, o ofício de espantalho” (DOSTOIEVSKI, 1993, p. 879).

O cômico também está presente nos diálogos entre a heroína Maria Alieksándrovna e o seu marido, Alfanássi Matviéievitch, sobre quem exerce grande domínio. Na tentativa de fazer o marido participar, conforme planejara, de suas estratégias, Maria Alieksándrovna trava com ele um diálogo cômico para o leitor, mas trágico para Alfanássi, incapaz de compreender os estratagemas da esposa:

- Quê? Mas tu fazes caracóis, homem! Tu usas caracóis postiços? Não de ficar muito bem nessa cabeça de martelo! (...)

- Mãe...zinha! – balbuciou por fim o sobressaltado marido, sem se levantar do lugar e dirigindo um olhar implorativo à severa esposa – Mãezinha!

- Quantas vezes já te disse, quantas vezes tentei fazer entrar nessa cabeça de burro que não sou tua mãe? Eu, tua mãe, idiota? (DOSTOIEVSKI, 1993, p. 945)

- Mas... se me perguntarem alguma coisa?

- Não respondes, faz de conta que não ouviste.

- Mas, isso não parecerá mal, Maria Alieksándrovna?

- Bem, então dizes um monossílabo, como por exemplo hum! Ou qualquer coisa do gênero, de maneira que dê a entender que és um homem esperto e pensas duas vezes antes de dizer uma coisa.

- Hum!

- Compreendes? Vens comigo e eu digo que tu, assim que soubeste da visita do príncipe, te apressaste, muito lisonjeado, a vir à cidade com a intenção de apresentar-lhe os teus respeitos e de convidá-lo para as nossas terras. Compreendes?

- Hum! (p. 948)

### **Publicística atualizada (literatura político social)**

Com linguagem mordaz e crítica, *O sonho do tio* apresenta preocupação com as questões sócio-políticas da época em que viveu Dostoiévski. A narração possui um tom muito aproximado das colunas de jornais da época, onde a informação se misturava às opiniões pessoais (no caso, o narrador) do jornalista, com uma linguagem que oscilava entre o irônico e a mordacidade. Mesmo tendo se diferenciado dos demais, o autor russo manteve-se atrelado às concepções literárias e filosóficas do seu tempo. Em *O sonho do Tio* perpassa também a questão da denúncia social, que no século XIX era uma questão urgente e instigante.

Quando o Príncipe chama os seus criados de imbecis, termo que acha adequado à criadagem, ou quando Maria Alieksándrovna os denomina de malandros (p. 896) constitui-se uma forma de o autor chamar a atenção, denunciar as desigualdades existentes na Rússia, uma crítica aos costumes e valores da classe dominante. É como se o autor criticasse a naturalidade com que essa classe vê e pratica as injustiças sociais. São situações que expõem os pressupostos e as lutas sociais marcantes no século XIX.

Em outra passagem, ao aludir a sua participação na maçonaria, o Príncipe fala sobre a alforria de Sidor, e trava o seguinte diálogo com o sobrinho:

- Mas, tio, se fizer essa viagem ao estrangeiro, pensa emancipar todos os seus camponeses? – exclamou Mosliakov rindo-se às gargalhadas.

- É claro! Adivinhastes o meu pen...sa...mento! respondeu imediatamente o príncipe. –e É essa a minha intenção. Transformá-los, de servos, em trabalhadores livres.

- Mas, por amor de Deus, príncipe, olhe que lhe fogem todos quando fizer isso, e depois, quem é que paga as rendas? – objetou Felissata Mikháilovna . (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 964)

### **A carnavalização em O sonho do tio: além do plausível**

A cosmovisão carnavalesca, princípio consolidador de todos os elementos da menipéia, está presente em *O sonho do tio* em vários âmbitos: na construção das personagens, nos costumes dos moradores, na forma como se dão os conflitos, nas relações limites estabelecidas entre eles e suas atuações. Além das imagens do riso e do comportamento extravagante, revela-se, principalmente, através da coroação bufa e do destronamento de Maria Alieksándrovna, levando ao desenlace.

A carnavalização da literatura, diz Bakhtin, tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo. Por essa razão, o homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo (BAKHTIN, 1997, p. 180).

A carnavalização foi um dos recursos que possibilitou, a Dostoiévski, ultrapassar os limites da criação literária na Rússia de sua época. Com esse gênero e outras marcas, tais como a capacidade de transitar entre os gêneros (lírico, dramático, satírico, entre outros) e evitando a *terminalidade* de diálogos, idéias, construção de personagens, enfim, da sua própria criação literária, Dostoiévski imprime a sua criação um caráter de continuidade, de processo, “uma aproximação dos limites”. É como se houvesse não um fio condutor que norteasse sua construção, porém que garantisse a autonomia de todo o seu processo criador.

A carnavalização também possibilitou a Dostoiévski evidenciar o caráter e comportamento das pessoas que não poderiam revelar-se no curso normal de suas vidas (BAKHTIN, 1997, p. 165).

A extravagância, a loucura, a ganância de Maria Alieksándrovna, a rede de mexericos da cidade, o ato de ciúme de Vássio que o levou a divulgar uma carta de amor entre ele e Zina, provocando escândalo que desonra a namorada, a sucessão de planos mirabolantes de Maria Alieksándrovna, são processos intensos e extremos. Todos eles estão no limiar da sanidade, do bom senso, do aceitável.

Não apenas os homens e seus atos, como também as idéias abandonaram os seus ninhos hierárquicos fechados e passaram a chocar-se no contato familiar do diálogo absoluto. (BAKHTIN, 1997, p. 169)

Tudo exige sucessão e renascimento. Tudo é mostrado no momento da transição não concluída. (BAKHTIN, 1997, p. 169)

Para Bakhtin, ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase nas sucessões e na renovação, permitiu a Dostoiévski penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas (1997, p. 168).

A carnavalização, garante Bakhtin, não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito (1997, p. 168).

### **O extravagante**

O extravagante marca boa parte dos personagens da novela *O sonho do tio*: a atuação de Maria Alieksándrovna, com as tentativas de manter o prestígio na cidade, usando ardis para que todos dela dependessem, enquanto o Príncipe K., decrépito e ausente da realidade, beira ao ridículo. Suas descrições são marcadas pela extravagância, como se pode observar nos trechos seguintes:

A um primeiro e distraído olhar, ninguém tomaria o príncipe por um homem de idade, muito menos por um velho. Só depois de o observar mais de perto e atentamente é que se repara que o infeliz é um cadáver montado sobre molas. Deitaram mão de todos os artifícios para disfarçar de adolescente essa múmia. A peruca, de uma naturalidade assombrosa; as suíças, o bigode e as moscas reluzem com um negror magnífico e cobrem-lhe metade do rosto. A outra metade usa-a artisticamente empoada e não deixa ver a menor ruga. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 893)

Segundo Bakhtin, a idéia artística de Dostoiévski não concebia nenhuma significação humana sem elementos de certa extravagância. Em vários de seus personagens, há sempre algo de ridículo, em diferentes graus de intensidade (BAKHTIN, 1997, p. 151).

### **O riso**

Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva. Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo (BAKHTIN, 1997, p. 127). Em *O sonho do tio*, o riso é voltado para a ridicularização: a oposição da sociedade a Maria Alieksándrovna; as respostas em geral são marcadas pelo escárnio e pelo riso. Quando a heroína foi desmascarada, sucedeu-se a este fato o riso e conseqüente humilhação imposta pelas moradoras a Maria Alieksándrovna. Da mesma forma, quando a Coronela invadiu o conclave na casa de Maria Alieksándrovna e fez um discurso inoportuno direcionado a quase todos os presentes, a resposta também foi o riso.

Quando o riso não se manifesta de forma explícita, faz-se presente de forma sutil: durante os diálogos envolvendo o Príncipe e Mosliakov, por exemplo, ocasião em que o ingênuo tio confessa todos os mecanismos usados para conservar-se mais

jovem, tais como suíças pintadas e bigode postiço:

- Pois olha, é para que saibas, é pos...tiço!- exclamou o príncipe, pousando sobre Mosliakov um olhar de triunfo.

- Mas será possível? Ninguém diria! E as suíças? Confesse, tio, que as suíças pinta-as.

-Pinto-as! Sim, pinto-as! Também são completamente ... pos...tiças!

-Isso não pode ser, tio! Desculpe, mas não acredito. O senhor está brincando comigo". (DOSTOIÉVSKI, 1993, p.952)

### **A coroação e o destronamento do rei**

O destronamento do rei, diz Bakhtin, se opõe ao coroamento. É como se o rito de destronamento encerrasse a coroação, da qual é inseparável. O Carnaval, diz o autor, triunfa sobre a mudança. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo (BAKHTIN, 1997, p. 125).

Maria Alieksándrovna diante dos conclaves e conflitos inevitáveis dá mostras de suas reais intenções. O herói é desmascarado, é destronado. Maria Alieksándrovna, com suas estratégias para manter suas conquistas de poder diante da cidade, é desmascarada, afastada da sua posição diante da comunidade e destronada outra vez do-quase posto de mãe da mulher do Príncipe K.

Suas opositoras e inimigas declaradas na cidade se vangloriam diante da derrocada da heroína, que decaíra do posto de senhora mais importante da cidade. Caiu em ruína, foi ridicularizada, sob risos e humilhações:

As senhoras retiraram-se no meio duma grande algazarra e gritaria. Maria Alieksándrovna acabou por ficar sozinha. entre os escombros da sua glória. Todo o seu poder, todo o seu prestígio, toda a sua importância. desabaram numa noite. Compreendia que nunca mais poderia elevar-se de novo a tal altura. O seu despótico domínio de tantos anos na boa sociedade de Mordásov ruíra definitivamente. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 976)

O Príncipe K, tratado em quase todo o decorrer da novela com reverência e admiração, bajulado por quantos conseguiam se aproximar dele, também foi destronado, em cena que demonstra o cruel, o esmagamento do perfil do Príncipe, sua verdade escondida. Para Bakhtin (1997, p. 164), esse destronamento do rei carnavalesco, que ele denominou de noivo carnavalesco, "é coerente com um dilaceramento, uma típica separação carnavalesca *sacrificatória*":

Se eu sou um barril, você é aleijado...

-Quem, eu aleijado?

- Isso, mesmo, aleijado, e ainda por cima banguelo, é assim que você é!

-E ainda zarolho! Gritou Maria Alieksándrovna.

-Tem espartilho em vez de Costelas –acrescentou Natália Dmíttrieva.

-Tem a cara sobre molas!

-Não tem cabelo próprio!

-Bigodes de imbecil, postiços – completou Maria Alieksándrovna.

-Deixe-me pelo menos o nariz, Maria Stepânovna, é verdadeiro – gritou o príncipe, pasmado com franquezas tão inesperadas... -Meu Deus! – dizia o coitado do príncipe. – Leve-me para algum lugar, meu amigo, senão me estraçalham!.(DOSTOIÉVSKI, 1997, p.164)

Assim, o príncipe foi despojado de seu prestígio de nobre, de pretensão noivo, de amigo de Maria Alieksándrovna. Também foi ridicularizado e ficou à mercê do riso, do desnudamento de seus segredos mais íntimos. A ruptura no relacionamento com as senhoras da cidade, em especial com Maria Alieksándrovna, o destronou de sua coroa anterior, do seu prestígio de nobre, passando a ser tratado como uma pessoa qualquer, sem a elegância e reverência costumeiras.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Apesar de retratar a realidade de seu tempo, as sórdidas notícias de páginas policiais, os vultos que transitavam na alta sociedade russa, Dostoiévski procurava, através do carnavalesco, do extravagante, ultrapassar o corriqueiro, evidenciando, como ocorre em *O sonho do tio*, as profundezas do comportamento humano, os desvios de caráter, as concessões feitas em nome de vantagens pessoais, o lado obscuro, satírico, lírico ou dramático que o ser humano possui e que, normalmente, se esconde debaixo do superficial. Os personagens postos à prova diante de tramas e conflitos desnudam seus propósitos, o seu “eu” íntimo.

Dostoiévski, em *O sonho do tio*, constrói personagens excêntricos como o Príncipe K, Maria Alieksándrovna e a Coronela; fracassados e frágeis de caráter, como Páviel Alieksándrovitch; firmes de caráter, como Zana, enriquecendo-os ao impor-lhes os fios norteadores do carnavalesco.

As particularidades da Sátira Menipéia estão presentes, de forma significativa, em *O sonho do tio*, imprimindo um caráter quase lúdico a uma novela, tida pelos críticos como leve em comparação ao restante da obra de Dostoiévski, apesar das concepções filosóficas, científicas e literárias e, em especial, da denúncia social que desenvolve.

## REFERÊNCIAS

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

DOSTOIÉVISKI, Fiódor M. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1993.

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

TYNIANOV, J. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# O TRÍPTICO TEMÁTICO DE LEONID GROSSMAN COMO PRINCÍPIO CONSTRUTIVO: NOITES BRANCAS DE DOSTOIÉVSKI<sup>1</sup>

Lucimara Vasconcelos<sup>1</sup>  
lucimara233@gmail.com

RESUMO: Baseado nas reflexões de Leonid Grossman sobre os modos de organização da “luta psicológica do herói” em Dostoiévski, este trabalho analisa na novela *Noites brancas* (1848) o primeiro modo, o *tríptico temático*, observado em três conversas ou encontros, e cuja função é a de paulatinamente mostrar a personalidade dos personagens. Os modos restantes organizam-se a partir desses três momentos fundamentais em que o tema se desenvolve: a percepção da ocorrência de diálogo interior; o uso de torneios orais com armas específicas – o pensamento e a palavra; a inserção de documentos ou cartas, e, finalmente, das notas do autor. A análise da novela, a partir desses modos, oferece subsídios para a observação do método criador e do princípio construtivo da arte narrativa de Dostoiévski.

ABSTRACT: Based on Leonid Grossman’s theories about modes of organization of the “hero’s psychological struggle”, in Dostoevsky’s works, this article analyzes in the novelette *White Nights* (1848), the first mode, the thematic triptych, which consists of three conversations or three encounters, whose function is that of progressively revealing the characters’ personalities. The other modes form an organic structure upon the three fundamental moments in which the theme develops: the perception of an inner dialogue; the use of oral tournaments by means of specific weapons – the thought and the word; the inclusion of documents or letters, and, finally, of the author’s notes. Based on these modes, therefore, this analysis offers fundamental elements for the observation of Dostoevsky’s creative method and of the building principles of his narrative art.

PALAVRAS-CHAVE: Grossman. Tríptico temático. Dostoiévski. *Noites brancas*.

KEYWORDS: Grossman. Thematic triptych. Dostoevsky. *White Nights*.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela Professora Dra. Sigrid Renaux.

Este trabalho apresenta uma análise da novela *Noites brancas*, de Fiódor Dostoiévski, à luz do conceito de tríptico temático desenvolvido pelo crítico Leonid Grossman.

Grossman, um dos mais influentes comentadores de Dostoiévski, afirma que um dos princípios construtivos da arte do autor baseia-se no conceito do tríptico temático, ou seja, três momentos fundamentais em que a trama se desenvolve e se organiza. Em complementação ao conceito do tríptico temático, este trabalho examina a ocorrência ou não de outros princípios criativos apontados por Grossman, como o diálogo interior, torneios orais, manuscritos alheios e notas do autor. Esses conceitos são devidamente descritos e elucidados à medida que se aprofunda a caracterização das personagens.

Fiódor Dostoiévski nasceu em Moscou em 1821, filho de um médico autoritário e de uma mãe carinhosa. A partir dos dezessete anos, dois anos após a morte da mãe, e para fugir dos surtos de ira e alcoolismo do pai, entrou para a Escola de Engenharia de São Petersburgo. Curiosamente, foi estudando engenharia que passou a interessar-se por literatura.

O texto tratado neste trabalho – *Noites brancas* – foi publicado em 1848, portanto uma obra da juventude literária de Dostoiévski, texto que demonstra um encantamento quase onírico com a cidade de São Petersburgo. A relativa leveza do texto localiza-o temporalmente e pode ser justificada como fragmento de época anterior às tragédias a que Dostoiévski seria submetido nos anos posteriores e que geraram escritos igualmente geniais, porém taciturnos, descrentes da natureza humana. A novela *Noites brancas* foi escrita antes da primeira prisão e da simulação de seu fuzilamento. Como comenta Natália Nunes,

Dostoiévski passou oito meses na prisão, até que a sentença de morte foi anunciada. Teve de situar-se em frente ao pelotão de fuzilamento com uma venda e até mesmo ouvir os disparos. O czar não pretendia fuzilá-lo, apenas dar-lhe uma lição sobre como a aristocracia via o niilismo de seu grupo. Após o simulacro, sua pena foi comutada para cinco anos de árduo trabalho em Omsk, na Sibéria. (1963, p. 35-36)

Ao contrário de *Gente pobre*, seu primeiro romance, que obteve grande sucesso junto ao público e, principalmente, junto ao crítico literário de maior prestígio na época – Bielinski –, *Noites brancas* (publicada juntamente com outras novelas) não foi bem aceita pelo público, nem tampouco pelos críticos. Entretanto, aos poucos, público e críticos foram percebendo que as novelas tratavam de outro contexto e não eram inferiores aos romances produzidos por Dostoiévski.

As novelas geralmente se desenrolavam em curto período, às vezes apenas alguns dias, como é o caso de *Noites brancas*. Em relação à escolha da temporalidade, este curto período compreendido permite que o autor se livre de um traço característico da prosa realista, a decomposição da vida humana no processo

de passagem do tempo. Suas personagens apresentam principalmente valores espirituais, por definição universais e atemporais, que são tratados com particular clareza por Leonid Grossman.

Leonid Petrovitch Grossman, um dos mais importantes especialistas em Dostoiévski, reconhecido primeiro na Rússia e posteriormente em todo o mundo, procurou entender a fundo as peculiaridades do método criador de Dostoiévski. De acordo com Peter Scotto,

Broadly educated, enormously erudite, insightful, and prodigiously productive, he was an outstanding scholar. Indeed, if his reputation in Dostoevsky studies had not been overshadowed by Bakhtin's, he would probably be regarded by most Slavists as the Soviet Union's most important commentator in the field. (1994, p. 61)

Dada a relevância e a profundidade dos estudos de Grossman sobre a obra de Dostoiévski, a análise da novela *Noites brancas* será feita a partir de alguns conceitos que o crítico identificou no método criador de Dostoiévski. O livro *Dostoiévski artista* analisa desde a construção de um certo princípio criador de Dostoiévski, que "aprofundou a descrição de um acontecimento com o dramático dos sofrimentos humanos e com o tom lírico" (Grossman, 1967, p. 13), até a observação de características que se repetem em muitas obras. Sobre o método criador de Dostoiévski, que ora se apresenta imiscuído do compêndio realista/jornalístico, ora das impressões mais profundas, acrescidas da observação de seu próprio ser, Grossman afirma que

Toda essa informação do dia a dia é completada com o desvendamento das tensões e dramas sociais ou individuais suscitados pela cidade capitalista e por todas as tempestades de uma época de transição. A luta interior e as meditações de indivíduos levados ao desespero e condenados à destruição – eis o destino habitual das personagens principais de Dostoiévski. Podem aplicar-se a todos os seus tipos centrais o que ele disse de um de seus heróis mais complexos [Raskolnikov, de Crime e Castigo] '... tenho a impressão de que é um vulto trágico... Foi do coração que o tirei'. (1967, p. 14)

Particularmente na novela *Noites brancas*, o herói procura um fim para a solidão, vence um grande obstáculo – a timidez – e ilude-se por alguns momentos com a idéia de que enfim tenha encontrado o amor, uma companhia, o fim de suas digressões solitárias. Durante os dias em que a ação se passa, a personagem enfrenta muitos conflitos, incertezas e descobertas. Grossman identificou cinco pontos que esclarecem os modos de organização desta "luta psicológica do herói" na busca de um fim menos atormentado.

O primeiro ponto, que esclarece o desenvolvimento e a descoberta gradual de características sutis das personagens, é o do **tríptico temático**, . os três momentos fundamentais em que a trama se desenvolve e se organiza. Geralmente num primeiro momento, descreve-se a situação do herói e é feita certa sugestão acerca de seu destino. Uma ou mais personagens são introduzidas sem, no entanto, terem suas

características psicológicas plenamente evidenciadas. A trama toda é apresentada neste primeiro momento.

Num segundo momento, segundo Grossman bastante característico do método criador de Dostoiévski, os personagens passam a mostrar traços profundos de personalidade, e seu passado é desvendado. Além disso, manifestam-se os desejos que nutrem antes do encontro com o herói, as reações aos acontecimentos atuais e as dúvidas acerca de que direção tomar. Também é possível perceber que o caráter dos personagens passa a influir na trama.

Num terceiro momento, todas as angústias vêm à tona, decisões são tomadas, há mudanças, impressões profundas deixadas pelo encontro das personagens e desafortunadas permanências.<sup>2</sup> O tríptico temático, portanto, consiste basicamente em um momento de preparação/apresentação, um momento de conhecimento (de “desvendamento”) e um momento de revelações e decisões. Subordina, assim, os demais modos porque organiza a obra, e é condição *sine qua non* para o conhecimento do desenvolvimento das personagens. Os demais modos enriquecem o texto, mas não são indispensáveis para sua plena compreensão. Prova disso é que nem sempre é possível encontrar nos textos de Dostoiévski todos os modos de organização, que são descritos nos parágrafos a seguir, sem que com isso haja, segundo Grossman, um comprometimento da estrutura de criação tipicamente dostoiévskiana.

O segundo modo é subjacente ao tríptico temático, porque nele está inserido. Aparece como exercício do diálogo interior. Como Grossman explica: “Um dos temas centrais de Dostoiévski é a bifurcação da consciência, a fragmentação da personagem principal. [...] as personagens solitárias e de ‘subsolo’ de Dostoiévski desenvolvem largamente essa forma de argumentação bilateral com ironia e motejo em relação a seus próprios pensamentos, colocados sob o controle de uma autocrítica sarcástica” (GROSSMAN, 1967, p. 52).

O terceiro modo de composição característico do estilo de Dostoiévski é o uso de torneios orais. São momentos em que as personagens exibem erudição, eloqüência e por vezes um assertivo sarcasmo, como meio de defesa e demonstração da “própria capacidade de lutar. [...] semelhantes duelos entre as personagens, com emprego de armas específicas – o pensamento e as palavras – marcam geralmente a culminação de seus dramas interiores” (GROSSMAN, 1967, p. 53).

O quarto modo das estruturas de composição das obras de Dostoiévski é apontado por Grossman como o uso de manuscrito alheio. “Aqui o romancista alcança uma enorme variedade quanto ao gênero [manuscritos alheios]: diários, reminiscências, cartas, tratados, biografias com tratamento hagiográfico, doutrinação,

---

<sup>2</sup> O termo “permanência” é usado no sentido historiográfico, significando a resistência de um costume, instituição ou situação a despeito da passagem do tempo ou de modificações político-sociais.

argumentações, resenhas, confissões, artigos e poemas” (1967, p. 53). A função do uso da palavra alheia é acrescentar matizes às características de personagens antes apresentadas. Além disso, o uso de manuscritos alheios traz à tona concepções sociais, políticas, filosóficas e as principais idéias que rondam os conflitos psicológicos ou dramas em que uma ou mais personagens estão inseridas.

O quinto e último modo de organização das composições de Dostoiévski foi denominado por Grossman de “nota do autor”. O interesse pelo jornalismo trouxe a Dostoiévski certo desejo de introduzir em suas obras algumas notas de esclarecimento ao leitor. São excertos e, na medida do possível, informações bastante objetivas acerca de determinado assunto tratado na obra. Talvez o objetivo do uso de tal recurso seja a aproximação da criação literária do factual, do concreto. Como comenta Grossman,

Em seu sistema de composição, isto se manifestava pelo princípio da informação objetiva aos leitores [...] Uma curta explicação factual acrescida ao nó emaranhado das relações humanas. [...] Tudo isto concretiza e aproxima da realidade acontecimentos incomuns, raros, de exceção, explica mudanças inesperadas na consciência, acrescenta ao episódio uma informação científica, demonstra que o aparente ‘fantástico’ é totalmente real. (1967, p. 55)

Nem todos os cinco modos de organização da estrutura estilística de Dostoiévski apontados por Grossman permeiam todas as suas obras. Em *Noites brancas*, pode-se perceber o tríptico temático - que organiza a obra -, o diálogo interior, torneios orais, o uso de manuscritos alheios, mas não é possível detectar a inclusão de notas do autor.

Para uma melhor apreciação da análise que será empreendida, é preciso conhecer um pouco da trama da novela, objeto deste estudo.

*Noites brancas* foi originalmente publicada em 1848, quando Dostoiévski tinha vinte e sete anos. Trata-se, portanto, de uma obra da juventude literária do autor. A trama se desenvolve durante quatro noites de verão, tendo como cenário lugares públicos de São Petesburgo. Neste período, o rapaz solitário que narra a história apaixona-se por uma jovem que encontrou chorando sobre o parapeito de uma ponte. Logo depois ele a salva do assédio de um bêbedo, ganha sua confiança e começam a conversar. Ela lamentava com certo desespero a falta de notícias do seu amado. Tornam-se amigos e nessa condição – apesar de sentir-se enormemente atraído por ela e achar mesmo que está se apaixonando – o rapaz a ajuda a reencontrar o perdido amor. Ao mesmo tempo tenta conquistá-la com jogos de palavras, demonstrando sua erudição e sua capacidade de formular pensamentos “brilhantes”. O herói acaba confessando seu amor pela jovem. Desacorçada pela falta de notícias do amado, a moça anima-se com a nova amizade e parece corresponder ao afeto que o herói lhe dedica. Quando tudo parece estar bem – o rapaz encontrou fim para a solidão e a mocinha “encontrou um ser para derramar sua impetuosa ternura” – o *outro* reaparece e deixa o herói com a sua única e grande companhia: a solidão.

De acordo com Grossman, Dostoiévski deixa transparecer muito de si nesta novela, no caráter sonhador do personagem principal e nas digressões acerca do significado dos sentimentos, no tema de sua incômoda e involuntária solidão, e no excesso de desculpas sobre a falta de contato e traquejo com as mulheres.

Tenta-se aqui entender – através da análise de Grossman – um pouco da composição da arte de Dostoiévski e perceber aspectos do “método criador do artista” (GROSSMAN, 1967, p. 30). Faz-se necessária, portanto, uma análise pormenorizada da novela, seguindo o princípio construtivo utilizado por Dostoiévski nesta obra em particular, ou seja, a observação do desenvolvimento do caráter das personagens noite a noite.

Nessa primeira noite, logo no parágrafo inicial, o narrador-herói dirige-se duas vezes diretamente ao leitor como “querido leitor”, a fim de chamar-lhe a atenção para a beleza do céu de São Petersburgo naqueles dias de verão:

Era uma noite prodigiosa, uma dessas noites que talvez só vejamos quando somos novos, querido leitor. Estava um céu tão fundo e tão claro que, ao olhá-lo, uma pessoa era forçosamente levada a perguntar se seria possível que debaixo de um céu daqueles pudessem viver criaturas más e tenebrosas. Questão esta que, para dizer a verdade, só é costume levantar-se quando somos novos, mesmo muito novos, querido leitor. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 641)

Segue o narrador descrevendo seu estado de ânimo naquele dia, o medo de um dia vir a ser abandonado por todos e, ele mesmo esclarece, esse “todos” não inclui praticamente ninguém, uns poucos conhecidos de vista, nenhuma amizade de fato. Nesse primeiro momento, de acordo com Grossman, descreve-se a situação do narrador, o que o herói espera, e o medo insinuante do que o aguarda: “Chego quase a ficar preocupado com o fato de ficar sozinho, já há três dias que ando muito triste, a dar voltas pela cidade, sem conseguir compreender o que se passa no meu íntimo” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 641). O herói tem um relacionamento quase orgânico com a cidade física: os prédios, casas, pontes e ruas, mais do que as pessoas, constituem-se na sua principal companhia. Ele chega a atribuir caráter humano a algumas construções que lhe são mais caras:

E nunca esqueci a história das minhas relações com aquela casinha pequenina, de um cor-de-rosa claro, de que eu gostava tanto. Era uma casinha encantadora; olhava-me sempre com muito afeto [...] Mas eis que, na semana passada, quando entrei na rua e olhei para minha amiguinha... ouço um clamor lastimoso: ‘Olha o que me fizeram! Pintaram-me de amarelo!’ [...] E de tão aborrecido que fiquei com aquilo, estive prestes a apanhar uma icterícia, e ainda agora não me sinto completamente refeito. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 642)

Ainda na primeira noite, a caminho de casa, o herói encontra uma moça recostada no parapeito de uma ponte, completamente absorta em seus pensamentos. Ao vê-la chorar, ele tenta vencer a timidez e aproximar-se, mas reluta tanto que ela percebe sua presença e começa a se afastar. Ele a segue de longe e no caminho ela é assediada por um bêbedo. O herói corre em seu socorro:

Em silêncio pôs a sua mãozinha que tremia ainda de susto e comoção sobre o meu braço. Oh, abençoado cavalheiro! Lancei um rápido olhar à minha desconhecida; era encantadora e morena. [...] Nas suas pestanas pretas brilhavam ainda lágrimas... de medo ou de desgosto, pelo mesmo motivo que a fazia chorar há pouco sobre o cais, quem sabe lá! Mas já os seus lábios tentavam sorrir. Também ela olhou para mim de soslaio; fez-se corada ao ver que eu tinha reparado nesse seu gesto e baixou os olhos. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 646)

Ele insiste para que se encontrem na noite seguinte no mesmo horário, diz-se um sonhador que pouco tem contato com a vida real e que a conversa que tiveram naquela noite jamais seria esquecida. Pelo contrário, o encontro com uma mulher tão encantadora seria motivo para um ano de sonhos. Ela concorda com a condição de que ele não lhe faça a corte. Não explicita o motivo, mas a partir desse momento pode-se perceber que há um impedimento.

Ocorre, nesse momento, a apresentação da trama: o herói narrador solitário que encontra uma bela moça que lhe dá atenção e o elogia, a despeito da sua auto-proclamada falta de traquejo com damas. A moça, no entanto, não lhe dá esperança de um relacionamento amoroso. Ao contrário do herói- narrador, que tem sua personalidade desvelada neste primeiro momento, a moça não revela muito de si. Os motivos que a fizeram pedir para que o herói não a cortejasse serão revelados apenas nos próximos encontros.

Na segunda noite, o ansioso herói chega duas horas antes; a moça quer conhecê-lo e saber que espécie de homem ele é. Dissimulando os sentimentos, o herói diz que não tem história nenhuma, que tem vivido só e nada tem para contar. A moça então passa a revelar parte de sua história para encorajá-lo a contar a dele.

Depois de ouvir a moça, tem início, segundo Grossman, um tipo de torneio oral em que o herói, com o intuito de demonstrar erudição e certa graça, começa a exhibir sua eloquência e acuidade mental. Ao mesmo tempo, muito sutilmente, o herói descreve parte de seu triste cotidiano e de como se vê, como se julga. Mostra-se a ela, mas disfarça o desvelamento aparentando contar a história de outro:

Mas, precisamente, essa vida é apenas uma mistura de algo de puramente fantástico, de um ideal fervoroso e, ao mesmo tempo, apesar disso – e infelizmente, querida Nastienhka – [nome há poucos instantes revelado] de uma obscura rotina e de habitual monotonia, para não chamar-lhe vulgar, vulgar até o desespero. [...] É que ele tem todo o aspecto de alguém que cometeu um crime num lugar ermo, que fabrica moeda falsa ou faz poemas para enviá-los a alguma revista, acompanhados de uma carta em que participa que assassinou o autor dos versos, e que, por ter sido seu amigo, se considera no dever de publicar as obras do defunto. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 653)

O herói fala à moça – Nastienhka – sobre certo atordoamento e tristeza de um “amigo seu” que tentou desenvolver uma amizade, mas foi sutil e friamente rejeitado:

E por que é que o visitante pega tão facilmente no chapéu e se despede com brevidade, com a desculpa que se lembrou de repente de uma coisa importante que não pode esperar? E porque

se liberta tão rapidamente a sua mão da pressão calorosa da mão do outro que, com a maior tristeza na alma, procura ainda reparar aquilo que é já irreparável? Por que será que o amigo que se retira, ainda mal fechou a porta atrás de si, desata logo a rir, e por que jura ele a si mesmo não tornar nunca mais a visitar aquele extravagante, ainda que no fundo, não seja má pessoa? (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 654)

A moça compreende que o tal amigo é ele mesmo e o instiga a terminar a narrativa, para saber mais a respeito do herói- narrador, que, por fim, admite ser ele próprio o herói de sua triste história.

Ainda de acordo com Grossman, a segunda e a terceira noites coincidem com um segundo momento de um tríptico temático, em que os personagens se conhecem e passam a mostrar características mais profundas de suas personalidades. É um momento em que o passado de cada um é desvendado e as expectativas em relação a um futuro explicitadas, pondo a descoberto uma segunda camada de seu caráter. Além disso, nesse momento o caráter das personagens passa a influir no desfecho posterior da trama, quando se abrem possibilidades: a volta do amado de Nastienhka, a confissão do amor do herói, ou até um futuro feliz.

Nessas duas noites - analisadas em conjunto, porque compreendem um mesmo momento de criação - é possível perceber o recurso de **torneios orais**. A mocinha se impressiona e se rende à eloquência do herói, que a prende e domina pelas palavras. Feliz por ser merecedor da consideração e de todos os olhares de Nastienhka, o herói desculpa-se e, com uma dissimulada modéstia, diz não saber falar com menor grau de erudição, não saber relatar acontecimentos de forma "menos bela" (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 654).

Na segunda noite, Nastienhka narra sua história: os cuidados com a avó cega, a paixão por um homem que alugara um cômodo em sua casa, e cujo esperara até a noite do encontro com o herói na balaustrada do cais.

É notável, no relato da segunda e da terceira noites, o **diálogo interior**, na forma de uma digressão do herói. Nesse momento, o narrador passa a relatar os acontecimentos em terceira pessoa como se não estivesse falando dele mesmo. Fala com desdém da própria vida, trata-se com severidade, com deboche, refere-se a si mesmo como "o sonhador", sujeito rude e hostil, de vida medíocre e vazia:

Com uma feição aborrecida e contrariada, continua sempre a caminhar, sem reparar que mais de um transeunte se ri ao vê-lo e que mais de um o segue com o olhar, e que uma senhora que o evitou aflitivamente, de repente se põe a rir como uma menina, tão grotescas se lhe afiguram a cara e o sorriso aéreo, o gesticular das mãos do sonhador. [...] Reina o silêncio no pequeno quarto; a solidão e o ócio acariciam a sua imaginação. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 656)

A descoberta de uma camada mais profunda da personalidade das personagens não acontece apenas com o herói e Nastienhka. À medida que a mocinha conta a sua história, nos trechos em que menciona o amado, é possível também perceber

parte do caráter do “outro”. O sujeito parece ser calmo, respeitador e consciente de suas possibilidades. Quando Nastienhka se oferece para fugir com ele, seu amado responde:

– Ouve, minha querida, minha boa Nastienhka, Ouve-me: juro-te que se algum dia possa me encontrar em situação que possa casar-me, serás tu a minha eleita, aquela que espero me há de fazer feliz. Juro-te que não poderia ser outra senão tu. Mas ouve ainda uma coisa: eu, agora, tenho de partir para Moscou, onde devo ficar por um ano. Espero arranjar uma colocação durante este tempo. Se quando eu voltar tu ainda gostares de mim, juro-te que havemos de ser felizes os dois. Mas agora é impossível, estou na maior pobreza e não tenho o direito de prometer-te nada. Mas se daqui a um ano ainda não estiver na situação de o fazer, esperaremos um pouco mais até que por fim havemos de conseguir o que desejamos... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 668)

Na terceira noite ocorre ainda a anunciação que, para o herói, é o prenúncio de um dia nublado e da possibilidade de não voltar a ver a moça, ou de vê-la com outro; para ela, ao contrário, trata-se da anunciação de um belo dia e da esperança de que o amado receba sua carta e retorne.

De acordo com Grossman, a quarta noite coincide com o terceiro momento do tríptico temático, quando angústias afloram, resoluções são tomadas, destinos são mudados e as conseqüências do encontro entre as personagens podem ser observadas.

O narrador personagem – em face da ausência do outro no encontro com Nastienhka – resolve confessar seu amor por ela. A moça, completamente desiludida e um tanto desnorteada, acaba por impensadamente aceitar esse amor:

Eu gosto dele, mas este amor há de acabar. [...] E você com certeza nunca me teria deixado aqui à espera, como ele fez, pois você gosta de mim a valer, enquanto ele nunca me amou... e, além disso, porque eu... afinal, também gosto de você... Sim, amo-o! [...] Não pense que eu seja uma inconstante ou uma louca, nem que tão depressa possa esquecer e ser infiel... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 681)

O “novo casal” começa, então, a fazer planos para o futuro, desmedidamente. “E tagarelávamos e caminhávamos; aquilo era uma espécie de embriaguez... Parecia-nos que íamos envolvidos numa névoa e que não sabíamos o que nos tinha acontecido” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 683). No caminho de volta à casa dela planejavam a mudança de endereço do herói e alguns preparativos para o casamento. Entretanto, Nastienhka repentinamente pára de falar e de caminhar. Avista seu amado ou, para o nosso herói, “o outro”, e corre para abraçá-lo. Ela se despede do herói-narrador com um despropositou beijo na boca e o abandona.

Essa última passagem trata do estado em que o herói se encontra após os acontecimentos da noite anterior. Para o esclarecimento do leitor, Dostoievski lança mão do que Grossman denomina de **uso de manuscritos alheios**. O herói recebe uma carta de Nastienhka onde a moça explica algumas razões que a levaram a decidir-se pelo “outro”. A carta funciona como mais um ponto de luz no caminho do

descobrimto da personalidade desta personagem:

“Oh perdoe-me, perdoe-me! – escrevia-me Nastienhka. Peço-lhe de joelhos que não se aborreça comigo. Enganei-o e enganei a mim própria. Foi um sonho, uma ilusão... Quando penso em você sofro desesperadamente. Perdoe-me oh, sim, perdoe-me!

[...] Deus vê-me e sabe que eu estaria disposta a tudo por você. Eu sei que sofre nesse momento e que está triste, ofendi-o e fi-lo sofrer, [...] Não, nunca poderei esquecer como me mostrou tão fraternalmente a sua alma... [...] Ontem, o que fez o meu coração foi apenas regressar às mãos daquele que já dantes era o seu dono.[...] meu querido amigo! Casamo-nos na próxima semana. Ele voltou cheio de amor por mim e disse que nunca me esqueceu...[...] Perdoe-me, não me esqueça e não deixe de querer à sua Nastienhka. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 685)

Em mais uma digressão ou, segundo Grossman, fruto de diálogo interior, o herói-narrador resume sua pequena mas intensa experiência e diz o que espera da vida depois disso, e como aceita o desfecho da história:

Talvez que a culpa de tudo isso fosse daquele raio de sol que de súbito surgiu por entre as nuvens, para logo depois voltar a esconder-se por detrás de outra ainda mais escura, anunciadora de chuva, de tal maneira que todas as coisas se tornaram ainda mais lóbregas e sombrias... Ou seria que os meus olhos divisaram o meu futuro e nele viram algo de árido e de triste. Algo semelhante a mim mesmo, ao que sou agora, àquilo que serei dentro de quinze anos neste mesmo quarto, igualmente só. [...] Meu Deus! Um momento de felicidade! Sim! Não será isso bastante para preencher uma vida? (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 686)

## CONCLUSÃO

Como já mencionado no texto, nem todos os aspectos descritos por Grossman se observam em todos os escritos de Dostoiévski. No caso particular da novela *Noites brancas*, foi possível identificar os três momentos fundamentais em que a trama se desenvolve e se organiza, e que compõem o tríptico temático. Ou seja, foi possível perceber três momentos em que se organiza o gradual desenvolvimento – e por que não dizer desvendamento? – de características da personalidade das personagens.

No primeiro momento acontece a descrição e o conhecimento do herói, assim como de seus anseios em relação ao futuro. Num segundo momento fundamental, as personagens passam a demonstrar características mais profundas de seu caráter, quando se evidencia a luta psicológica do herói que busca um caminho a seguir. Por fim, o terceiro momento fundamental traz o desvendamento de muitas angústias, as mudanças de planos e as impressões que o contato entre as personagens deixou no herói.

Os demais modos de organização do método criador de Dostoiévski descritos por Grossman, a exemplo do diálogo interior, são percebidos em diferentes graus no decorrer da obra. Os torneios orais aparecem de forma bem particular porque o herói os utiliza como meio de ganhar o respeito e a total atenção da mocinha. O uso de manuscrito alheio aparece na forma de uma carta da mocinha endereçada ao herói, que não faz parte da descrição das quatro noites e tem a função de esclarecer

fatos sob o ponto de vista de uma das personagens. Em *Noites brancas* percebe-se, entretanto, a ausência do recurso correspondente à nota do autor, recurso que remete à experiência jornalística do autor, que, nesta obra não o utilizou para esclarecimento de fatos ou como maneira de aprofundar algum traço pessoal das personagens.

O trabalho revela, portanto, que em *Noites brancas*, o tríptico temático, recurso de criação artística empregado por Dostoiévski e identificado por Grossman, não é apenas mais um aspecto do modo criador do artista, mas o elemento essencial de organização da trama, ao qual os demais modos se subordinam. Assim, espera-se que, ao evidenciar o papel relevante do tríptico temático, este trabalho, que se valeu dos estudos esclarecedores de Grossman sobre as peculiaridades do método criador de Dostoiévski, contribua para a compreensão de aspectos que fazem de *Noites brancas*, não apenas um trabalho da juvenília do autor, mas um texto representativo de seu gênio.

## REFERÊNCIAS

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. **Noites brancas**. In: NUNES, Natália (org.) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963.

GROSSMAN, Leonid. **Dostoievski artista**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.

NUNES, Natália. **Vida e obra de Fiódor M. Dostoiévski**. Rio de Janeiro : Companhia Aguilar Editora, 1963.

SCOTTO, Peter. "Censorship, Reading, and Interpretation: A Case Study from the Soviet Union". **Publications of the Modern Language Association (PMLA)**, vol. 109, n. 1 (Jan, 1994), pp. 61-70.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# DOSTOIÉVSKI: A FUNÇÃO DO ENTRELAÇAMENTO DE PERSONAGENS E NARRATIVAS EM *NIÉTOTCHKA NIEZVÂNNOVA*<sup>1</sup>

Carmen L. M. dos Santos<sup>1</sup>  
carmens1@terra.com.br

RESUMO: A partir das perspectivas teóricas de Leonid Grossman, Mikhail Bakhtin e Sigmund Freud, pretende-se verificar, no romance inacabado *Niétotchka Niezvânova*, alguns aspectos importantes para a compreensão do método criador de Dostoiévski referente ao entrelaçamento psíquico das personagens – forma pela qual as personagens refletem aspectos umas das outras – deixando, assim, de existirem como psiques encerradas em si mesmas. Pretende-se ainda, com base na análise estética e com auxílio da psicanálise, interpretar o psiquismo da narradora-protagonista *Niétotchka Niezvânova* – ao relatar suas recordações da infância em companhia dos pais e posteriormente na casa do Príncipe K., como também da adolescência – na abordagem de alguns elementos à luz dos estudos teóricos do complexo edípico.

ABSTRACT: Starting from the theories of Leonid Grossman, Mikhail Bakhtin and Sigmund Freud, this article intends to examine some important aspects for the understanding of Dostoevski's creative method in the unfinished novel *Niétotchka Niezvânova*, in relation to the characters' psychic involvement – the way in which the characters reflect aspects one of another. In this way, they would not exist any longer as psyches enclosed in themselves. Relying on an aesthetic analysis and with the help of Psychoanalysis, this article also intends to interpret *Niétotchka Niezvânova*'s psyche, as the narrator-protagonist, as she relates her childhood remembrances with her parents and later on in Prince K.'s household, as well as during her adolescence – while discussing some elements by way of several theories of the Oedipus complex.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski. *Romance polifônico*. Dialogismo. Complexo de Édipo.

KEYWORDS: Dostoevsky. Polyphonic novel. Dialogism. Oedipus complex.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professor Dra. Sigrid Renaux.

## 1. INTRODUÇÃO

O escritor russo Fiódor Dostoiévski surgiu no círculo literário de Bielinski, um dos mais respeitados e aclamados críticos literários do período apoteótico da elite literária russa do século XIX. Essa elite literária era composta por grandes escritores como Puschkin, Gogol, Turgueniev e Tolstoi.

*Gente Pobre*, a primeira novela escrita por Dostoiévski, é recebida pela crítica progressista como obra de "um novo e singular talento". Porém, as novelas seguintes, *O duplo* e *A senhoria* são duramente criticados por Bielinski, até em carta ao amigo Ânnekov, nos seguintes termos: "Não sei se comentei com você que Dostoiévski escreveu uma novela, *A senhoria* – uma tremenda besteira!... A cada nova obra sua, uma nova queda... Nós nos ufamos, meu amigo, de que Dostoiévski era um gênio! Eu, o primeiro crítico, fiz papel de asno no quadrado" (apud BIANCHI, 2006, p.105).

*Niétotchka Niezvânova* foi escrito por Dostoiévski entre 1846 e 1849, como um primeiro grande projeto de romance. As duas primeiras partes de *Niétotchka Niezvânova* foram publicadas na edição de janeiro/fevereiro de 1849, da *Otiétchestvienie zapíski*. Em 23 de abril desse mesmo ano, Dostoiévski foi preso e conduzido à fortaleza de São Paulo e São Pedro para aguardar julgamento, sob acusação de conspirar contra o regime de Nicolau II. No dia 28 de abril, da prisão consegue junto aos órgãos oficiais, autorização para publicar na *Otiétchestvienie zapíski* a terceira parte de *Niétotchka Niezvânova*, sem a sua assinatura.

Durante a criação de *Niétotchka Niezvânova*, o autor interrompe a redação do romance em várias ocasiões para atender a encomendas recebidas. Somente após a sua prisão em 1849, acontece a sua publicação em partes. Segundo Schnaiderman, em entrevista concedida à *Folha Ilustrada*, em 28/09/2002, o autor "deu um remate (...) melhorou um pouco a redação, mas publicou como estava", e que também "não se preocupou em elaborar um final para a obra que acaba bruscamente, aos 16 anos de idade da protagonista, porque estava mais interessado em outros projetos literários". Para Schnaiderman, a pouca repercussão dessa obra, na Rússia ou fora dela, é injusta mediante a "extraordinária visão de Dostoiévski de, intuitivamente, chegar a conclusões a que Freud chegaria mais tarde, por meio de uma reflexão teórica".

*Niétotchka Niezvânova* é uma narrativa que, sob forma de memórias e do ponto de vista de um adulto, remete a narradora-protagonista a sua infância e a parte da sua adolescência. Nesse quadro trágico de infância pobre e solitária, se encena-se a ambivalência de sentimentos da personagem em relação aos pais e a manipulação desses sentimentos pelo padrasto. O cenário familiar é composto pelo padrasto alcoólatra e a mãe doente, provedora do sustento familiar. Nesse cenário de miséria e vícios, a morte e o abandono determinam o destino da personagem.

A este retrato trágico do drama familiar exposto por Dostoiévski – anterior aos estudos psicanalíticos de Freud – não falta o sugestivo desencadeamento labiríntico da sexualidade da personagem, que poderá refletir aspectos impactantes na formação de sua personalidade. A narrativa de parte da adolescência da personagem, se expressa pelo desencadeamento da autoconsciência.

Segundo as afirmações de Schnaiderman, extraídas de O Estado de São Paulo, Caderno 2, Cultura, página D1, domingo, 22 de setembro de 2002:

Esse é um dos textos que mostram melhor a capacidade do artista de ver o que sua época ainda não foi capaz de observar e teorizar. O que era tratado de forma patológica pela sociedade aparece com naturalidade, o que é tanto mais impressionante quando se sabe que a literatura russa da época era muito pudica.

Para Natália Nunes, na Introdução Geral à vida e obra de Fiódor M. Dostoiévski, o romance *Niétotchka Niezvânova* pode ser considerado como uma espécie de exame de autoconsciência e de uma tentativa de autobiografia do autor antes de uma nova fase da sua vida (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 151).

## **2. O MÉTODO CRIADOR DE DOSTOIÉVSKI E OS LEITMOTIVES EM NIÉTOTKCHKA NIEZVÂNOVA**

Ao inferir que o processo de formação da narrativa em *Niétotchka Niezvânova* é marcado pelos traços da “densidade” e da “tragicidade”, torna-se imprescindível sublinhar os estudos teóricos de Leonid Grossman, em Dostoiévski artista, ao tratar da criação artística da sua obra, que mais tarde será retomada por Bakhtin em Problemas da poética de Dostoiévski.

Para compreensão de alguns aspectos diferenciados da criação literária de Dostoiévski, como a criação do herói, se faz necessário, segundo Ana Guravióva (apud BIANCHI, 2006, p. 114), observar a Literatura Russa do século XIX em que sobressai a figura do “herói do tempo”, originário da nobreza. Por décadas do século XIX, os maiores escritores russos apresentaram vários heróis compostos por essa figura, posteriormente, denominada de “homem supérfluo”.

Esse modelo de herói é íntegro, atraente, é um indivíduo que se relaciona com outros indivíduos, tem uma relação com o meio da nobreza e possui valores morais. Foi esse herói que se inseriu na cultura nacional e atravessou as mudanças do tempo, como por exemplo, o movimento revolucionário decembrista e a sua pós-derrota.

Atento às concepções do mundo que se transformava a sua volta, Dostoiévski não foi indiferente a esse modelo da Literatura Russa. Mas difere de seus antecessores ao romper com essa característica. Nos contos, novelas e romances que escreve, os heróis emergem da pobreza, com conteúdos psicológico e social. Dostoiévski extrai

esse herói da sua visão de mundo. O indivíduo como um ser livre e imprevisível, com liberdade para revelar-se sem a interferência do autor, opondo-se à caracterização do indivíduo como forma fixa e imutável. Segundo Guravióva (apud BIANCHI, 2006, p. 114), essa forma fixa e imutável desse modelo caracterizado na Literatura Russa do século XIX, “o homem só poderia ser entendido do interior de seu próprio ponto de vista que nos é acessível ao mundo exterior”.

Grossman foi um dos primeiros a elaborar estudo conceituando o método criador de Dostoiévski, em sua vasta produção artística literária. Dedicou grande parte de sua vida nessas pesquisas, preocupado em encontrar novos aspectos estéticos na composição literária de Dostoiévski e, em estabelecer uma coerência entre a organização de uma obra, sua construção e a concepção do autor.

Diante da perspectiva da concepção do herói dostoiievskiano, Grossman (1967, p. 60-61) observa que o escritor “desenvolveu um método criador destinado a refletir do modo mais completo e verídico o homem do seu tempo”. “(...) A complexidade e o contraditório da visão de mundo de Dostoiévski refletiram no seu estilo. Para o crítico, Dostoiévski “(...) renega o autêntico herói de seu tempo: o lutador revolucionário”.

Grossman (1967, p. 64), afirma que o método criador de Dostoiévski definia-se pelo movimento a partir da “realidade comum para o drama interior (...) do “ensaio fisiológico” para o “retrato psicológico”.

Mediante essa observação, Grossman (1967, p. 62) assinala que Dostoiévski “procurava recriar do modo mais completo o real e autêntico, mas somente aquilo que decorre nas profundezas da consciência humana ou, mesmo, na região do subconsciente”. Conclui que Dostoiévski “tentava a efetiva liberdade do artista, no campo das suposições psicológicas e da penetração criadora no mundo das idéias e dos sentimentos de suas personagens”.

Das pesquisas em artigos e em materiais escritos de Dostoiévski, Grossman diz ser possível afirmar que o autor conhecia “virtualmente” todas as formas de romance e todos os seus gêneros, em suas mais diversas variações.

Em *Dostoiévski artista*, o que interessa para as considerações teóricas acerca de *Niétotchka Niezvânova* é a descrição fenomenológica das personagens – os *leitmotives* – que para Grossman representava uma das leis fundamentais da poética dostoiévskiana. Grossman observa que o crítico literário Dobroliubov, ao considerar somente as primeiras obras produzidas até o ano de 1861, notou a inclinação de Dostoiévski de “voltar algumas vezes às mesmas pessoas, e experimentar de diferentes lados os mesmos caracteres e situações” (apud GROSSMAN, 1967, p. 135).

Grossman examinou os principais *leitmotives* que definem os tipos dominantes nas figuras e dramas da sociedade criada por Dostoiévski. Dentre esses *leitmotives* compostos por personagens que conferem uma dinâmica ao romance, encontram-se pensadores e sonhadores; moças ofendidas; o sócia; homens do subsolo; os puros de coração; renegados; niilista e pseudoniilistas; *mulheres orgulhosas*; *outras doces e humildes*; *crianças impressionáveis* ou *adolescentes pensativos*.

Particularmente, em *Niétotchka Niezvânova*, algumas dessas personagens fenomenológicas ou tipos dominantes, são perfeitamente visíveis. O Príncipe K., o benfeitor que acolhe Niétotchka em sua mansão após a tragédia desencadeada pela morte da mãe e o abandono pelo padrasto, para Grossman (1967, p. 145), caracteriza-se pelo tipo doce e humilde, “um indivíduo altruísta e pouco visível no cotidiano”:

Era realmente o Príncipe K., que me encontrara e me abrigara em sua casa. Depois que se iniciou a minha convalescença, suas visitas tornaram-se cada vez mais raras. Da última vez, trouxe-me bombons, um livro infantil com figuras, beijou-me, fez sobre mim o sinal-da-cruz e pediu-me que ficasse mais alegre. (N. N., 2007, p. 86)

O segundo tipo de variante percebida nas personagens compostas em *Niétotchka Niezvânova* encontra-se nas imagens femininas: *mulheres orgulhosas* e *as doces e humildes*. A personagem Kátia, filha do Príncipe K., corresponde à caracterização de *mulheres orgulhosas*, conforme as impressões de Niétotchka:

O principal defeito da pequena princesa ou, melhor dizendo, o traço dominante do seu caráter, que tendia, de modo invencível, a encarnar-se em sua forma normal, e que, naturalmente, se encontrava numa condição de afastamento, de luta, era o orgulho”. (N. N., 2007, p. 116)

A postura de Niétotchka alterna-se entre as duas características acima assinaladas, ora orgulhosa, ora doce e humilde, conforme os trechos extraídos:

Seguiu em mim certo orgulho e, quando me encontrava com Kátia, na hora em que nos levavam a passeio, olhava-a com tamanha independência e seriedade, de um modo tão diferente do anterior, que isso até a deixou surpreendida. (N. N., 2007, p. 121).

Queria, com todas as forças, agradecer-lhe, e, por isso, temia cada uma das minhas palavras e cada movimento. (N. N., 2007, p. 100)

Inserido no contexto dos *leitmotives* delineados em *Niétotchka Niezvânova*, os tipos *crianças impressionáveis* ou *adolescentes pensativos*, possivelmente, projetam-se a uma ordem de valor significativa para Dostoiévski, na trajetória da criação artística de sua obra.

Dostoiévski começou a construir esses dois tipos dominantes, a partir de 1846 durante o processo de criação de *Niétotchka Niezvânova*. Segundo Grossman é em *Niétotchka Niezvânova*, que:

(...) pela primeira vez se traça a imagem de uma menina que vive um verdadeiro drama psicológico e que se consola de todos os horrores de uma vida miserável com um inebriante jogo da imaginação. (1967, p. 150)

Os tipos dominantes, *crianças impressionáveis* ou *adolescentes pensativos*, fundem-se e alternam-se em *Niétotchka*, expressos por tormentos precoces mascarados pela fantasia:

(...) eu mesma, com meus sonhos maravilhosos, com a minha mente fantástica, repleta de espectros bizarros, impossíveis; tudo isso mistura-se a tal ponto em minha mente que, pouco depois, formava o caos mais monstruoso, e, por algum tempo, perdi toda medida, toda consciência do real, do verdadeiro, e vivi Deus sabe onde. (N. N., 2007, p. 46)

Esses dois tipos dominantes refletem-se na luta interior de *Niétotchka* decorrentes da solidão e de escolhas afetivas. Nesse processo, a fixação pelo padrasto um violinista decadente, alcoólatra e insano; e a paixão pela princesinha Kátia, conferindo-lhe um aspecto que sugere transcender as abordagens de uma simples amizade, considerando o desenrolar da trama e com base nos seguintes trechos:

A partir desse instante experimentei por meu pai um amor sem limites, um amor estranho que não parecia infantil. Meu primeiro pensamento foi não me separar mais de Kátia. Algo me atraía irresistivelmente para ela. (...). Era tão forte aquela atração, eu me entregava com tamanho ardor a esse novo sentimento, que ela não podia deixar de notá-lo, (...). (N. N., 2007, p. 37 e 103)

Assim, de toda a sucessão de heróis criados por Dostoiévski, expressando e encerrando em si, os mais complexos sentimentos e conflitos humanos, foi possível identificar nesta análise inicial, com base nas teorias de Grossman, os tipos dominantes recorrentes em *Niétotchka Niezvânova*, conforme assinalados nos parágrafos anteriores.

### **3 O ROMANCE POLIFÔNICO E A EXPERIMENTAÇÃO MORAL E PSICOLÓGICA EM NIÉTOCHKA NIEZVÂNNOVA**

Em tese, Bakhtin afirma que Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*, introduzindo um novo gênero romanesco livre de subordinação aos esquemas histórico-literários comumente aplicados às demais manifestações do romance europeu.

Segundo Bakhtin (2005, p. 62) "a ênfase principal de toda obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do *conteúdo*, é uma luta contra a *coisificação* do homem, das relações humanas e de todos os valores humanos no capitalismo".

Ao tornar o *romance polifônico*, a criação artística de Dostoiévski impregna-se de possibilidades para deixar fluir a coexistência de mundos diversos entre si, fazendo-os agir uns sobre os outros. Como todas as personagens de Dostoiévski em que há

sempre a conjugação do caráter do herói para triunfar ou para perder-se, Niétotchka também é possuída e devassada ao mesmo tempo por sentimentos divergentes ou por paixões ambivalentes, porém, é um ser livre para reagir às imposições de acordo com a sua visão de mundo.

Dostoiévski ao apresentar Niétotchka, menina pobre, solitária, estranha e sonhadora, simultaneamente, a caracteriza como um ser livre e imprevisível, traços que lhe conferem completa liberdade de revelar-se sem a interferência do autor. E ao conceder-lhe voz, também, concede-lhe o direito de expressar sentimentos de amor, ódio e o dilema perante a visão de mundo que lhe é projetada pelo autor. O diálogo marcado pela tensão leva a uma "polifonia de vozes" independentes entre si, entendendo-se a cada uma, a partir da sua visão interna do mundo, sem misturar-se arbitrariamente em uma única posição dominante:

Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de se rebelar contra ele. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 2005, p. 4)

A autoconsciência dos heróis de Dostoiévski é totalmente dialógica, dirigindo-se a si, a um outro e a um terceiro, uma vez que o diálogo não é o limiar da ação, mas a própria ação em si. Para Bakhtin, nos romances de Dostoiévski "tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência (2005, p. 257).

Um recurso utilizado por Dostoiévski na composição de suas personagens, estrutura-se na sensibilidade que estas apresentam umas em relação às outras e a forma como refletem e vibram continuamente aspectos uma das outras, deixando de existirem como psiques encerradas em si mesmas. Joseph Frank, no ensaio sobre literatura e cultura russa, ao inferir que os estudos de Bakhtin sobre Dostoiévski ultrapassam os limites do domínio da crítica literária, afirma que, "é apenas Bakhtin que nos permite entender como Dostoiévski cria essa impressão inimitável de entrelaçamento psíquico subliminal, que, de novo, antecipa uma das características do romance de fluxo de consciência". (1992, p. 34)

Em *Niétotchka Niezvânova*, a autoconsciência, a liberdade e o comportamento da personagem, constituem-se em estratégias das consciências que tem a pretensão de persuadir as outras consciências a reconhecê-la. Ao relatar suas experiências de vida, Niétotchka dá voz aos seus conflitos rememorando a infância miserável e desesperançada, apesar dos sonhos em que projeta uma vida repleta de riqueza e felicidade, até então inacessíveis. Esse panorama é permeado por figuras humanas torturadas e pela tragédia familiar, conjugadas pelo caráter da condição do indivíduo em triunfar ou perder-se. Trava-se, então, para Niétotchka, uma luta paradoxal diante

da ambivalência de sentimentos de angústia e felicidade, conforme as impressões que projeta da sua relação com o padrasto:

Parecia ficar possessa de alegria, quando ele me acarinhava, um pouco que fosse. E, no entanto, muitas vezes eu me atormentava até sentir dor, pelo fato de ser tão inabalavelmente fria com minha própria mãe; havia momentos em que olhando para ela, sentia-me dilacerada de angústia e compaixão. (N. N., 2007, p. 58)

A ambivalência de sentimentos em Niétotchka centra-se nas figuras materna e do padrasto. Cria-se, por consequência, um campo propício às duas escolhas afetivas que marcarão para sempre a sua trajetória. Aos oito anos, desenvolve pelo padrasto, que pensava ser o pai biológico, um sentimento de amor que não consegue compreender, segundo suas memórias: "a partir desse instante experimentei por meu pai um amor sem limites, um amor estranho que não parecia infantil". (N. N., 2007, p. 37). Ao sentimento de amor ao padrasto, entrelaça-se a luta de uma consciência inquieta que projeta para além de si mesma a angústia por não se permitir sentir o mesmo afeto pela mãe, conforme seu relato angustiado: "já naquele tempo sentia revoltar-se em mim a consciência, e notava muitas vezes com sofrimento a minha injustiça em relação a minha mãe" (N. N., 2007, p. 58).

Após a sua tragédia familiar, Niétotchka ao conhecer a princesinha Kátia passa a devotar-lhe sentimentos de fascínio e mesclado pela fixação.

Cabe ratificar, que essa duas escolhas afetivas, uma contextualizada pela atração que Niétotchka sentia pelo padrasto e a outra pelo "amor apaixonado" em relação a princesinha Kátia, presentes por uma visão reducionista, podem esboçar toda uma problemática concernente às restrições impostas pelas regras da instituição social. Essas regras pertinentes na estrutura da sociedade foram impostas pelo processo civilizatório para abolir de seu escopo a expansão de determinados desejos amorosos considerados desagregadores ao pacto que estabelece a família como condição ao desenvolvimento da civilização.

É possível sublinhar que as advertências a uma postura que possa sugerir a desagregação a esse postulado da civilização podem assumir um significado específico aos lampejos das paixões que funcionam como desestabilizadoras no macrocosmo social da família, desarmonizando e desequilibrando a sua estrutura orgânica.

No tocante as relações que sugerem a realização de desejos vetados pelas regras culturais e sociais, no caso, os sentimentos de Niétotchka em relação ao padrasto e a Kátia, o processo civilizatório ao impor sua interdição é sustentado pelas restrições necessárias à defesa dos interesses da sociedade, da organização familiar.

Longe de inserir-se este trabalho nas questões teóricas dos estudos antropológicos, sociológicos ou psicológicos, tornou-se necessário esboçar, de

forma superficial, o arbítrio das regras sociais e culturais para situar algumas contextualizações à luz da teoria freudiana no tocante às escolhas afetivas da personagem Niétotchka.

A ambivalência dos sentimentos, como os demonstrados por Niétotchka em relação aos pais, foi um dos temas mais polêmicos abordados nos estudos psicanalíticos de Sigmund Freud, ao teorizar o Complexo de Édipo. Nessa teoria, demonstra que o complexo edipiano procede de um desejo de exclusividade. Freud, quando formulou a primeira teoria do Complexo, atribuiu à menina uma posição no quadro edipiano, que é o da rivalidade com a mãe em relação ao amor do pai.

Niétotchka, na descrição de sua vida cotidiana, na qual aborda o relacionamento e a distinção dos sentimentos que desenvolve em relação a mãe e ao padrasto, sugere a possibilidade de enquadramento no postulado da teoria edipiana, considerando o trecho seguinte:

Desse modo, eu crescia em nossa mansarda e, aos poucos, o meu amor, ou, dizendo melhor, paixão, pois não conheço palavra bastante forte para expressar plenamente o sentimento invencível, torturante que eu tinha por meu pai, chegou a atingir não sei que irritabilidade doentia. Eu tinha apenas um prazer: pensar nele e tê-lo como objeto de meus devaneios; uma única vontade: fazer tudo que lhe pudesse causar ao menos um pouco de satisfação. (...) Realmente, aquela estranha afeição minha lembrava de certo modo um romance... (N. N., 2007, p. 57-58)

Para melhor compreensão do conceito edipiano e do interdito mencionado nos parágrafos anteriores, é imprescindível considerar as afirmações de Freud, na 4ª Lição de *psicanálise*, alocando-as ao contexto específico e singular de *Niétotchka Niezvânova*:

O pai em regra tem preferência pela filha, a mãe pelo filho: a criança reage desejando o lugar do pai se é menino, o da mãe se se trata da filha. (...). O complexo assim formado é destinado à pronta repressão, porém continua a agir do inconsciente com intensidade e persistência. (...). O mito do Rei Édipo que, tendo matado o pai, tomou a mãe por mulher, é uma manifestação pouco modificada do desejo infantil, contra o qual se levanta mais tarde, como repulsa, as barreiras do incesto". (FREUD, 1996, p. 58)

Niétotchka, de posse da voz que lhe foi conferida pelo autor, não somente deu vazão aos seus conflitos, mas assomou para si a liberdade de internalizar e expressar sentimento de ódio em relação à mãe, o que no contexto social e cultural são passíveis de admoestações e de mal estar. Mas, compreensíveis, se inferido ao conceito edipiano, ponderando-se que o ódio de Niétotchka pela mãe, procederia do sentimento de rivalidade em relação ao amor do pai:

(...) acusei minha mãezinha, considerei-a malvada para com meu pai, e digo mais uma vez: não sei como uma noção tão monstruosa pudera formar-se em minha imaginação. E quanto mais me ligava a meu pai, com tanto maior intensidade odiava a minha pobre mãe. (N. N., 2007, p. 39)

O fato de Niétotchka devotar ao pai um amor tão grande, não a impediu de perceber que este não lhe era correspondido com a mesma intensidade. De acordo

com suas memórias provenientes de uma percepção de mundo amadurecida pela experiência adulta, o padrasto manipulava seus sentimentos infantis visando usá-la para apropriar-se indevidamente do mísero dinheiro com o qual a sofrida mãe provinha o sustento da família, segundo as transcrições abaixo:

Ao mesmo tempo era-me penoso ouvi-lo: via que suas palavras e carinhos eram insinceros, e tudo isso me deixou de certo modo abalada. Comecei a inquietar-me e a sofrer por ele.

- Eu preciso de quinze rublos, Niétotchka! Arranja-me esse dinheiro hoje, e amanhã vou trazer tudo de volta. E agora vou sair para te comparar rebuçados, nozes... e uma boneca, também... (...). Senti, naquele momento, que ele não tinha pena de mim e não me amava, pois não via o quanto eu o amava, e pensava que eu me dispunha a servi-lo por causa de presentes. (N. N., 2007, p. 64 e 67)

Nesse paradoxo, Niétotchka ocupa uma posição singular diante dos sentimentos dedicados ao pai e da configuração adversa dos sentimentos dele em relação aos seus provocando-lhe uma complexa luta interior, da qual depreende-se um dilema fadado a minar e a destruir o afeto não correspondido:

Quanto a ele, estava tomado de não sei que entusiasmo, por causa de minhas promessas; via que eu estava pronta a tudo fazer por ele, e Deus sabe o quanto significava para mim então esse "tudo"... Compreendia o que significava aquele dinheiro para minha pobre mãe; sabia que perdendo-o, ela era capaz de adoecer de desgosto, e o arrependimento gritava dentro de mim e me torturava. (N. N., 2007, p. 67-68)

Para retornar às breves considerações teóricas sob a perspectiva do complexo edipiano, vale assinalar que o caráter dos sentimentos de Niétotchka, a partir do drama de consciência provocado pelas ações engendradas pelo pai, sugere ainda outras possibilidades e outros parâmetros.

Segundo Franklin Goldgrub (1989, p. 29), estudioso e crítico da teoria freudiana, na primeira formulação empreendida por Freud sobre o complexo de Édipo, ele faz uma distinção entre desejo e necessidade. Freud argumenta que a *necessidade* (grifo nosso), surge de um estado de privação explicada pela biologia. Assim, a satisfação da necessidade ocorre mediante o objeto adequado. Na sua ausência sobrevém a frustração.

O *desejo* não vem da carência biológica, orienta-se pelo sentido do prazer e o seu objeto não é definido com precisão. O desejo é expresso pela fantasia que descreve significados atribuídos ao objeto. O objeto não possui um significado próprio, não é desejado ou indesejável por qualidades ou defeitos.

Sob esse prisma, os sentimentos de Niétotchka pelo pai, subjetivamente estariam orientados pelo desejo. Não o desejo propiciado pela necessidade sexual. Mas, um desejo por uma vida afetiva que lhe foi negada. Esse desejo sem definição precisa é a âncora da carência afetiva de Niétotchka, expresso por fantasias em relação ao futuro de riqueza e felicidade que compartilharia com o padrasto após a

morte da mãe:

Acreditava que nos tornaríamos imediatamente ricos; (...) sonhava depois que meu pai mandaria sem demora fazer para si boas roupas, que iríamos morar numa casa luxuosa, e, naquele momento, chegavam em auxílio da minha imaginação a casa rica, de cortinas vermelhas, e aquele encontro com meu pai, quando ele me quis mostrar algo em seu interior. (N. N., 2007, p. 42)

Isto posto, segue-se o desenlace trágico para Niétotchka, com a morte dos pais. Acolhida por uma família aristocrática, particularmente, pelo gesto de bondade do Príncipe K., Niétotchka enfrenta um prolongado período de convalescença após enfermidade decorrente de grave crise emocional.

Durante esse período, conforme promessa do Príncipe K., Niétotchka é apresentada à sua filha, a princesinha Kátia. O sentimento que passa a dedicar a Kátia sugere uma atmosfera de sentimentos, atualmente designados como homoeróticos, quando contextualizada sob o prisma freudiano. A forma como Niétotchka expressa seus sentimentos por Kátia, pode corroborar as suposições homoeróticas, com base na abordagem edipiana:

Tudo se perturbava em mim com uma sensação nova, inexplicável, e não haverá exagero de minha parte se eu disser que então sofria e me atormentava com essa nova sensação. Resumindo – e perdoem-me estas palavras – eu estava apaixonada por minha Kátia. Sim, era amor, um amor autêntico, um amor com alegrias e lágrimas, repassado de paixão. (N. N., 2007, p. 115)

Os aspectos do sentimento amoroso de Niétotchka pela princesinha Kátia, são portadores de certas peculiaridades entrevistadas nas relações da paixão heterossexual, de acordo com a pragmática das instâncias dos processos civilizatórios. Essas peculiaridades que sugerem um sentimento amoroso são prementes nos gestos, nas ações e nos pensamentos de Niétotchka e, ainda, na postura da princesinha Kátia ao assumir seus sentimentos e reivindicar o seu reconhecimento, de acordo com os trechos extraídos:

Beijava-me como uma possessa, beijava-me o rosto, os olhos, os lábios, o pescoço (...); apertei-me fortemente contra ela, e abraçamo-nos doce e alegremente, como amigas, como amantes, que se encontram após uma separação prolongada. Um instante depois, já estava na sua cama; abraçamo-nos e apertamo-nos com ardor. A princesa beijava-me arrebatada. (...) - Niétotchka! – murmurou Kátia entre lágrimas. – Meu anjo, há tanto, tanto tempo que eu te amo! (N. N., 2007, p. 132-133)

Segundo a teoria freudiana, o caráter que conduz ao relacionamento entre indivíduos do mesmo sexo provém da relação desigual e desproporcional do poder entre o pai e a mãe. O trecho destacado de *Niétotchka Niezvânova*, no parágrafo seguinte possibilitam uma leitura que pode sugerir a presença de elementos que indiciam essa desigualdade de poder referida por Freud em sua teoria:

Causava-me impressão, por exemplo, o fato de que minha mãe se preocupasse sempre e se afanasse com a nossa pobre condição doméstica, e censurasse continuamente meu pai por ser ela a única a trabalhar. Involuntariamente, eu formulava a mim mesma a pergunta: por que meu

paizinho não a ajudava de nenhum modo, e vivia em nossa casa como um estranho? (N. N., 2007, p. 40-41)

Ainda, segundo essa afirmação de Freud sobre a desigualdade entre os pais, quando se trata da menina, o modelo para ilustrar possível tendência à paixão e ao desejo pelo mesmo sexo, é o da desvalorização do homem. A esposa demonstra desprezo e rivalidade com o homem, devido a uma suposição de poder usurpado sem merecimento. Em *Niétotchka Niezvânova*, há representações que podem enquadrar-se nesse contexto:

- Onde está o dinheiro? – tornou ela a gritar e, de repente, voltou-se para o meu pai, que estava agarrando o chapéu. – Onde está o dinheiro? – repetiu. – Ela deu-te o dinheiro? Homem sem Deus! Assassino! Tirano! Então, também a estás destruindo, a ela?! Uma criança! A ela também? Não! Tu não sairás assim! (N. N., 2007, p. 71)

Em suma, o “amor apaixonado” entre Niétotchka e a princesinha Kátia, contextualizado com o auxílio dos estudos psicanalíticos de Freud sobre o complexo de Édipo e, tendo como ponto de partida as teorias de Bakhtin equivale subjetivamente ao processo de formação do pensamento independente, a partir do momento em que o discurso literário é deflagrado em seu dialogismo. O dialogismo oferece um elemento catalisador para a reflexão da teoria bakhtiniana sobre a experimentação moral e psicológica, ou seja, “a representação de inusitados estados psicólogo-morais anormais do homem”, como as “paixões limítrofes com a loucura” (BAKHTIN, 2005, p. 116-117) ao ilustrar como as personagens de Dostoiévski reagem às limitações impostas à autonomia de suas personalidades, a diversidade de seus discursos ambivalentes, por meio dos quais se apropriam das outras vozes e lhes respondem atingidas de forma indelével por essa apropriação.

#### **4 O PLURILINGÜISMO EM NIÉTOTCHKA NIEZVÂNOVA**

Embora, a teoria bakhtiniana do plurilingüismo no romance, não se constitua da intenção teórica deste trabalho, sentiu-se a necessidade de apresentar alguns de seus aspectos, ao pensar em *Niétotchka Niezvânova* como gênero romanesco.

O romance *Niétotchka Niezvânova* apresenta uma linguagem narrativa sob uma aparência orgânica e única na voz da narradora-protagonista, Niétotchka, e em primeira pessoa. Ao mesmo tempo, percebe-se que, junto a essa linguagem única e organizadora, coexistem outras linguagens que se defrontam e buscam por certas configurações de mundo, mas aparentemente, sob a regência dessa unidade organizadora.

Ao propor que o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal, Mikhail Bakhtin (2002, p. 98), afirma que as linguagens do plurilingüismo “são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas”. E o plurilingüismo ao ser

introduzido no romance é submetido a uma elaboração em que:

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio de diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 2002, p. 106)

Partindo da premissa de que o diálogo de linguagens no gênero romanesco provém da noção de discurso, presume-se então, que o romance constitui-se a partir dessas diferentes linguagens que dialogam entre si. Segundo Bakhtin, (2000, p. 88-89): "O discurso nasce como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem do seu objeto é dialógica".

Nesse sentido *Niétotchka Niezvânova* aponta para a problemática da estilística pertinente à análise do gênero romanesco e de aspectos definidos por uma estilística sob o contexto social. Como afirma Bakhtin (2002, p.106):

A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua "forma" e seu "conteúdo", sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro; pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de "conteúdo" ou de "forma".

Esse conjunto de aspectos apontados por Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, permite que *Niétotchka Niezvânova* seja categorizado como romance.

Bakhtin estabeleceu diversas formas de introdução e organização do plurilingüísmo no romance. Dessa diversidade de formas, destaca-se o papel exercido pela personagem no que diz respeito à estratificação da linguagem do romance, entendida como a conjunção do seu discurso e das ações que dele provém. *Niétotchka* age de acordo com os seus pontos de vista e busca, também, por certas configurações de mundo que se acentuam e permeiam a outras configurações abrangentes pelo romance.

Considerando que o discurso de *Niétotchka* surge a partir de certas configurações particulares do seu ponto de vista, seja – histórico, social, ideológico ou cultural – buscando sua legitimidade, percebe-se que o diálogo estabelecido por essa visão, dá à narrativa um tom acentuado pela tensão e tragicidade. Principalmente, ao rememorar sua infância solitária, miserável, presa na ambivalência de sentimentos em relação aos pais e por escolhas afetivas que a conduzem a momentos sublimes e de profunda melancolia, conforme trecho a seguir:

(...) A época a partir da qual comecei a lembrar-me bem de tudo deixou em mim uma aguda sensação de tristeza; tal sensação acentuava-se dia a dia, assinalando com estranhos tons escuros toda a existência que passei ao lado de meus pais e, também, toda a minha infância. (N. N., 2007, p. 35-36)

O discurso de Niétotchka reflete um processo de independência, de liberdade e de uma configuração que lhe é própria, além de organizar as demais linguagens dentro do romance, como no trecho em que relata a vida pregressa do padrasto:

Meu padrasto acabou brigando com B. contra o qual espalhou as mais ignóbeis intrigas e inventou as mais infames calúnias. Ao cabo de seis meses de serviço irregular, sua falta de pontualidade e seu comportamento irrefletido fizeram com que o despedissem da orquestra. (N. N., 2007, p. 32)

*Niétotchka Niezvânova* tem como argumento e pretexto desencadeador de toda a ação do romance, a morte da mãe: "Ela jazia morta, já estava fria e roxa! Inteiramente fora de mim, atirei-me sobre ela, abraçando o cadáver" (N.N. 2007, p. 79). Com a morte da mãe, seguida ao abandono pelo padrasto, Niétotchka atinge a essência da realidade assinalada pela dramática experiência, na qual verificam-se alguns aspectos de uma consciência inquieta, projetada para além de si mesma, sempre em busca de alguma coisa, deixando-a vulnerável e exposta a riscos emocionais:

Eu me restabelecia devagar; mas, quando me ergui completamente do leito, minha razão ainda estava numa espécie de torpor, e, por muito tempo, não pude compreender ao certo o que me sucedera. (N. N., 2007: 85)

Além disso, o processo de formação da narrativa de Niétotchka, mostra em seu cerne, densidade e tragicidade no desencadeamento das palavras, em uma trajetória entrecruzada por confissões e experiências existenciais, definindo a relação do seu eu consigo própria e com o outro:

Não me lembro do meu pai. Meu padrasto, um músico, cujo destino foi dos mais curiosos, era a pessoa mais estranha e admirável que conheci. A marca deixada por ele em minhas primeiras impressões de criança foi tão forte que influenciou o resto da minha vida. (N. N., 2007: 9)

É imprescindível sublinhar que o contexto da realidade psicológica objetiva, ao qual Dostoiévski enquadró sua personagem Niétotchka, não a torna um ser encerrado em si mesmo. É de Niétotchka a voz que se ouve, a consciência que se interpela, que reflete e assoma a configuração de um mundo objetivo, com sua verdade exterior nascida das reações aos confrontos e das tensões próprias à condição humana. Em suma, é de Niétotchka a introdução das palavras alheias, o desmascaramento ou a assimilação, de acordo com suas intenções, ao representar os sujeitos e seus universos por meio de uma linguagem que adquire seus próprios contornos para tornar-se autônoma.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A liberdade conferida por Dostoiévski a sua personagem Niétotchka, permite que a diversidade de consciências individuais se expresse de forma autônoma, arbitrando sobre as suas verdades de forma intensa e fervorosa, conferindo, assim, densidade à narrativa.

Bakhtin afirma que a literatura não reconstrói o todo do ser humano, possivelmente, por não conseguir dar conta desse todo e por não ter a capacidade humana do ser humano.

Sem dúvida, a afirmação acima é procedente e válida, mas os artifícios de que se vale o romance de Dostoiévski para reconstruir o ser humano, configurar, representar o entrelaçamento psíquico e dialógico das personagens conduzem ao entendimento de um aspecto essencial do seu método criador, além de esclarecer a textura cerrada de seus romances.

Portanto, dificilmente o leitor de Dostoiévski deixará de ficar imune à experiência causada pela sensação de que suas personagens ligam-se entre si, como se existissem além do plano das relações sociais comuns, atadas umas às outras, conferindo à narrativa, uma intensidade especial e hipnótica.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

BIANCHI, Maria de Fátima. **O “sonhador” de A senhoria, de Dostoiévski**: um “homem supérfluo”. Tese. São Paulo: USP, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. **Niétotchka Niezvanova**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Dostoiévski rejeitado ganha nova tradução**. Entrevista concedida por Boris Schnaiderman. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/Folha/ilustrada/ult90u27670.shtm>. Acesso em: 14 jun. 2008.

FRANK, Joseph. **Pelo prisma russo**: ensaios sobre literatura e cultura. Trad. Paulo C. Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: EDUSP, 1992.

FREUD, Sigmund. **“Quarta lição de Psicanálise”**. IN: Obras psicológicas completas. Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOLDGRUB, Fraklin. **O complexo de Édipo**. São Paulo: Ática, 1989.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. O universo das regras. In: **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. Cap. III.

NUNES, Natália. "Introdução Geral". IN: DOSTOIÉVSKI, F.M. **Obra Completa**, vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Caderno 2, Cultura, página D1, domingo, 22 de setembro de 2002.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# ESTEREÓTIPOS E INOVAÇÕES EM NÓ NA GARGANTA E A COR DA TERNURA<sup>1</sup>

Paulo Sérgio Pestana<sup>1</sup>  
sergiopestana@bol.com.br

**RESUMO:** Este artigo analisa como o olhar das escritoras Mirna Pinsky (branca) e de Geni Guimarães (negra), ao denunciar os problemas sociais de racismo e preconceito, pode corroborar os estereótipos negativos ou mesmo expressar inovações na construção de suas personagens. Para isso, os pressupostos teórico-metodológicos consistem em analisar paralelamente diferenças e semelhanças na perspectiva da representação das crianças negras em *Nó na garganta* (1991) e *A cor da ternura* (1998). Pretende-se, focalizar tanto o conteúdo das obras quanto a utilização das figuras ilustrativas do enredo, a fim de identificar inovações ou reprodução de marcas estereotipadas na literatura infanto-juvenil. Um breve estudo sobre os conceitos de estereótipo e intermedialidade auxilia nas questões referentes à relação produtor/leitor e permite algumas reflexões sobre como a criança negra é (ou se vê) representada nos textos infanto-juvenis.

**ABSTRACT:** This article analyzes how the views on racism and prejudice of white and black women writers of children's literature, Mirna Pinski and Geni Guimarães, respectively, when denouncing social problems, may either corroborate existing negative stereotypes or express innovations in the construction of their characters. The theoretical-methodological presuppositions consist of analyzing differences and similarities in the perspectives of both authors in their books - *Nó na garganta* (1991) and *A cor da ternura* (1998) - on the representation of black children. Besides focusing on the content of the two books, this article analyzes equally the figures that illustrate the plot, so as to identify innovation in character construction or the reproduction of stereotypes. A brief introductory study of the concepts of stereotype and intermediality aims at helping in matters of reader-writer relationship, as well as providing some reflections on how the black child is represented - or sees himself/herself represented - in children's and teenagers' literature.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura infanto-juvenil. Estereótipos. Personagens negras.

**KEYWORDS:** Teenager's literature. Stereotypes. Black characters.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Uma análise que pretenda focalizar a representação de personagens negras na literatura será tanto melhor fundamentada se antes passar por questões relativas à estereotipia. Nesse sentido, o conceito de estereótipo que melhor contribui para este estudo encontra fundamento nas pesquisas de Piza (1998). Após ter realizado vasta investigação sobre o vocábulo, a autora entendeu que os estereótipos são necessários na construção de identidade por suas características social e individual.

A formulação de um estereótipo não aponta para a função apenas de categorizar o outro, mas de compor certos traços de nossa própria identidade. Esta identidade, que desejamos sempre positiva, vai sendo construída por oposição a, ou partilha de, traços distintivos sustentados pelos estereótipos com que nos reportamos aos outros. (Piza, 1998, p. 92)

Há nessa troca uma intenção que amplia a dimensão social das relações, sustentando os interesses individuais ou grupais. "Tanto as identidades grupais quanto pessoais são produtos de um processo de categorização" (Piza, 1998, p. 96). Essa dinâmica do processo de estereotipia desconstrói, consideravelmente, o caráter rígido que o termo estereótipo (do grego *stereos* = sólido, *tupos* = impresso) sempre conservou, em decorrência de sua origem nas técnicas de impressão). Nesse aspecto, Piza conclui:

Os estereótipos também não podem ser vistos como preconceitos irracionais e inválidos. Ou seja, do ponto de vista da autocognição, os estereótipos desempenham funções de percepção de si e do seu grupo que tentam adequar o indivíduo a uma dada realidade. As formas distorcidas de percepção podem vir de processos sociais de cognição, quando a distorção de um grupo pelo outro envolve dimensões políticas. (1998, p. 27)

Estereótipos, nessa concepção, rompem com a idéia de estruturas fixas e internalizadas no indivíduo, ampliando seu significado para o campo de diálogos constantes entre dois mundos: o do indivíduo com suas estruturas psicológicas e dos outros grupos dos quais ele (o indivíduo) é uma extensão.

Quanto às inovações trazidas do contexto literário para a análise, merece destaque a questão da autoria: trata-se de duas escritoras que falam de personagens femininas negras na década de 1990. Observa-se a inovação já nesse ponto, pois Pinsky e Guimarães vêm significar num mercado quase que exclusivamente masculino. Outro fato inusitado é a utilização de meninas negras como protagonistas em ambas as narrativas. Paradoxalmente, a categorização de algumas personagens quanto à profissão, à nomeação (por exemplo, as mães são quase sempre representadas como domésticas), ou mesmo à relação patrão - empregado fortalece a estereotipia. Segundo Esmeralda Negrão e Regina Pinto:

É justamente esta contradição — de um lado, uma representação estereotipada de certas categorias étnico-raciais ou sua omissão e, de outro, uma preocupação em passar uma mensagem de igualdade, de respeito às diferenças — que permite, segundo alguns estudiosos, desvendar o papel que a literatura infantil representa e a própria concepção de criança que a subsidia. (1990, p. 18)

A intenção de transmitir uma mensagem de igualdade, bem como a concepção

de criança, de que falam as autoras citadas acima, remetem à reflexão sobre a relação adulto-criança. Na maioria das vezes, essa relação se expressa com particularidades do par educador/educando. O escritor focaliza, ao elaborar sua obra, um leitor a ser por ele "educado". Perde-se a essência da interação, pois o leitor não partilha da elaboração dos textos e se vê forçado a tornar-se o que dele se deseja. É nesse sentido que os estereótipos negativos vão sendo legitimados. A condição inferiorizada das crianças negras é eternizada e não acompanha a dinâmica da sociedade, uma vez que os pequenos leitores negros não se vêem representados nas narrativas e ilustrações. Ocorre mesmo uma comunicação entre desiguais. É o que Piza observa quando diz que "a desigualdade entre o produtor e o leitor transparece em uma narração impositiva e fechada, sem espaço para a participação do leitor" (1998, p. 37). Deduz-se de tudo isso que a forma de representação da personagem negra, na literatura, ao invés de se constituir em afirmação de seus valores culturais, pode reforçar o preconceito e a discriminação. Toma-se como exemplo dos paradoxos da representação das protagonistas negras o estudo aqui proposto de *Nó na garganta* e *A cor da ternura*.

O livro de Mirna Pinsky faz parte de um grupo seletivo de nove narrativas analisadas por Inaldete Andrade (2001), que ressaltou seus aspectos inovadores de cunho anti-racista para a literatura infanto-juvenil. Maria Anória de Jesus Oliveira (2003, p. 20) não nega tal valor, mas tece a seguinte crítica:

O problema consiste exatamente na intenção de denúncia. Afinal, o que se observa na maioria das histórias é a inferiorização dos personagens negros e dos espaços em que são situados, por serem tecidos à margem dos personagens brancos. (OLIVEIRA, 2003, p. 3)

A citação acima explicita com justeza o efeito provocado pela obra de Pinsky: a intenção de denunciar um problema social pode acabar, de fato, por inferiorizar as personagens negras. A protagonista Tânia e seus pais são apresentados em situação de pobreza extrema. Trata-se de uma família constituída de pessoas negras que deixa a vida sofrida na favela às margens do rio Pinheiros, na capital de São Paulo, em busca de oportunidades em Santana, no litoral. Os pais foram contratados como caseiros de uma senhora branca muito rica, dona Matilde. A situação inferiorizada da família é denunciada do princípio ao fim do livro. Já de início, descreve-se o ambiente que estão deixando. "[...] barraco de tábuas cheio de goteiras e com cheiro de mofo na marginal do rio Pinheiros, onde viveram os últimos três anos" (1991, p. 3). As impressões da filha apresentam o pai ao leitor:

Tem do pai uma imagem de pessoa triste e quieta. Sempre saindo de manhãzinha, antes de ela se levantar, e voltando depois de ser mandada pra cama. Entrando curvado, sujo, com cheiro forte e uma magreza que ela não viu igual. Não fala, se joga numa cadeira e espera a mulher colocar um prato com qualquer grude na sua frente. (PINSKY, 1991, p. 3)

De forma implícita a citação sugere a associação do negro às idéias do animalesco (curvado), de sujeira (sujo, cheirava forte) e de miserabilidade (magreza,

grude). A mãe apresentada sempre na condição de empregada doméstica “[ela] conhecia as manias das patroas que lhe confiavam as trouxas de roupa para lavar” (1991, p. 4), ou comparada a um animal: “Dona Cida estava com uma tromba imensa” (1991, p. 37). Estabelecendo uma comparação entre a “nova” moradia da família (aos fundos), e a casa de dona Matilde, percebe-se o negro sendo colocado à margem da personagem branca. A casa destinada à família é “uma casa de quatro cômodos – quarto, sala, cozinha e banheiro – que já tem fogão e uma prateleira descascando. Do teto pende uma lâmpada fraca, que deixa a sala com o ar mortíço” (1991, p. 5). Já a casa da patroa “Fica no outro extremo do jardim. É branca, com janelas azuis, e tem uma varanda rodeando toda a casa” (1991, p. 8). Portanto os espaços geográficos se definem e podem mesmo sugerir um paralelo com a oposição senzala x casa grande.

Em *A cor da ternura*, o ambiente em que vive a família de Geni permite ao leitor inferir a idéia de uma casa simples, porém acolhedora em sua pobreza. Até mesmo a mobília ganha ares idealizados: “Minha mãe cerzia uma camisa xadrez [...] sentou-se numa cadeira feita de palhas trançadas” (1998, p. 17). Parece pertinente, dentro de uma obra que já é poética, ressaltar a arte plástica – cadeira de palhas trançadas.

Em *Nó na garganta*, a escassez da mobília coloca em relevo a condição social miserável da família, cujos poucos pertences cabem atrás da porta: “Panelas, uma mala grande, alguns mantimentos, uma folhagem, dois banquinhos e um quadro” (1991, p. 6). Sem mencionar o entusiasmo da menina Tânia, ao descobrir que no banheiro havia chuveiro, privada e pia. “– Mãe, acho que a gente vai poder tomar banho quente! Juro, mãe, eu acho que é um chuveiro de verdade, feito àquele que vi na televisão” (1991, p. 6). Mais uma vez o negro é associado à pobreza e à sujeira de quem nunca vira um chuveiro de perto.

O contraste na representação das mães das protagonistas revela o aspecto inovador de Guimarães. Em *A cor da ternura*, Geni vê na mãe a própria encarnação da beleza:

Ela era linda. Nunca me cansei de olhá-la. O dia todo arrastava os chinelos pela casa. Ia e vinha [...] Quando me pegava no flagra, bebendo seus gestos, esboçava um riso calmo, curto [...] Revivia o riso dela mil vezes e à noite deitava-me mais cedo para pensar no doce cheiro de terra e mãe. (GUIMARÃES, 1998, p. 13)

Embora deva cumprir uma árdua rotina de trabalho, “arrastando os chinelos pela casa o dia todo”, a descrição de Geni lhe confere não apenas beleza, mas a dignidade de alguém capaz de inspirar profundo afeto. Em contrapartida, Tânia compara a mãe às moças nuas dos cartazes da venda de seu Lucas, em um paralelo que a inferioriza: “Tânia fica examinando uma por uma. São bem mais jovens e bonitas que sua mãe. Tem uma que é quase tão escura quanto ela [a mãe], mas tem

um rosto todo pintado e sorri bonito” (1991, p. 30).

De certa forma, a citação no parágrafo anterior corrobora a imagem do negro associada à feiúra, o que se torna mais grave por expressar o pensamento da própria criança afro-descendente. São destacados os traços daquela moça nua, que é “quase tão escura” quanto à mãe, ou seja, a idéia de mulata sensual predomina. Por outro lado, Piza (1998) reconhece no encontro entre a menina protagonista e as mulheres nuas dos cartazes uma importante estratégia utilizada por Pinsky para explicar como se dá a construção de identidade quando o tema é sexualidade. Tânia tem seu primeiro contato com o que poderia ser considerado tabu, “sem interferência [...] de adultos [...] [e isso lhe permite conhecer] um modo de aproximação dos homens em relação às mulheres: a de objeto sexual” (1998, p. 174). A autora lembra ainda que no “período pós-75, a personagem feminina negra passou a aparecer nas obras para jovens com uma carga de sexualidade que até então não se encontrava nesta literatura” (1998, p. 35).

Outro agravante que se impõe é o modo como a personagem principal é apresentada: “O cabelo de Tânia pulou pra fora das marias-chiquinhas e ficou arrepiado. Um pedaço pra cima, o resto pra baixo” (1991, p. 20). O pequeno leitor negro teria imensa dificuldade em se reconhecer numa narrativa como essa, principalmente no que se refere à beleza, pois como afirma Ronilda Ribeiro:

Para a construção de um autoconceito favorável, é preciso que o ideal de ego não se mostre irrealizável, e fundamental para isso é o resgate da beleza, poder e dignidade das diversas etnias africanas. À criança afro-americana falta o modelo de Belo Negro. (RIBEIRO, 1996, p. 172)

Os argumentos de Ribeiro na citação acima podem bem explicar por que alguns livros de literatura infantil não têm como destinatária a criança negra, pois o imaginário infantil não se identificará com símbolos depreciativos. Ainda com relação à figura dos pais é possível afirmar que, enquanto em Pinsky se apresenta um pai que chega do trabalho cansado, sujo, cheirando forte e sem nenhum ânimo para dialogar com a família, Geni Guimarães exalta as atitudes positivas do pai de sua jovem protagonista:

Meu pai chegou do trabalho na lavoura, tirou do ombro o bernal com a garrafa de café vazia e sentou-se num degrau da escada da porta da cozinha [...] Lê aí pra mim, filha [...] Peguei o jornal e comecei a ler [...] olhava no rosto do meu pai e ele soltava ameaças de risos. (GUIMARÃES, 1998 p. 70)

Contrastando os pais, percebe-se que ambos são trabalhadores braçais. Contudo, enquanto um é triste e quieto; o outro se mostra alegre e extremamente atencioso para com a filha. Apesar das durezas da vida “colocou o machado no ombro e saiu assobiando” (1998, p. 27). Também é relevante o contraste na relação pai-filha nas duas obras. No texto de Guimarães, o administrador da fazenda procura inferiorizar o pai de Geni dizendo que o lugar de negro é na lavoura, dando duro, e

que estudar filhos é besteira porque eles se casam e deixam os pais. Para defender a menina da agressão verbal, o pai responde a altura: "É que não estou estudando ela pra mim — disse meu pai. — É pra ela mesma [...] Sorriu, tomou minha mão e continuamos a caminhada" (1998, p. 73). Por outro lado, na obra de Pinsky, em nenhum momento a filha é defendida pelo pai ou pela mãe das agressões verbais ou físicas. "A mãe que era até capaz de dizer que ela [a menina] tinha que pedir desculpas pro Rafael. E o pai iria ficar quieto, concordando" (1991, p. 72). Mesmo quando a narrativa relata uma grande confusão entre as crianças, ocorrida numa festa, não aparece especificamente o pai de Tânia para defendê-la dos socos e pontapés recebidos de Rafael. Em suma, o pai desempenha atitude protetora na obra de Guimarães, o que não acontece na obra de Pinsky.

Outra questão a ser levada em conta é observar que se em *A cor da ternura* há muitos exemplos inovadores no que concerne à representação da personagem negra, não deixam de aparecer momentos de reprodução de preconceito e de racismo. Exemplo disso está na nomeação das personagens negras. Na maioria das vezes são atribuídos nomes que, metaforicamente, podem receber a carga negativa de quem os representa. Listam-se alguns: "Bastiana", "Mariano", "Geni", "Zezinho", "Arminda", "Cema", "Cecília", "João", "O coisa-ruim", "Nhá Rosária", "Luzia", "Tilico", "Jorge", "Pelé", "Zé, Dirceu", "Joãozinho", "Iraci" e "Cidinha". Em contraste, as personagens brancas recebem os nomes de: "Odete", "Laurinha", "Cacilda", "Sueli", "Raquel", "Cardoso", "Flávio", "Janete", "Gisele", "Ana". Observa-se, ainda, o procedimento narrativo para identificar personagens brancas, particularizando-as pela profissão ou origem: "Chica Espanhola", "Maria Polaca", "Cardoso administrador da fazenda". E para os negros: "João Preto Boiadeiro", "Maria Mulata", "Neide do seu João Preto".

A nomeação das personagens em Pinsky não se dá de forma muito diferente. Para os negros, utiliza-se "Cida", "José", "Tânia"; para os não-negros "Matilde", "Márcia", "Juliana", "Sérgio", "Lucas", "Vera", "Luísa", "Rafael", "Carlos", "Marisa" e "Nogueira". Observa-se, também, que as personagens brancas aparecem em maior número, confirmando a assertiva de Rosemberg (1985, p. 77) quando diz que o branco "[...] é o representante da espécie mais freqüente nas histórias, aquele que recebe o nome próprio, aquele que se reveste da condição de normal". É relevante, ainda, analisar a relação que a narrativa estabelece entre os nomes simples atribuídos às pessoas pobres e suas atividades profissionais inferiores:

Era gente já aposentada, ou pendurada em algum empreguinho público, como Ana, a servente da escola municipal, seu Lucas [pai de Pedrinho], aposentado do DER, Nico, conservador de estradas, funcionário da prefeitura, e seu João, pescador aposentado, vivendo do INPS. (PINSKY, 1991, p. 63)

A discriminação na passagem está explícita: "empreguinho público", "servente", "aposentado". Ressalta-se que a profissão de seu José (jardineiro) nem foi mencionada. A essas pessoas o texto se refere dizendo que "Agora só sobravam

umas vinte famílias morando recuado da praia, algumas a mais de quatrocentos metros” (1991, p. 63). E vai mais longe ainda, quando diz que por conta da saída de alguns (provavelmente ricos e brancos), a festa do bairro perdeu o valor.

Além disso, percebe-se que a narrativa está carregada de adjetivação depreciativa correlacionada à menina negra: “ladrona”, “negrinha”, “suja”, “burra”, “escura”, “preta”, “negra”, “asquerosa”, “trabalho de preto”, “Branca de Neve”, “Taniarelha”, “surda”, “diferente”, “sombra”, “pixaim”, “urubu”.

Em *A cor da ternura*, os adjetivos pejorativos não deixam de aparecer, porém com menor intensidade que em *Nó na garganta*. Marcam a cena em que Geni se encontra com amigos reunidos para brincar. Como a menina não cumprira um acordo estabelecido para usar o balanço, as outras crianças se revoltaram e se armaram em palavras ofensivas como: “ladrona”, “boneca de piche”, “cabelo de bom-bril”.

As experiências das duas protagonistas negras com relação à escola também podem reforçar o racismo e a discriminação. O texto de Pinsky apresenta uma aluna negra cheia de dificuldades em aprendizagem. “Chega atrasada na escola [...] Tânia com dez [anos] começou há um mês” (1991, p. 10). Os alunos que ocupam as primeiras carteiras são brancos e, segundo o texto, mais instruídos. Estão na 4.<sup>a</sup> série. Tânia ocupa os fundos da sala. A fala da professora é cheia de imperativos: “— Tânia, traga seu caderno aqui [...] Agora faça o que eu mandei [...] — Ué! Isso aí é o ‘A’ que eu mandei?” (1991, p. 10). Ao trocar a palavra “orelha” por “arelha”, torna-se motivo de pilhéria que perdura durante toda a aula. A professora, numa postura de aprovação da discriminação diante do que ocorre em sua aula, nada faz para restabelecer a disciplina. Em outra aula: “dona Vera, que chegou com a cara de resfriado, está olhando feiíssimo para os dois [Pedrinho e Tânia]”. E diz: “— Tânia, apanhe o lápis e escreva o que vou ditar” (1991, p. 43). Nesse momento, o que chama a atenção é o tom pejorativo expresso na narrativa: “É claro que o lápis de Tânia não tem ponta” (1991, p.43). Utiliza-se uma afirmativa tão categórica na entonação, que o imaginário do leitor pode construir a imagem de que é “natural” o desleixo da menina negra, associada também à dificuldade de leitura: “com alguma dificuldade, Tânia decifra: — Pa-ra-Tâ-nia” (1991, p. 58). Até mesmo nos jogos e brincadeiras de criança o texto aponta a ignorância de Tânia: “Tânia não se ajeitou bem com os dados. Confundiu o seis com o cinco e andou seis casas. Rafael corrigiu. Na vez seguinte novamente. E Rafael voltou uma casa com a peça de Tânia” (1991, p. 25). Em situações que podem ser consideradas simples aos olhos de qualquer criança, a menina de dez anos confundiu o numeral seis com o cinco. Além disso, tem-se aí, uma expressão inadequada, pois pode sugerir a idéia de superioridade do branco que sempre aparece corrigindo o negro.

Outro registro de depreciação do negro pode ser evidenciado quando Tânia e dona Matilde estão na praia: “Na direção em que andam, havia apenas uma mulher

loira lendo, sentada numa cadeira baixinha ao lado de um guarda-sol” (1991, p. 19). A sentença da forma que foi empregada parece expressar que leitura é privilégio do branco. A submissão aparece, ainda, na relação professora x aluna negra: “Tânia gosta de chegar perto da professora, porque ela sempre parece que está saindo do banho, cheira bem” (1991, p.10). Pressupõe-se que “cheirar bem” é a recompensa por um convívio que não foi encontrado em outras relações sociais da garota, como por exemplo, com o pai que cheirava forte ao chegar do trabalho. Além disso, a antítese sugere a associação do negro à sujeira: cheirar forte x cheirar bem.

O espaço escolar na obra de Guimarães compreende dois momentos: o primeiro quando Geni é aluna; o segundo quando se torna professora. É possível afirmar que, se no primeiro há alguns indícios de reforço para a manutenção de estereótipos negativos, o segundo pode traduzir os aspectos mais inovadores da obra como literatura de escritores negros.

Quando está cheia de expectativa a respeito da escola que a espera, Geni quer saber o que pode acontecer se ela for mal arrumada. E a mãe diz que a menina será punida pela professora. Então Geni lembra: “— Mas a Janete do seu Cardoso vai de ramela no olho e até muco no nariz”. A mãe respondeu antes mesmo de a filha completar a frase: “— Mas a Janete é branca” (1991, p. 48). A suposta supremacia do branco vai-se legitimando: o branco pode tudo porque é branco. Pode-se dizer que da forma em que é colocada a resposta da mãe, sem nenhuma seqüência no discurso, como expressa o trecho, pode provocar no leitor branco a sensação de superioridade e, no leitor negro, reforçar o complexo de inferioridade.

Há discriminação, também, quando o poema elaborado pela menina não foi o escolhido para ser declamado. “Levantei a minha, que timidamente luzia negritude em meio a cinco ou seis mãozinhas alvas, assanhadas. — Você... você... você... Não fui escolhida” (1998, p. 61). Com relação aos conteúdos veiculados pela escola, verifica-se que sempre são homenageados os heróis brancos Tiradentes, Caxias, Princesa Isabel, Dom Pedro, em detrimento da figura de negros e índios. A menina não vê a contribuição da história de seu povo na constituição da nação brasileira. Após uma aula sobre escravidão, ela conclui a respeito da fala da professora: “Vi que sua narrativa não batia com a que nos fizera a Vó Rosária [...] Eu era a única pessoa da classe representando uma raça digna de compaixão, desprezo!” (1998, p. 65). Ocorre, aí, o que Munanga chamou de política de avestruz, ou seja:

[os professores] sentem pena dos “coitadinhos” em vez de uma atitude responsável que consistiria, por um lado, em mostrar que a diversidade não constitui um fator de superioridade e inferioridade entre grupos humanos, mas sim, ao contrário, um fator de complementaridade e de enriquecimento da humanidade em geral. (2001, p. 8)

Depreende-se do exposto que à professora faltou preparo para lidar com a questão das diversidades. Assim, reproduziu o que há anos tem-se tomado como

verdade em nome do mito de democracia racial. De fato, pelo ressentimento que a menina manifesta, nada foi feito em favor da emancipação do personagem negro. Pelo contrário, coloca-o como “eterno coitado”.

Em outra ocasião, o desrespeito à diferença foi ainda maior. Geni, por não ter resolvido os exercícios propostos, foi exposta à situação vexatória pela professora que a comparou com outro aluno (não negro): “— Por que você não fez? [...] Explique, vamos! Gritava ela — Olhe aqui o dele. [...] Tudo certinho. Só você não fez, por quê?” (1998, p. 54).

Um aspecto que pode parecer inovador na obra de Guimarães ocorre quando o texto procura recuperar o valor da tradição oral por meio da personagem Nhá Rosária. Contudo, não se aguçou um olhar crítico para a forma como a contadora de histórias foi apresentada na narrativa: “era uma velha senhora negra, que morava noutra fazenda com uma família de fazendeiros. Nunca ninguém soube por que morava com aquela família, nem qual sua idade certa” (GUIMARÃES, 1998, p. 49).

O aspecto mantenedor de estereótipos negativos é evidente nessa descrição. Pode-se dizer que Nhá Rosária repete Tia Nastácia de Lobato. A velha senhora negra desconhece sua origem, não sabe sua idade e aparece na condição de escravizada em relação à família de fazendeiros. Tem, na verdade, problemas com a identidade, sendo associada à própria ignorância. Ela é também expressão de cansaço e desprezo, pois adormece ao contar as histórias e é colocada numa “caminha improvisada no chão” (1998, p. 51).

Por outro lado, diferencia-se da velha negra de Lobato no sentido de que “[...] chegava, já vinha acompanhada de toda a criançada. Todos queriam ouvi-la contar tão lindas e tristes histórias” (1998, p. 49); enquanto que em *Histórias de Tia Anastácia* (1937, p. 34), as impressões de Emília não são das melhores com relação às histórias contadas: “Não são engraçadas, não têm humorismo. Parecem-me muito grosseiras e bárbaras — Coisa mesmo de negra beijuda como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto e não gosto.”

Ressalta-se que são pontos de vista diferentes que constroem as duas senhoras negras: Guimarães — uma escritora negra; Lobato um escritor não negro e considerado racista. Segundo Brookshaw (1983, p. 70), “Ele odiava o negro no que dizia respeito ao contato com branco”.

Outro impacto pode ser causado, ainda, ao leitor infantil negro da obra de Guimarães na cena em que a menina Geni, ao chorar, é associada à sujeira e relaxo: “meu nariz escorria, escorria. Limpei a sujeira com a manga da blusa” (1998, p. 54). Ou ainda, quando Geni beija o rosto da professora e, por descuido, deixa-o lambuzado. Antes de sair da sala, a garota, em tempo, flagra o gesto da professora:

“Dona Odete, com as costas da mão, limpava a lambuzeira que eu [...] havia deixado em seu rosto” (1998, p. 55).

Por outro lado, os dois últimos capítulos intitulados “Momento cristalino” e “Força flutuante”, que encerram a obra de Guimarães, podem revelar os aspectos mais inovadores na literatura negra: a auto-estima e a conquista do espaço social são recuperadas na representação positiva de Geni, que se torna professora. Assim, ela consegue articular suas relações sociais com muita propriedade. Primeiro, tem-se a família que se organiza para participar da cerimônia de formatura da filha. Depois, o momento em que supera o preconceito na escola onde vai trabalhar: “Suportei o olhar duvidoso da diretora e das mães, que incrédulas, cochichavam e me despiam em intenções veladas. Só faltavam pedir-me o certificado de conclusão para simples conferência” (1998, p. 87).

Outro momento que expressa transposição das barreiras do preconceito, nesse último capítulo, é a atitude da professora negra diante de uma situação inusitada e marcadamente racista. Depara-se com uma criança branca da 1.<sup>a</sup> série que não quer assistir à sua aula. A aluna declara: “—Eu tenho medo de professora preta” (1998, p. 87). É estratégico e sagaz o procedimento de Geni para provar à pequena sua igualdade e competência: faz acordos, transmite-lhe confiança ao pedir que cuide da sua bolsa enquanto leciona e demonstra respeito à individualidade da garotinha. Convence desse modo a pequena a entrar na sala de aula.

As relações familiares numa e noutra obra são reveladoras de experiências também importantes para a análise. Enquanto em Pinsky, tem-se uma mãe não muito afetuosa para com a filha; em Guimarães a menina é tratada com todos os mimos em toda a obra:

— Mãe, a senhora gosta de mim?

— Ué, claro que gosto, filha.

— Que tamanho? — perguntava eu.

Ela então soltava minha cabeça, estendia os braços e respondia sorrindo:

— Assim. [...] Era o tanto certo do amor que precisava. (GUIMARÃES, 1998, p. 9)

Como se vê, a afetividade é marcada desde o primeiro diálogo entre mãe e filha. O mesmo não acontece em Pinsky onde, já na primeira página, registram-se frases imperativas da mãe para com a filha: “— Tânia, não dorme não, que agora a gente desce para fazer xixi [...] Tânia, vem arrumar a maria-chiquinha no banheiro. Lá tem espelho” (1991, p. 1). Quando a mãe é interrogada pela filha se trouxe na mudança um de seus brinquedos preferidos (o Genival, um cavalinho de pau), dona Cida demonstra falta de respeito pelos sentimentos da filha: “— E eu

ia trazer uma tranqueira daquelas? Mal coube as panelas e as malas da gente!” Ou “— Cala a boca, menina! Não vê que você atrapalha o seu Joaquim?” (1991, p. 4). E o tom agressivo se intensifica em outras ocasiões: “— Larga mão disso, menina. Não disse para não mexer nas coisas da dona Matilde?” (1991, p. 13). Com exceção de uma única referência ao carinho da mãe pela filha quando está de bom humor, Tânia é tratada com rispidez. Observa-se, também, que em Guimarães a mãe de Geni está presente do começo ao final da história. Já, em Pinsky, abruptamente, a mãe deixa de ser mencionada em certa altura da narrativa. Numa festa que acontece no bairro, por exemplo, registra-se a presença do pai de Tânia, de outros homens acompanhados por suas esposas, mas já não se menciona dona Cida. Até mesmo no final da narrativa, a ausência da mãe se confirma em “Ah, se a mãe chegasse e ela [Tânia] pudesse encostar a cabeça no seu colo e chorar” (1991, p. 72).

Ao excluir a mãe de Tânia do enredo, reforça-se o estereótipo de desamparo familiar. Também, o encontro da menina com os pares brancos na festa pode eternizar a sua condição de pessoa negra ligada ao passado escravista. O comentário do menino Rafael (branco), diante da sorte de Tânia no jogo de argolas, reproduz exatamente essa idéia:

- Uma vez por ano até escravo tem vez!
- Escravo, por quê? Quem é escravo aqui?
- Você, ué! Filho de escravo o que é, heim?
- E meu pai é escravo por quê?
- Teu pai é empregado. Tua mãe é empregada. Eles estão aí pra servir. Pra servir a gente. Para fazer as coisas que a gente manda. (Pinsky, 1991, p. 71)

Se a citação acima confirma como a associação do negro com a escravidão está arraigada na mente do branco, lembra também que nenhum esforço foi empenhado na narrativa para desconstruir esse preconceito. Nem mesmo a diferença entre os termos escravizado e escravo foi esclarecida, como se a pessoa negra estivesse sempre fadada ao seu passado escravagista.

Se a análise do conteúdo das obras aqui focalizadas permite apontar marcas da estereotipia negativa nos enredos, uma leitura mais elaborada das imagens ilustrativas sugere maior atenção para com a utilização dessas representações.

Nesse sentido, um estudo comprometido com as inovações metodológicas na análise de ilustrações de textos literários ou didáticos implica, no mínimo, considerar dois aspectos da relação texto/imagem: o conceito de intermedialidade e o processo ocorrido entre a produção e a recepção da obra. Para o primeiro está a intermedialidade (mídia, cinema, música, teatro, artes visuais, pinturas, fotografias)

com suas ampliações e modificações de sentido em relação aos Estudos Inter-artes. Para o segundo, reserva-se o repertório cultural utilizado pelo autor ou pelo leitor no momento da produção ou da interpretação textual. É nesse sentido que Claus Clüver afirma: "sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, freqüentemente, nas outras obras" (2006, p. 14-15).

Dos componentes intermediáticos citados anteriormente, destaca-se aqui o texto mixmídia - utilizar-se-ão algumas considerações a respeito do trabalho feito por Érica Garcia sobre *O menino maluquinho*, de Ziraldo - por trazer algumas contribuições sobre a relação texto/imagem numa obra da literatura infantil e favorecer as escolhas na análise das obras estudadas neste trabalho.

A interconexão de palavras e imagens em *O menino maluquinho*, publicado em 1980, reforça o dialogismo intertextual da obra e desaconselha um estudo das imagens fora daquele contexto. Imagens e palavras interagem numa dinamicidade tão própria que permite chamar a obra de texto mixmídia.

Outro exemplo de texto mixmídia em que palavras e imagens constroem a narrativa pode ser encontrado nas histórias em quadrinhos (HQs). Segundo Garcia,

De maneira simplificada, pode-se dizer que histórias em quadrinhos sejam enredos narrados quadro a quadro por meio de palavras e imagens e que a totalidade de cada quadro ou quadrinho seja responsável pela transmissão do enredo, do contexto enunciativo e da caracterização das personagens. (2006, p. 93)

Como se vê, nessa modalidade de texto, a criação de um decurso temporal e a sucessão de acontecimentos ocorrem por meio da disposição seqüencial de pequenos quadros, o que compreende uma sintaxe própria entre a composição textual e a voz do narrador. Mais uma vez, parece coerente afirmar que a separação entre texto e imagem comprometeria a organização de sentido. Para exemplificar, basta lembrar as propriedades e primazias próprias das onomatopéias presentes nas histórias em quadrinhos. Elas traduzem sons e barulhos que são apreendidos pelo leitor e que fazem sentido naquele contexto, sem desmerecer, é claro, sua ampliação para outros textos, mas isso seria outro aspecto da intermedialidade. "E não é por ser intertextual que o livro é mixmídia" (2006, p. 96).

Visto até aqui (mesmo que de forma simplificada) a relação texto/imagem na obra de Ziraldo e nas histórias em quadrinhos, ou ainda, considerando o que Márcia Arbex (2006, p. 46) traduz como iconotexto, é possível visualizar a análise que se pretende das ilustrações presentes em *Nó na garganta* e *A cor da ternura*. Para a pesquisadora, o iconotexto diz respeito à presença de uma imagem visual que é convocada pelo texto, diferente de uma imagem simplesmente visível para ilustração de uma narrativa. Não se quer dizer com isso que a ilustração não compreenda

seus aspectos intertextuais, mas, como lembra Leo H. Hock, "o resultado de uma classificação das relações possíveis entre o texto e a imagem depende da situação de comunicação: relativa tanto à produção, quanto à recepção" (2006, p. 168).

Com efeito, diferentemente da função das imagens que ilustram o texto de Ziraldo e as histórias em quadrinhos, as imagens que serão analisadas aqui devem ser compreendidas muito mais na perspectiva da produção/recepção. Assim, enquanto para *O menino maluquinho* e as histórias em quadrinhos tem-se o texto multimídia, para as obras de Pinsky e Guimarães, tem-se o texto multimídia. Como assegura Garcia "Um livro ilustrado é um exemplo paradigmático de um texto multimídia. Nele, palavras e imagens encontram-se numa relação de justaposição e são passíveis de separação." (2006, p. 93). A mesma pesquisadora, referindo-se à obra *O menino maluquinho* diz que "não se trata de um livro ilustrado, no qual a palavra tem primazia sobre a imagem [...] Imagens e palavras compõem, o terceiro texto, em uma relação de interconexão" (2006, p. 93). Ou ainda: "os desenhos não têm função meramente figurativa, ou seja, de representação. Não ilustram um texto, mas são, antes, textos geradores de sentidos" (2006, p. 97).

Depreende-se desses breves comentários que uma análise das ilustrações, condizente com o objetivo deste trabalho será tanto melhor se for buscada no campo da produção e recepção. Entende-se que, nesse âmbito, encontra-se a possibilidade de outras leituras para evidenciar a manutenção de estereótipos negativos, ou mesmo se há ou não inovações, na arte de utilizar imagens para ilustrar obras narrativas.

Os estereótipos negativos não são somente reforçados ou mantidos no enredo das narrativas em que personagens negras são descritas. Estão presentes também nas ilustrações das histórias, corroborando visões racistas e preconceituosas. Nesse sentido, Lima diz que "as imagens ilustradas também constroem enredos e cristalizam as percepções sobre aquele mundo imaginado" (2001, p. 96). Nessa perspectiva, será bastante produtivo estabelecer algumas leituras possíveis das imagens ilustrativas nas obras em estudo.

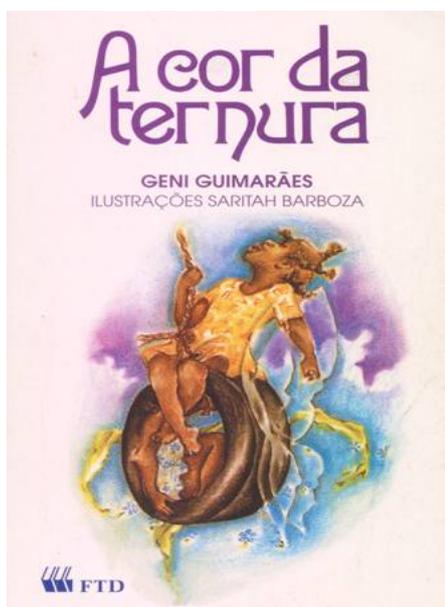
Examinando a 12ª edição da obra de Geni Guimarães (1998), *A cor da ternura*, pela editora FTD, pode-se afirmar que algumas das ilustrações configuram um caráter negativo da representação do negro na literatura infanto-juvenil. Conclui-se, também, que a técnica utilizada pela ilustradora Saritah Barboza produziu imagens disformes, que revelam monstruosidades. No momento em que Geni expressa sua indignação e tristeza, por exemplo, tem-se a seguinte ilustração:



Há deformidade na face da criança. Os lábios são exagerados. As pernas se misturam ao cenário de fundo, provocando distorções. A orelha deformada causa assombro.

Figura 1: monstruosidade na representação da menina  
Fonte: *A cor da ternura*, 1998, p. 66.

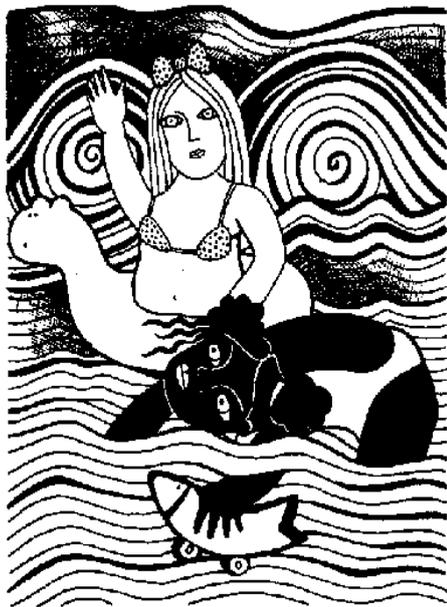
O colorido que configura um aspecto positivo da ilustração na capa do livro, marca a inovação na forma de representar o negro, pois expressa o momento mágico em que a garotinha está sonhando. Além disso, ressalta-se que a solidariedade é pontual no momento, tendo em vista que Geni enquanto balança, leva uma amiguinha dentro do pneu: (Ver figura 2):



A expressão fisionômica da garota registra o momento em que se dá vazão à imaginação. Também há trocas e combinações.

Figura 2: deformidade dos lábios e dos braços  
Fonte: *A cor da ternura*, 1998, capa.

Com relação à obra *Nó na garganta* (1991), de Mirna Pinsky, 43ª edição da série Conte outra vez, Editora Atual, nas ilustrações elaboradas por Ciça Fittipaldi, o preto grotesco contrasta com a cor branca, além de reforçar os aspectos de submissão, de feição idiotizada, de pobreza, de monstruosidade e de inferiorização da personagem negra. (Ver figura 3):



Tem-se, aí, além do negrume, o destaque da personagem branca em detrimento da diminuição da personagem negra. Há proteção para a menina branca que dispõe de uma bóia para sua segurança, enquanto a menina negra aparece exposta ao perigo. Observa-se, ainda, a postura das duas personagens: Juliana mantém-se ereta acenando com a mão para receber destaque, enquanto Tânia aparece curvada.

Figura 3: diferenças sobressaltadas: inferiorização x superiorização.  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 21.

Em certo ponto da narrativa, onde o enredo expressa colaboração entre Juliana e Tânia, a ilustração pode não ser tão coerente. (Ver figura 4):



A inferiorização aqui está explícita: o branco denota ser superior ao negro. Também, chama à atenção a expressão idiotizada da personagem negra. Considerando-se, ainda, que a banana é um elemento freqüente nas chacotas que associam o negro ao macaco, a ilustração pode reforçar piadas preconceituosas no imaginário do leitor.

Figura 4: a menina negra como escada para a menina branca  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 53.

O diálogo entre Tânia e Pedrinho (menino branco), durante um desabafo, é ilustrado com a figura (5) abaixo que expressa compaixão do garoto para com a menina:



Percebe-se, aí, mais uma vez a expressão idiotizada da menina como “coitada”, sendo digna da compaixão do branco.

Figura 5: a personagem negra digna de compaixão do branco  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 61.

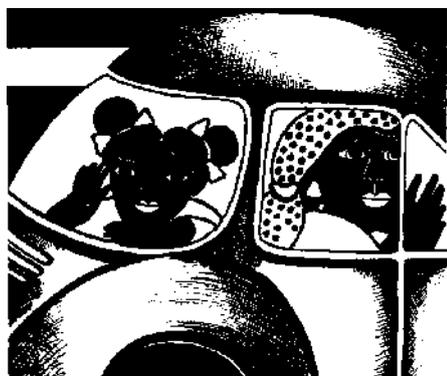
Durante a procissão, no dia da festa de Santana, a lustração revela o branco como representante da espécie.

Não há uma personagem negra (pai, mãe ou filha) na procissão, o que denuncia sua exclusão social.



Figura 6: exclusão da personagem negra na sociedade branca  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 65.

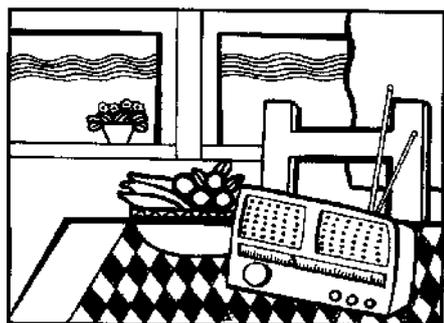
Tânia e sua mãe são antropomorfizadas na ilustração que registra o momento da viagem (mudança) de São Paulo ao litoral:



A desproporção das personagens com relação aos compartimentos do automóvel compromete a imagem e destaca a monstruosidade. Observa-se, também, o lenço à cabeça como marca de serviçal.

Figura 7: monstruosidade das personagens  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 07.

A pobreza é destacada na figura (8) abaixo. Durante o enredo, a narrativa faz referência ao sonho que os pais de Tânia alimentam, desejando ter uma mesa e uma televisão:



A televisão não aparece. A mesa e os objetos denunciam pobreza. A fruta banana reaparece agora associada à família e a televisão tão sonhada é substituída por radinho simples de pilha.

Figura 8: objetos denunciando pobreza  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 13.

Uma constante nas representações é a descaracterização das personagens negras:



O negrume da ilustração se mistura ao fundo e a menina ganha aspectos animais (deformação do olho). O laço na cabeça, estabelecendo relação com as orelhas pontiagudas do cavalinho, lembra chifres (demonização). A pequena criança foi totalmente deformada.

Figura 9: aspectos animais produzidos na personagem  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 45.

A espécie humana mais uma vez é naturalizada pelo grupo de brancos, como se vê na figura (10) abaixo:



A expressão dá reforço à idéia de que os grupos sociais são constituídos somente de pessoas brancas.

Figura 10: personagens brancas legitimando exclusividade na formação social  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 45.

Ressalta-se que, com exceção da imagem refletida no espelho (figura 11), em nenhum momento da obra é possível encontrar expressão de alegria nas ilustrações onde figuram as personagens negras. Mesmo quando a garota está feliz, não há esboço de sorriso marcando o momento por meio das ilustrações.

Da análise das figuras até aqui, parece que não há incoerência em afirmar que o aspecto mais inovador da obra de Pinsky esteja na inclusão da metáfora presente na utilização do elemento espelho. Este objeto, que abre a obra (capa) e a encerra, merece uma análise mais detalhada. Ver figuras (11; 12) abaixo:

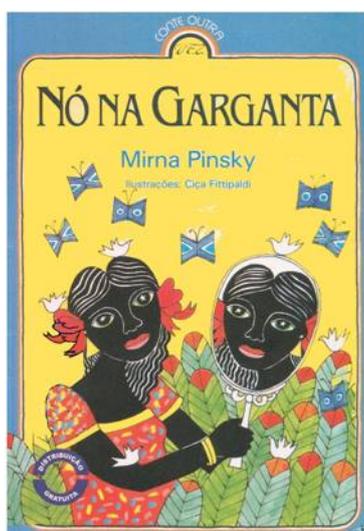


Figura 11: presença do espelho iniciando a obra  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, capa.



Figura 12: presença do espelho encerrando a obra  
Fonte: *Nó na garganta*, 1991, p. 73.

O dicionário de símbolos de Jack Tresidder (2003) traz uma longa definição para o objeto espelho, porém a que melhor se associa à narrativa em questão é aquela que o define como “veracidade, autoconhecimento, sinceridade, pureza, iluminação” (2003, p. 130). A imagem do espelho é recorrente na literatura como um todo, em especial quando o tema se refere à construção de identidade, sobretudo em textos da literatura negra. Exemplo disso encontra-se em José Endoença Martins (2003) quando escreve *O olho da cor*. Já de início, no primeiro ato da peça, o autor situa o espelho e sua importância ao descrever o quarto da personagem negra Bertília: “No quarto pequeno, além da cama, há um espelho grande que permite uma visão do corpo inteiro de quem se coloque diante dele” (2003, p. 21-22). Mais adiante (p. 43) a personagem é apresentada diante do espelho: “Olha-se, examina-se, com gestos de desprezo [...] [e diz] Merda... detesto essa mulher... [...] Que cabelo... detesto este pichaco [...] Que olhos negros inexpressivos...” A personagem termina o diálogo com a própria imagem, fazendo uma advertência ao espelho que, sendo verdadeiro, teima em refletir o que ela não deseja ser: “E tu, companheiro, nem dás uma forcinha heim” (p. 45).

Outro romance que utiliza o símbolo espelho como meio de construção de identidade é *O olho mais azul*, de Toni Morrison (2003, p. 194). Quando a personagem Pecola Breedlove se encontra em frente ao espelho, conversando consigo mesma e tendo certeza de que seus olhos são azuis, a amiga Ihe diz: “Eu gostaria de fazer outra coisa além de ficar vendo você se olhar nesse espelho”. Ou quando a amiga Ihe sugere: “Você pode levar o seu espelho. Põe no bolso do casaco e pode se olhar enquanto anda pela rua.”

Em ambas as narrativas, o espelho aparece como o instrumento que vai permitir a construção de uma identidade assimilacionista: tanto Bertília como Pecola Breedlove desejam ter olhos azuis e tornarem-se brancas. Já em *Nó na garganta*, a identidade que se constrói marca aspectos da negritude expressa por duas estrelas refletidas pelo espelho nos olhos da menina negra (como sugere a figura 15). De um lado, tem-se a tristeza simbolizada pela lágrima no rosto de Tânia; de outro, a substituição da lágrima pelas estrelas simbolizando a alegria de se aceitar e o reconhecimento de seus valores.

De todo o exposto nesse artigo pode-se concluir que se por um lado as autoras contemplam em suas narrativas as personagens femininas negras como protagonistas (fato pouco recorrente na forma de representar o negro na literatura); por outro, o ponto de vista de quem constrói essas personagens serviu de parâmetro para identificar preconceito, discriminação ou mesmo inovações no conteúdo e ilustrações veiculados pelas obras em estudo.

Assim, tem-se de um lado a escritora negra apresentando uma menina também negra numa família que se mantém unida e favorece a construção de identidade

afrocentrada. De outro lado, a escritora branca, apesar de conduzir a personagem central para a construção da negritude, deixa marcas que reforçam estereótipos negativos por meio de expressões pejorativas veladas ou explícitas. Isso foi possível afirmar tendo em vista a perspectiva da recepção de ambos os textos, pois uma criança negra leitora jamais conseguiria se ver representada em certas situações expostas numa narrativa ou noutra, nem mesmo em algumas de suas ilustrações. Ressalta-se que o estudo dessas imagens teve como fundamento o conceito de intermedialidade que permitiu considerar os textos como multimídia para entender a relação da produção/recepção.

---

#### Notas

- 1 Este estudo constitui uma adaptação da segunda parte da minha dissertação de mestrado, intitulada "Exu literário: presença do afro-descendente nos romances infanto-juvenis *No na garganta*, de Mirna Pinsky e *A cor da ternura*, de Geni Guimarães (defendida em 25/07/2008), sob orientação do Professor José Endoença Martins.
- 2 Utilizo a expressão "estereótipos negativos" com fundamento na pesquisa de Edith Piza (1998). A respeito do termo "estereótipo" a autora afirma que não são estruturas fixas e de caráter rígido, por isso podem contribuir na construção de identidade sob o ponto de vista da autocognição.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Inaldete. Pinheiro de. **Racismo e anti-racismo na literatura infanto-juvenil**. Recife. Etnia Produção Editorial, 2001.

ARBEX, Márcia. (Org). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Tradução de: Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 6, n. 14, p.14-15, Jul-Dez. 2006.

GARCIA, Érica de Lima Melo. Intermedialidade na produção cultural para crianças: a dialógica da adaptação de **O menino maluquinho** de Ziraldo para teatro e cinema. In: **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte v. 6, n. 14, p.93, Jul-Dez. 2006.

GUIMARÃES, Geni. **A cor da ternura**. 12. ed. São Paulo: FTD, 1988.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo

Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. 32. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LIMA, Heloisa Pires. Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil In: MUNANGA, Kabengele (org) **Superando o racismo na escola**. 3. ed. Brasília: Mec, 2001.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MUNANGA, Kabengele (org) **Superando o racismo na escola**. 3. ed. Brasília: Mec, 2001.

NEGRÃO, Esmeralda V. e PINTO, Regina P. De olho no preconceito: **um guia para professores sobre racismo em livros para crianças**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/FCC-Departamento de Políticas Educacionais/ DPE, 1990.

OLIVEIRA, Maria Anória de J. **Negros personagens nas narrativas literárias infanto-juvenis brasileiras: 1979 – 1989**. 2001, Dissertação (Mestrado em Educação). Departamento da UNEB, Salvador, 2003.

PINSKY, Mirna. **Nó na garganta**. 24. ed. São Paulo: Atual.1991.

PIZA, Edith Silveira P. **O caminho das águas**: estereótipos de personagens negras por escritoras brancas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Com-Arte, 1998.

RIBEIRO, Ronilda. Ação educação na construção do novo imaginário infantil sobre a África. In: MUNANGA, Kabenguele (org.) **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial**. São Paulo: Edusp, 1996.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1985.

TRESIDDER. Jack. **O grande livro dos símbolos**. Tradução de: Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# AMOR, ESTRATÉGIAS E MANIPULAÇÕES NO TEXTO FICCIONAL: "NARRATIVA DE GUERRA" EM *ORGULHO E PRECONCEITO*<sup>1</sup>

Julián Bargeño<sup>1</sup>  
julianbarg@yahoo.com

RESUMO: A partir de um olhar sobre personagens-chave de *Orgulho e preconceito*, o romance imortal de Jane Austen, este trabalho analisa a flexibilidade de limites entre conceitos aparentemente díspares como o amor e a guerra, e seus métodos para atingir objetivos. Neste processo, examina-se também a forma como a narrativa de Jane Austen envolve e conquista o leitor ao longo do romance. A noção de como o amor está direta e inevitavelmente ligado a padrões de comportamento social, nem sempre aceitáveis, é trazida à superfície, de forma a evidenciar que tal característica é intrínseca tanto ao mundo real quanto ao mundo fictício do romance, verificando então a similaridade e o diálogo entre os dois.

ABSTRACT: Starting from the analysis of key-characters in Jane Austen's immortal novel *Pride and Prejudice*, this paper focuses on the flexibility of limits between such apparently incompatible concepts as love and war, and their methods to reach their objectives. In the process, this analysis considers how Jane Austen's narrative entices and involves the reader throughout the development of the plot. The idea that love is directly and inevitably linked to sometimes unacceptable patterns of social behavior is brought to surface, in order to evidence that it is an intrinsic characteristic both of the factual world and of the fictitious world of the novel, and in order to verify as well the similarity and the dialogue between love and war.

PALAVRAS-CHAVE: Jane Austen. Realismo. *Orgulho e preconceito*. Amor e guerra;

KEYWORDS: Jane Austen. Realism. *Pride and Prejudice*. Love and war.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Se pudéssemos traçar uma linha divisória entre o amor e a guerra, a intenção mais pura e a estratégia, ou ainda entre a ingenuidade e a manipulação, onde estaria essa linha? Ou, ainda, seria possível traçá-la? Jane Austen, em sua retórica ficcional realista, parece não ter a intenção de proporcionar ao leitor um mapa claramente delimitado e de fácil visualização de tais características. Desta forma, ao ler *Orgulho e preconceito* e acompanhar o desenvolvimento das tramas e articulações do enredo, o leitor tem a oportunidade de visualizar um reflexo da própria natureza humana. A universalidade dos temas parece ser invencível, pois nem mesmo o tempo e a mudança de costumes e regras sociais têm o poder de debilitar a obra, que nos envolve como se vivêssemos à época do romance, por momentos esquecendo que já se foram mais de dois séculos desde que foi escrito, tal é a força dos temas e a imortalidade dos argumentos.

O romance *Orgulho e preconceito* é visto, tradicionalmente, como uma obra sobre o amor e o casamento. A ironia, a sátira e a crítica social, que poupam (parcialmente) apenas aqueles personagens que devem ser mantidos a salvo de maiores danos, saltam também aos olhos do leitor. Tornou-se icônica a primeira frase do romance, que previne o leitor e dá o tom para o restante da narrativa: "Trata-se de uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, dotado de uma considerável fortuna, deve estar precisando de esposa" (AUSTEN, 2004, p. 5).

Apesar da clara impressão de que o casamento será, daqui em diante, o tema principal – e de certa forma o será, de fato –, verifica-se no decorrer da leitura que o romance focaliza o longo e tortuoso caminho a percorrer até sua consumação, ou mesmo depois. Serão inevitáveis as estratégias, manipulações e segundas intenções. O amor estará presente também, mas apesar de sua importância para o enredo – afinal Austen tem a bondade de casar os protagonistas em nome de um nobre sentimento –, pode-se perceber que seu papel é coadjuvante em grande parte da obra. A mensagem é clara: o amor triunfa. Mas igualmente clara é a noção de que o mundo não é governado pura e simplesmente por sentimentos belos, leves e sublimes. Tal fosse a realidade, Darcy e Elizabeth teriam, em sua primeira dança, rapidamente se apaixonado um pelo outro e, dominados pelo sentimento, seriam impulsionados à união eterna e isenta de obstáculos. Não é o que nos mostra a obra, que em seu realismo termina por ser fiel à complicada e emaranhada realidade social e humana, própria de qualquer época.

Em toda a sua complexidade, *Orgulho e preconceito* apresenta a guerra e o amor lado a lado, demonstrando que a participação do leitor é indispensável e que não se pode esperar o absoluto, pois na ficção, assim como na vida real, este não existe: "Há prazer em ver alguém com quem simpatizamos vencer dificuldades, e há prazer em reconhecer que a vida é tão complexa que ninguém vence definitivamente. Os dois prazeres não podem ser atingidos completamente em uma mesma obra"

(BOOTH, 1987, p. 135).<sup>2</sup>

Parece irônico que o casal Bennet nos seja apresentado antes de podermos observar mais atentamente outros personagens, que tomam proporções maiores no enredo e dominam a arte da manipulação com maestria. No entanto, Mr. e Mrs. Bennet embora representem, a princípio, dois extremos opostos no que se refere a métodos e postura social, não deixam de ser pilares do que está por vir. Afinal, são suas filhas o elemento motivador, por uma ou outra razão, da consumação de vários casamentos.

Se por um lado Mr. Bennet demonstra ser, logo de início, um homem equilibrado e sagaz, que não se deixa levar por sentimentos de ganância imediata – como sua esposa –, tampouco se pode afirmar que desconheça as regras da sociedade em que vive. Ao conversar com Mr. Collins e observar que este, apesar de mostrar interesse por Elizabeth, domina a arte do elogio pessoal em momentos estratégicos que poderiam beneficiá-lo, não deixa de enfrentar o galanteador. O “ataque” de Mr. Bennet a Mr. Collins é tão elegante como sua pessoa, porém não menos direto, evidenciando sua consciência das intenções disfarçadas de seu oponente que, por sua vez, não se esforça para abafar o tom de guerra que se instala entre os dois:

– Mais de uma vez observei a Lady Catherine que a sua graciosa filha parecia ter nascido para ser uma duquesa, e que esta honra, a mais alta que pode ser conferida, em vez de lhe dar importância, seria, ao contrário, adornada por ela. Esses são os pequeninos tributos que agradam a Sua Senhoria, e que eu me considero obrigado a prestar.

– O senhor tem toda a razão – disse o sr. Bennet. – E, felizmente para o senhor, possui o talento de lisonjear com delicadeza. Terei licença de perguntar se essas agradáveis atenções procedem de um impulso momentâneo ou são o resultado de um cálculo prévio?

– Originam-se principalmente do que ocorre no momento. E, embora eu às vezes me divirta arranjando e polindo esses pequenos galanteios a serem empregados em certas ocasiões, procuro sempre lhes dar um ar tão espontâneo quanto possível. (AUSTEN, 2004, p. 57)

Em um de seus momentos mais nobres, Mr. Bennet defende a decisão de Elizabeth de não aceitar o pedido de casamento de Mr. Collins. Posicionando-se firmemente perante a mãe de Elizabeth, que ameaça nunca mais falar com a filha caso ela não aceite o pedido, Mr. Bennet pergunta à filha o que ela realmente deseja, e ao ouvi-la dizer que não deseja se casar, impõe-se de forma admirável e justa ao afirmar que “sua mãe nunca mais olhará para você se não se casar com o senhor Collins. E eu nunca mais a verei se você se casar” (AUSTEN, 2004, p. 93). Apesar de todos os seus princípios e preocupação com a felicidade real das filhas, Mr. Bennet não deixa de ser parte do jogo de interesses que domina a narrativa. Assim, ao receber a notícia de que tinha sido Darcy – e não o irmão de Mrs. Bennet – quem resolvera

---

2 No original: “There is a pleasure in seeing someone whom we like triumph over difficulties and there is a pleasure in recognizing that life is so complex that no one ever triumphs unambiguously. Both pleasures cannot be realized to the full in the same work”.

os problemas financeiros de Wickham, possibilitando que este se casasse com sua filha Lydia, Mr. Bennet não consegue deixar de mostrar seu alívio e conivência com a situação, o que revela seu outro lado:

– Realmente, esta é uma noite de surpresas. Então Darcy fez tudo! Arranjou o casamento, deu dinheiro, pagou as dívidas do rapaz e lhe arranhou um emprego? Melhor assim. Poupa-me inúmeros incômodos e grande soma de dinheiro. Se tudo tivesse sido feito por seu tio, ficaria na obrigação de lhe pagar e de fato lhe pagaria. Mas esses jovens profundamente apaixonados fazem tudo conforme a sua vontade. Amanhã lhe proporei o pagamento. Ele irá protestar com veemência, alegando o seu amor por você, e assim acabará a história. (AUSTEN, 2004, p. 295)

Mrs. Bennet, no outro pólo do espectro, é a personificação da falta de classe, decência e decoro. Suas artimanhas e atitudes quase grotescas para atingir seu objetivo obsessivo de casar as filhas contrasta com a ação de personagens mais preparados para a arte do “teatro social”. O nível de ganância de Mrs. Bennet é quase caricato, e sua falta de tato e ciência sobre o jogo de interesses dos demais personagens trabalha contra suas intenções desgovernadas de “resolver” a vida das filhas – e conseqüentemente a sua própria. Em confirmação à famosa frase inicial do romance, as primeiras falas de Mrs. Bennet, dirigidas ao marido, terminam por apresentar ao leitor o que se revelará uma narrativa de combates – dos mais explícitos aos mais encobertos – e que permanecerá em constante desenvolvimento até o fim da obra:

– Pois, meu caro, você deve saber que a senhora Long contou que Netherfield foi alugado por um jovem de grande fortuna, proveniente da Inglaterra. E também que ele chegou segunda-feira numa elegante caleça para visitar a propriedade. Ficou tão encantado que entrou imediatamente em negociação com o senhor Morris. (...)

– Qual o nome dele?

– Bingley.

– É casado ou solteiro?

– Solteiro, naturalmente, meu caro. Solteiro e bem rico! Quatro ou cinco mil libras por ano. Que coisa boa para as nossas meninas, hein?

– Como assim? De que maneira isso poderá afetá-las?

– Meu caro senhor Bennet – replicou a esposa –, como você, às vezes, é enfadonho! Deve saber que ando pensando em casar uma delas...

– Será este o objetivo do homem ao se instalar aqui?

– Objetivo? Tolice... Como é que pode dizer uma coisa dessas? É bem possível que ele se apaixone por uma delas. Portanto, assim que chegue, você deve ir visitá-lo. (AUSTEN, 2004, p. 5)

Mrs. Bennet tem claramente o papel de simbolizar o que deveria de ser a característica mais detestável em uma sociedade que se considera respeitável:

a inveja e o interesse material e social assumido sem reservas. A ironia reside justamente no fato de que esse interesse é parte, de uma forma ou outra, de quase todos os personagens de *Orgulho e preconceito*. Assim, Mrs. Bennet toma a forma de um personagem quase “bufão” na medida em que não consegue – ou nem mesmo pretende – controlar o que diz, a fim de esconder suas verdadeiras intenções. É ela, então, quem representa o funcionamento e a maneira de raciocinar de todo um grupo que, apesar de desprezá-la, muito se parece com ela.

O comportamento de Mrs. Bennet se desenvolve paralelamente ao enredo de Austen: à medida que as relações vão se tornando mais complicadas e o desejo por um desenrolar convincente aumenta, ficam também mais claras as intenções e as personalidades dos personagens. Não poupando nem a si mesma de um papel ridículo perante suas filhas e seus pretendentes – considerados altamente respeitáveis –, Mrs. Bennet chega a considerar Darcy desagradável, orgulhoso e digno de desprezo, porém apenas até o momento em que descobre que Elizabeth aceitou casar-se com ele. Ciente do *status* social e da fortuna de Darcy, Mrs. Bennet muda seu discurso com a facilidade de quem não tem compromissos com integridade ou reputação, não se importando nem mesmo em poupar Jane de comparações negativas em relação a Elizabeth:

– Meu Deus do céu! Deus me abençoe! Imagine! Ora essa! O senhor Darcy! Quem poderia imaginar? É verdade mesmo? Oh, minha querida Lizzy! Como você será rica e importante! Que mesadas, que jóias, que carruagens você terá! O casamento de Jane não é nada em comparação com o seu! Estou tão feliz, tão contente! Um homem tão encantador! Tão bonito! Tão alto! Oh, minha querida Lizzy! Perdoe-me por ter antipatizado com ele no início! Espero que ele me perdoe. Minha querida Lizzy... Uma casa em Londres! Tudo o que há de melhor! Três filhas casadas! Dez mil libras por ano! Meu Deus do céu, que será de mim? Eu vou enlouquecer... (AUSTEN, 2004, p. 296)

Por vezes em uma função de contraste, Mr. e Mrs. Bennet parecem ser exemplos contraditórios para suas cinco filhas. Em um segundo olhar, porém, percebe-se que há uma clara distinção entre Elizabeth e Jane e as irmãs, principalmente Lydia e Kitty, esta fortemente influenciada pela caçula. As duas mais velhas – muito próximas em amizade – parecem ter absorvido as características do pai, ao passo que as mais novas, as da mãe. Mary, a irmã do meio, é uma figura neutra neste particular. Em *Orgulho e preconceito*, porém, não há personagens absolutos, de forma que sentiremos, em algum ponto, influências vindas dos dois lados.

Primo de Mr. Bennet e herdeiro da propriedade Longbourn, Mr. Collins chega como visitante ao lar da família Bennet, com o intuito de se casar com alguma das irmãs. Apesar de criado por um pai que lhe ensinara a ser humilde, Mr. Collins, ao ser privilegiado com uma situação de prosperidade inesperada – viver sob a guarda de Lady Catherine de Bourgh –, transforma-se em uma pessoa vaidosa, com uma noção supervalorizada de si mesmo. Sua personalidade pomposa, insípida e enfadonha provoca sentimentos de repulsa e tédio nas meninas, que tentam esconder suas

impressões. Por outro lado, para Mrs. Bennet, o casamento de uma delas com Mr. Collins representa a garantia da posse de Longbourn por um membro da família, quando Mr. Bennet viesse a falecer. A chegada de Mr. Collins provoca inicialmente a revolta da mãe de cinco filhas.

– Um mês atrás recebi esta carta (...). É do meu primo senhor Collins, o qual, quando eu vier a morrer, poderá expulsá-las todas desta casa, assim que o desejar.

(...) – Por favor, não me fale nesse homem odioso! Acho que é a coisa mais injusta deste mundo a sua propriedade ser arrancada de suas filhas. Com toda a certeza, se eu fosse você, há bastante tempo já teria tomado uma providência. (AUSTEN, 2004, p. 52)

A princípio interessado em Jane, que a mãe já considera noiva de Bingley, Mr. Collins logo passa a considerar Elizabeth como possível candidata. Diante das intenções matrimoniais do primo, Mrs. Bennet muda radicalmente de atitude: “E o homem cujo nome no dia anterior a enfurecera conquistou um alto lugar em suas boas graças” (AUSTEN, 2004, p. 60).

Percebe-se que Mr. Collins tem apenas um objetivo em mente: um casamento que seja interessante para seu bem estar pessoal e posição social. Em nenhum momento há a noção de qualquer tipo de motivação emocional por trás de suas investidas. A “transição” de seu interesse para Elizabeth é puramente racional, sem qualquer sentimento pela filha mais velha.

Após observar Elizabeth por algum tempo, Mr. Collins chega à conclusão de que esta seria uma boa escolha para uma união oficial e pede a moça em casamento. Sua postura ao abordá-la está longe de ser romântica: o casamento seria vantajoso para ambos pois “o fato é que, sendo eu o herdeiro do seu honrado pai, que no entanto pode ainda viver longos anos, achei que era meu dever escolher uma esposa entre as suas filhas, para que o prejuízo dessas pessoas possa ser o menor possível” (AUSTEN, 2004, p. 89). Diante da recusa de Elizabeth, Mr. Collins insiste várias vezes, com argumentos que variam desde as vantagens do casamento para a família até momentos mais constrangedores, em que sua vaidade não lhe permite aceitar que Elizabeth não está meramente fazendo o jogo convencional da falsa modéstia. Convencido, finalmente, da recusa, tenta intimidá-la: “minha prima deveria tomar em consideração também que, apesar de seus muitos atrativos, não é certo que outra proposta de casamento lhe seja feita” (AUSTEN, 2004, p. 91).

Com a mesma rapidez com que transferira o interesse de Jane para Elizabeth, Mr. Collins propõe casamento a Charlotte Lucas, amiga de longa data de Elizabeth. Considerando que já tem 27 anos e poucas chances de receber outro pedido, Charlotte não hesita em aceitá-lo, para consternação de Elizabeth, que se desilude com o que considera sua falta de princípios. O primeiro casamento de *Orgulho e preconceito* é consumado, um empreendimento proveitoso para ambos os envolvidos.

Como a maioria dos personagens de *Orgulho e preconceito* envolvidos no jogo matrimonial, Mr. Wickham surge em meio a uma aura de glamour: de boa aparência, no uniforme vermelho do destacamento militar que se instala em Meryton, causa verdadeiro furor entre as irmãs Bennet, e Elizabeth é inicialmente atraída por seu carisma: “Os oficiais do condado de... eram todos pessoas muito distintas e os melhores dentre eles estavam presentes; mas o sr. Wickham superava a todos em aspecto, maneiras, jeito de andar (...)” (AUSTEN, 2004, p. 64).

Wickham vem de uma família simples, porém rodeada de boa sorte. Seu pai fora administrador do pai de Darcy, que recebe em sua casa o menino órfão. Assim, Wickham é criado como filho, em meio às comodidades e confortos de uma família abastada. Diferentemente do que afirma Booth sobre *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, onde “há pouco esforço para direcionar nossos sentimentos a favor ou contra um ou mais personagens de acordo com seus traços morais ou intelectuais” (1987, p. 143)<sup>3</sup>, neste caso acontece o oposto. O “terreno” da narrativa é preparado de forma a induzir a família Bennet – principalmente Elizabeth – a uma simpatia em relação a Wickham. Não somente os personagens, mas também o leitor, são levados a ver em Wickham uma esperança de felicidade e futuro garantido em meio a tanta ganância. Esse processo será desenvolvido a fim de maximizar essa noção e expectativa apenas para depois inverter a idéia aplicada até então, causando, com a reviravolta dos fatos, uma curva na percepção que o leitor adquiriu.

Apesar de sua imagem inicial positiva, Mr. Wickham logo começa a dar sinais de um caráter duvidoso ao discursar negativamente sobre Darcy.

– Sim. O falecido senhor Darcy havia me prometido a melhor paróquia que vagasse em primeiro lugar nos seus domínios. Era meu padrinho e me dedicava grande afeição. Nunca poderia pagar o que lhe devo. Ele pretendia velar sobre o meu futuro e pensou que o tivesse feito. Mas quando a paróquia vagou, foi dada a outra pessoa.

(...) Um homem de honra não hesitaria em cumprir com as disposições paternas, mas o senhor Darcy preferiu duvidar de que essas disposições existissem ou tratá-las como simples recomendações e afirmou que eu havia perdido todo o direito ao lugar que pleiteava pela minha extravagância e pela minha imprudência. O certo é que o lugar ficou vago há dois anos, no exato momento em que eu atingia a idade exigida para ocupá-lo. E creio que foi dado a outra pessoa; (AUSTEN, 2004, p. 67)

Mesmo ao sentirmos um gosto de má intenção em suas falas – principalmente na presença de Elizabeth –, tal sensação é ofuscada pela noção construída de que Darcy é realmente desprezível e orgulhoso. Se por um lado Mr. Wickham parece, em momentos, cruzar o limite do bom senso ao julgar Darcy negativamente, por outro há uma dúvida constante sobre a natureza de tal atitude. O leitor é então levado a “flutuar” entre duas opções: a primeira seria a clara evidência de que Mr. Wickham

---

3 No original: “There is a pleasure in seeing someone whom we like triumph over difficulties and there is a pleasure in recognizing that life is so complex that no one ever triumphs unambiguously. Both pleasures cannot be realized to the full in the same work”.

está interessado em Elizabeth e, ao denegrir a imagem de Darcy, estaria evitando um concorrente em potencial; a segunda é a possibilidade de que Wickham esteja falando a verdade ao afirmar que Darcy o prejudicou pessoal e financeiramente, por ser invejoso e ciumento. Neste último caso, Mr. Wickham teria motivos reais para difamar Darcy e a forma enérgica com que o faz seria apenas uma característica de sua personalidade. De qualquer forma, começa a surgir a sombra de que, por trás das afirmações de Wickham, há mais do que uma única e simples intenção.

Mais tarde, ao ser revelada a verdade por trás das investidas de Mr. Wickham, descobre-se não apenas o nível de distorção dos fatos mas também a falta de integridade de seu caráter. Seu comportamento ao fugir com Lydia Bennet e, posteriormente, admitir ser comprado por Darcy, que deseja resguardar a reputação da moça e de sua família, evidencia um personagem de índole duvidosa e corrompida, de personalidade distorcida, e que possivelmente acredita em suas próprias mentiras.

A irmã mais velha de Elizabeth, Jane, e seu pretendente, Mr. Bingley, apesar de seu papel fundamental no enredo de *Orgulho e preconceito*, são caracterizados como vagos e dispersos, funcionando principalmente como pano de fundo para a história. É logo no começo da obra que surge a possibilidade de que seja Jane e não Elizabeth quem, em um futuro breve, venha a se casar com Mr. Bingley, o tão desejado marido para uma das filhas de Mrs. Bennet. O interesse por Jane evidencia-se desde o primeiro encontro em um baile, e a atração mútua entre os jovens marca o início de um relacionamento que será atuante durante toda a obra, de forma a valorizar as características e ações dos protagonistas, Elizabeth e Darcy.

Jane Bennet e Charles Bingley podem ser considerados como personagens opostos a Elizabeth e Darcy. São calmos, amigáveis e benévolos, sempre com uma visão positiva das pessoas e dos fatos, em contraste com a vaidade, a presunção e a tendência ao combate constante, característicos de Darcy e Elizabeth. Esse equilíbrio está presente não apenas na figura dos dois personagens como casal, mas também individualmente: Jane relaciona-se bem com a irmã por ser mais tolerante e menos enérgica; Mr. Bingley e Darcy parecem “completar-se” como amigos, pois o primeiro não dá indícios de se importar com a imponência e a impressão de vulgaridade e orgulho presentes no outro, formando uma atmosfera em que ambos são beneficiados justamente pelo contraste criado.

Mr. Bingley se destaca pela amabilidade em relação às intromissões de outras pessoas em sua vida, nunca deixando que a situação chegue a um estado desagradável. Sua postura, em sua neutralidade, beira a subserviência:

– Não vejo em que Londres leve tanta vantagem sobre o campo, exceto quanto às lojas e lugares públicos. O campo é muito mais agradável, não é, senhor Bingley?

– Quando estou no campo – respondeu este –, nunca desejo ir embora. E quando estou na capital,

acontece a mesma coisa. Cada lugar tem as suas vantagens. Sinto-me igualmente bem em ambos. (AUSTEN, 2004, p.38)

Colocado diante de circunstâncias tensas e potencialmente destrutivas, Mr. Bingley não hesita em evitá-las:

– Eu compreendo a sua intenção, Bingley – disse o amigo (Darcy). – Você detesta discussões e quer acabar com esta.

– Talvez. As discussões se assemelham às disputas. Se você e a senhorita Bennet quiserem adiar a sua até que eu saia da sala, ficarei muito agradecido. Depois poderão falar o que quiserem a meu respeito.

– O que o senhor pede – interveio Elizabeth – não é um sacrifício da minha parte, e, quanto ao senhor Darcy, acho que ele precisa terminar a sua carta. (AUSTEN, 2004, p.44)

Jane, quase um espelho de Mr. Bingley, tampouco se deixa levar por intrigas. Sua imparcialidade e estabilidade são constantes, inicialmente passando uma sensação de harmonia e bom senso. Quando Elizabeth lhe conta que Wickham acusara Darcy de havê-lo prejudicado financeiramente, Jane adota uma postura de extrema cautela, demonstrando ser, mais do que qualquer outra coisa, ingênua:

No dia seguinte, Elizabeth contou a Jane tudo o que havia conversado com o sr. Wickham. Jane ouviu a irmã com assombro e atenção. Não conseguia acreditar que o sr. Darcy fosse tão indigno da amizade do sr. Bingley. Contudo, não era da sua natureza duvidar da sinceridade de um jovem de tão boa aparência como Wickham. (...)

– Ambos foram enganados – disse ela –, de uma maneira ou de outra, em circunstâncias das quais não podemos ter nenhuma idéia. Pessoas interessadas se intrometeram talvez entre eles com suas intrigas. Enfim, é impossível imaginarmos as causas ou circunstâncias que possam havê-los afastado um do outro, sem que a culpa recaia sobre nenhuma das partes. (AUSTEN, 2004, p.72)

Mais tarde, quando Jane e Bingley são separados abrupta e misteriosamente, Jane sofre em silêncio e, mesmo sem respostas satisfatórias sobre o motivo que o levou a abandoná-la, em momento algum demonstra mágoa ou ressentimento. Ao reencontrar Bingley, Jane não o recebe com qualquer tipo de sentimento negativo. Sua reação é instintiva e angelical ao buscar sua aprovação e olhar, em claro contraste com a guerra que, a esse ponto da narrativa, já está plenamente instalada no enredo:

No início ele lhe falara pouco, mas cada minuto que passava parecia crescer a admiração que lhe devotava. Ele a achava tão bela quanto no ano anterior, tão simples e natural, embora menos expansiva. Jane se esforçava por não deixar transparecer nenhuma diferença na sua atitude, e de fato estava persuadida de que conversava tão animadamente como sempre. Seus pensamentos a absorviam tanto que ela não reparava nos momentos em que emudecia. (AUSTEN, 2004, p.263)

No momento em que Darcy revela a Elizabeth a verdade por trás da separação temporária, esta reage de forma confusa e natural, enquanto a Jane, em sua contínua atmosfera de paz, interessam apenas os sinais do afeto de Bingley. Quase um ano após ser abandonada, Jane ainda o ama e em momento algum demonstra sentimentos

discordantes, característica que pode ser considerada levemente destoante dentro da narrativa realista de Austen.

Se por um lado Bingley e Jane Bennet jamais se deixam “infectar” pela atmosfera de guerra de sentimentos e ações no romance, – e assim parecem não contribuir para acirrá-la –, por outro, não é difícil afirmar que isso é justamente o que termina por enfatizar o ambiente de intrigas. No jogo armado por Austen, Jane e Bingley, no papel de vítimas das armações alheias – Darcy foi determinante para a separação dos dois –, terminam por contribuir para a “arquitetura” de guerra no enredo. Em meio a tantos personagens com intenções e interesses duvidosos, que usam quase sempre métodos escusos para obter resultados –, Jane Bennet e Mr. Bingley proporcionam momentos de alívio ao leitor. Na falta destes personagens, teríamos uma batalha constante e densa, ao invés de altos e baixos que se completam e valorizam. Desta forma, pode-se mais facilmente visualizar os caminhos que Jane Austen traça para desenvolver a trama, contribuindo para que tanto leitores como personagens percebam seus objetivos: “(...) se um autor deseja guiar-me através de uma longa busca pela verdade e finalmente apresentá-la a mim, essa busca será uma entediante trivialidade a não ser que ele me apresente sinais claros sobre que busca é essa e sobre o fato de que eu tenha atingido meu objetivo quando o alcance” (BOOTH, 1987, p. 136).<sup>4</sup>

Não só protagonistas do romance, mas também símbolos da similaridade e aproximação entre a guerra e o amor, Elizabeth e Darcy parecem ser prova de que um conceito não existe sem o outro. Até que o amor vença, o que presenciamos é um extenso combate entre os dois. “O senhor Darcy é muito amável” (AUSTEN, 2004, p. 24), diz uma Elizabeth cheia de ironia e leve rancor por Darcy não querer dançar com ela. Isto é só o começo de um conflito, marcado por quatro momentos dominantes: o primeiro contato entre os dois, que leva Elizabeth a concluir que Darcy é um homem orgulhoso e desagradável, merecedor de respostas hostis e provocadoras; o momento em que Darcy inesperadamente revela seu amor por Elizabeth, em termos humilhantes, e esta o recusa em termos igualmente agressivos; as circunstâncias da carta que Elizabeth recebe de Darcy e que fazem com que o olhar dela em relação a ele comece a se transformar; e, finalmente, os instantes finais antes da união dos dois, quando Elizabeth toma conhecimento da participação de Darcy nos casamentos de Jane e Lydia.

Tanto Darcy quanto Elizabeth parecem ser, em essência, de uma natureza política e dotados de necessidade de expressão, não desperdiçando a oportunidade de se posicionar de alguma forma. Esta característica faz com que os dois, muito cedo na narrativa, entrem em conflito, proporcionando ao leitor um panorama de tensão

---

4 No original: “if an author wishes to take me on a long quest for the truth and finally present it to me, I will feel the quest as a boring triviality unless he gives me unambiguous signs of what quest I am on and of the fact that I have found my goal when I get there”.

contida e sensação de eminente desmoronamento em sua relação. As observações sempre inconvenientes de Mrs. Bennet dão origem a uma troca disfarçada de farpas:

Quando Jane tinha apenas quinze anos, havia um cavalheiro que freqüentava a casa de meu irmão Gardiner, em Londres. Ficou tão apaixonado por ela que minha cunhada teve certeza de que iria fazer uma proposta antes de nos mudarmos para cá. Contudo, não fez. Talvez a julgasse muito jovem. Mesmo assim, escreveu uns versos muito bonitos para ela.

– E assim acabou a afeição daquele senhor – disse Elizabeth, impaciente. – Suponho que tenha havido muitos no mesmo caso. Eu queria saber quem descobriu a eficácia que tem a poesia de espantar o amor.

– A mim sempre me disseram que a poesia é o alimento do amor.

– De um amor sincero, sólido, sadio, pode ser. Tudo serve de alimento ao que já tem força. Mas, quando se trata de uma ligeira e fraca inclinação, estou convencida de que um bom soneto é suficiente para fazê-la morrer de inanição. (AUSTEN, 2004, p. 39)

Diálogos como este, no entanto, dão a entender que, em meio à rivalidade assumida entre Elizabeth e Darcy, existe algo mais: as discussões e divergências de opinião muito freqüentemente giram em torno de questões como o amor, o casamento, a arte e as relações sociais, levando o leitor a intuir que tais conflitos são não coincidências, mas sim temas que, aos poucos, vão tomando forma no relacionamento.

O desenrolar de acontecimentos e a forma como os sentimentos de Elizabeth são revelados nos mostram que nem sempre – como foi o caso de Jane e Mr. Bingley – o amor surgirá entre duas personalidades naturalmente gentis. Podemos sentir que, em meio ao embate que travam, tanto Elizabeth como Mr. Darcy começam a nutrir questionamentos e sentimentos ambíguos um pelo outro e, como muitas vezes acontece entre rivais, no íntimo buscam aprovação mútua:

(...) Elizabeth, que folheava cadernos de música que se encontravam sobre o piano, não pôde deixar de observar que os olhos do sr. Darcy se voltavam com freqüência na sua direção. Não podia supor que fosse objeto de admiração para um homem tão importante. Contudo, achava ainda mais estranho que ele a estivesse olhando por antipatia. Acabou imaginando, porém, que o que lhe atraía a atenção era algo errado e repreensível que existia na sua pessoa, e que contrastava, aos olhos do sr. Darcy, com a qualidade dos outros presentes. (AUSTEN, 2004, p. 44)

Começa a surgir, então, uma parcialidade do leitor que testemunha o desenrolar dos acontecimentos de forma singular ao ter acesso ao interior dos dois personagens, lado a lado com o narrador onisciente, que lhe proporciona tal privilégio. Qualquer que seja este posicionamento, o envolvimento passa a ser não apenas do leitor com o enredo e com os personagens, mas também do leitor consigo mesmo, ao se identificar com os sentimentos destoantes, porém comuns à natureza humana que este reconhece em si próprio. Assim como exemplifica Booth, o leitor termina por visualizar-se em um mundo não tão distante do seu, e a comparação dos sentimentos dos personagens com seus próprios é inevitável:

O mundo real é, naturalmente, ambíguo. Quando o rei vai à ruína, eu nunca tenho certeza se devo lastimar ou comemorar; se tenho essa certeza, eu descubro prontamente que poderia estar errado. Meu verdadeiro amor termina por ter, não um coração de pedra – como poderia ter acontecido na ficção e nas obras dramáticas antigas – mas sim um coração que me deixa perplexo. Assim como eu, ela não é nem boa nem má, mas uma enigmática mistura”. (BOOTH, 1987, p. 135)

Elizabeth e Mr. Darcy parecem nutrir o desejo de vencer qualquer um que possa ser um oponente em potencial. Cientes de que são sagazes, adeptos da troca de opiniões e dispostos a ir às últimas conseqüências para impor suas idéias, terminam por criar uma relação em que o que importa é vencer. Ambos passam a se ver como inimigos a derrotar. Tanto um como o outro não reconhecem em si próprios o surgir de um sentimento menos combativo, e partem para aquilo que seus instintos requerem: impor-se a qualquer custo. Surge, porém, principalmente em Darcy, certa noção de perigo:

– Isso é realmente um defeito! – exclamou Elizabeth. – O ressentimento implacável é um traço que marca um caráter. O senhor soube escolher bem o seu defeito. Realmente, não posso me rir dele. Não precisa ter medo de mim.

– Creio que existe em todos os temperamentos uma tendência para determinada forma do mal, um vício natural que nem mesmo a melhor educação pode extirpar.

– E o seu defeito é uma propensão a odiar todo mundo.

– E o seu – replicou ele, com um sorriso – é o de se recusar a compreender os outros.

(...) Começava a perceber o perigo que existia em dispensar excessiva atenção a Elizabeth. (AUSTEN, 2004, p. 50)

À medida que o tempo passa podemos distinguir como ambos os personagens mudam de um estágio psicológico a outro, na maneira como se percebem. As divisões entre rivalidade e desejo de atenção tornam-se menos nítidas. Elizabeth, ao ouvir rumores sobre os planos de Lady Catherine de Bourgh de casar Darcy com sua filha, Anne – um casamento que uniria fortunas –, começa a demonstrar certa preocupação:

Elizabeth olhou para Darcy, para ver como ele acolhia aquele elogio à sua prima; porém, nem naquele momento nem em nenhuma outra ocasião pôde captar nenhum sintoma de amor. E, diante do comportamento geral do sr. Darcy, Elizabeth foi capaz de fazer a seguinte reflexão consoladora para a srta. Bingley: se a srta. Bingley também fosse sua prima, teria a mesma probabilidade de se casar com ele. (AUSTEN, 2004, p. 142).<sup>5</sup>

Ao ser pedida em casamento por Darcy e recusá-lo de forma agressiva, Elizabeth o faz não só por crer que não o deseja, desejá-lo, mas também para defender a honra de sua irmã, que havia sido separada de Bingley por intervenção de Darcy.

---

5 No original: “The real world is of course ambiguous. When my king goes to his doom, I am never sure whether to weep or cheer; or if I am sure, I find out soon that I may very well have been wrong. My true love turns out to have, not a heart of stone – as might very well have happened in the older fiction and drama – but a heart that leaves me baffled. Like myself, she is neither good nor bad, but a puzzling mixture”.

Sua perplexidade, porém, adquire um tom de ambigüidade quando reflete sobre o assunto: "Recebera uma proposta de casamento do sr. Darcy! Há vários meses ele estava apaixonado por ela! Amava-a tanto que desejava desposá-la, a despeito de todas as objeções que o tinham levado a impedir o casamento do amigo" (AUSTEN, 2004, p. 156).

Após receber a carta de Darcy, que expõe os fatos sobre sua relação com Wickham e o porquê de ter separado Jane de Bingley, Elizabeth começa a rever e reconsiderar gradualmente o modo como vê a personalidade e o caráter de Darcy, dando indícios de que a situação já não é a mesma entre os dois e de que pode haver uma mudança em seus sentimentos: "Como tudo parecia-lhe diferente agora!" (AUSTEN, 2004, p. 166). Temos, daí em diante, um constante declínio da atmosfera combativa que dominava o enredo até então substituída por um novo panorama. Diante da galeria de retratos da família de Darcy, Elizabeth examina honestamente seus sentimentos:

Na galeria havia também diversos retratos de família. Esses quadros, porém, tinham pouco interesse para uma estranha. Elizabeth buscou aí somente os traços que conhecia. Um dos retratos, afinal, lhe chamou a atenção. Era de uma pessoa cujo rosto se parecia notavelmente com o do sr. Darcy e ostentava um sorriso que ela já se lembrava de ter visto em seu rosto, quando ele a contemplava. Elizabeth deteve-se por vários minutos diante do retrato, olhando-o fixamente. E, antes de sair da galeria, voltou para estudá-lo; (AUSTEN, 2004, p. 196)

Esse processo de amadurecimento sentimental de Elizabeth vai aumentando de proporções até que ela finalmente assume para si própria que sua opinião em relação a Mr. Darcy se transformara completamente. Agora está convencida de que Darcy seria o companheiro mais ideal:

Que vitória seria para o sr. Darcy se pudesse saber que a proposta que ela tão orgulhosamente recusara quatro meses antes seria agora recebida com alegria e reconhecimento. Ele era generoso, disse Elizabeth não tinha nenhuma dúvida. Poucos homens havia que fossem mais generosos. Para não desfrutar uma sensação de vitória agora, entretanto, era preciso que não fosse humano. Elizabeth começou a dar-se conta de que o sr. Darcy era o homem que mais lhe convinha, tanto pelo temperamento como pelas qualidades. O gênio, embora diferente do seu, correspondia a todos os seus anseios. Essa união teria beneficiado a ambos. (AUSTEN, 2004, p. 242)

A partir do momento em que Elizabeth toma consciência de sua situação – de como não deveria ter recusado o pedido de Darcy –, o ambiente de guerra declarada chega ao fim para dar início a outra guerra, mais nobre e notável: o processo de transformar a realidade para que Mr. Darcy possa, de alguma forma, voltar a se aproximar. Instala-se, finalmente, a noção de que *Orgulho e preconceito* é uma narrativa de amor – ou pelo menos, *em nome do amor*.

Lady Catherine de Bourgh, porém, ao visitar Elizabeth e ameaçá-la – pois havia ouvido rumores de sua possível união com Darcy –, não nos deixa esquecer que, apesar de o amor haver tomado conta da narrativa, esta ainda é influenciada pelo tema que a dominou até então: interesses materiais e posição social. É mantida assim

a noção de que em meio a um amor consumado – e mesmo após sua consumação –, muito provavelmente o mundo do romance não apresentará mudanças, seus personagens apenas trocam de posição, e desloca-se o foco de atenção do leitor.

Este breve visualizar entra então em segundo plano para dar lugar a um final típico da guerra – talvez não a guerra real, mas sim a “oficial”: alguns certamente se feriram, muitos não serão os mesmos, mas certamente venceu o melhor. Darcy pede Elizabeth em casamento e os dois, a partir da história que construíram juntos – mesmo separados, mesmo em conflito –, passam a ter atitudes contrárias às que vinham tendo até então: cada um assume seus erros e defeitos enquanto valoriza as qualidades do outro. Darcy é enfático:

Durante toda a minha vida fui uma pessoa egoísta, se não na prática, ao menos em meus princípios. Quando eu era criança, me ensinaram o que era direito, mas não me ensinaram a corrigir o meu gênio. Deram-me bons princípios. Porém, permitiram que eu os praticasse orgulhosamente. Infelizmente, sendo durante muito tempo único filho, e mais tarde único filho homem, fui mimado pelos meus pais e, embora eles fossem bons, principalmente meu pai, que era a bondade em pessoa, deixaram, encorajaram e quase me ensinaram a ser egoísta e tirânico, a pensar unicamente nos membros da minha família, a não fazer caso de todos os outros e a pensar, com desprezo, no bom senso e valor das outras pessoas, em comparação com os meus. E, se não fosse a minha querida e adorável Elizabeth, talvez eu ainda não tivesse mudado. Que é que não lhe devo? A lição que me deu no começo foi muito dura, porém muito vantajosa. Por seu intermédio recebi a humilhação que merecia. Aproximei-me de você sem duvidar de que seria aceito. Mostrou-me como eram injustificadas as minhas pretensões de agradar uma mulher digna de ser amada. (AUSTEN, 2004, p. 288)

Elizabeth e Darcy, então, totalmente entregues um ao outro, baixam as armas, abandonam o conflito e passam a nutrir no leitor a ilusão de que no futuro haverá apenas paz entre eles. Permanece, no entanto, a noção de que nem todos farão parte desse mundo ideal. Nos momentos finais do romance, ao saberdo destino de determinados personagens, percebe-se que o conflito deixa mazelas que nem sempre serão totalmente restauradas.

Em uma narrativa de guerra estritamente binária, em que o Bem é claramente oposto ao Mal, a explicitação do papel de cada personagem no enredo não suscita dúvidas ou questionamentos mais profundos. Além da questão do caráter – vinculado diretamente a essa função binária – está o conceito implícito da “sensibilidade” intrínseca às personagens. Nesse caso, “(...) a significação de “sensibilidade” foi colocada no centro das coisas; aqueles personagens que (...) possuem uma sensibilidade altamente desenvolvida são considerados compreensivos; os “vilões” são aqueles que (...) são insensíveis” (BOOTH, 1987, p. 143)<sup>6</sup>. Teríamos, nesse caso, uma definição clara e predominante sobre o destino de cada personagem, desde o início da narrativa. Essa noção não se materializa totalmente em *Orgulho*

---

6 No original: “The real world is of course ambiguous. When my king goes to his doom, I am never sure whether to weep or cheer; or if I am sure, I find out soon that I may very well have been wrong. My true love turns out to have, not a heart of stone – as might very well have happened in the older fiction and drama – but a heart that leaves me baffled. Like myself, she is neither good nor bad, but a puzzling mixture”.

e *preconceito*. Embora possamos experimentar tal sensação, ao nos aventurarmos na narrativa e aprofundar nossa percepção, é possível questionar até que ponto se estende essa distinção. No realismo de Jane Austen, há um limite visível de separação entre o moral e o inaceitável, o admitido e o inadequado, embora atenuado pela percepção de que tais delimitações são flexíveis e elásticas, o que confere ao romance a profundidade necessária, coerente com o mundo pelo qual seus leitores transitam.

## REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Trad. Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Best Seller, 2004.

\_\_\_\_\_. **Pride and Prejudice**. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1993.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Suffolk: Peregrine Books, 1987.

Spark Notes: **Pride and Prejudice**. 2008. Disponível em: <<http://www.sparknotes.com/lit/pride/>>. Acesso em 16 de outubro de 2008.

**Jane Austen** (1775-1817). 2008. Disponível em: <<http://kirjasto.sci.fi/jausten.htm>>. Acesso em 16 de outubro de 2008.

**Jane Austen Information Page**. 2008. Disponível em: <<http://www.pemberley.com/janeinfo/janeinfo.html>>. Acesso em 16 de outubro de 2008.

**Project Gutenberg**: 2008. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/etext/17797>>. Acesso em 16 de outubro de 2008.

**The Republic of Pemberley**. 2008. Disponível em: <<http://www.pemberley.com/>>. Acesso em 16 de outubro de 2008.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# O CONTO "AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO" ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DE UMA POÉTICA NEGRA<sup>1</sup>

**Tássia do Nascimento<sup>1</sup>**  
tassi\_nascimento@hotmail.com

**RESUMO:** A literatura negra se refere a um conjunto de demandas histórico-culturais que procura estabelecer releituras e dismantelar o pensamento racista brasileiro. Este trabalho tece considerações sobre esta contra-corrente literária, por meio da análise do conto "Ayoluwa, a alegria do nosso povo", de Conceição Evaristo. Considera-se inicialmente sua expressão enquanto literatura que busca questionar um discurso estereotipado, fazendo uso da palavra ganhadora de novas significações. Para tanto, será observado o processo de afirmação da identidade negra, com base no conceito de negritude na literatura e explicitar-se-á a sua manifestação que marca o surgimento de um eu enunciator que se quer negro.

**RESUMEN:** La literatura negra se refiere a un conjunto de demandas histórico-culturales que busca establecer lecturas y deconstruir el pensamiento racista brasileño. En este trabajo pretendo apuntar consideraciones acerca de esta contra-corriente literaria a partir del análisis del cuento "Ayoluwa, a alegria do nosso povo", de autoria de Conceição Evaristo. Verificaremos su expresión como literatura que cuestiona un discurso estereotipado utilizando la palabra ganadora de nuevas significaciones. Para eso, observaremos el proceso de afirmación de la identidad negra, considerando el concepto de negritud dentro de la literatura y expresaremos su manifestación que marca el surgimiento de un nuevo sujeto de la enunciación que se quiere negro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura negra. Identidade. Emancipação.

**PALABRAS-CLAVE:** Literatura negra. Identidad. Emancipación.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Pensar a questão da literatura negra significa observar todo um conjunto de demandas histórico-culturais que pretende estabelecer releituras e dismantelar o pensamento racista brasileiro, construído nos séculos XIX e XX e fundamentado no determinismo biológico. As teorias baseadas nos conceitos darwinistas de evolução passam a ser questionadas e começa-se a pensar a raça enquanto categoria discursiva e não biológica (HALL, 2006, p. 63), fato que inicia o processo de desconstrução dos discursos que estereotiparam a África e, por conseguinte, seus descendentes.

Neste trabalho pretendo traçar considerações sobre esta contra-corrente literária através do conto "Ayoluwa, a alegria do nosso povo", de Conceição Evaristo. Será analisada sua expressão enquanto literatura que busca questionar um discurso estigmatizado fazendo uso da palavra ganhadora de novas significações. Para tanto observar-se-á o processo de afirmação da identidade negra, considerando-se o conceito de negritude dentro da literatura e explicitar-se-á a sua manifestação, que marca o surgimento de um eu enunciador que se quer negro.

A literatura negra marca a re-apropriação de determinados territórios culturais, vinculando-se a noção de território ao conjunto de projetos e representações de um grupo (DELEUZE e GUATTARI, citados em BERND, 1988, p. 23). Nela, ocorre uma reversão de valores e o estabelecimento de uma ordem simbólica distinta através da desconstrução de uma simbologia em que a noite, o preto, a escuridão, enfim, tudo o que se relacione à cor negra, é associado ao mundo das trevas, do mal ou do pecado (BERND, p. 89, 1988). A idéia de um negro preguiçoso, malandro, selvagem, primitivo, servil ou cortês surgiu a partir de uma narrativa que o retratou desta forma e que produziu efeitos no entendimento de seu papel dentro da nossa sociedade. Estas descrições marcam estereótipos e constituem parte do nosso imaginário.

As identidades nacionais não se resumem a idéias com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação (HALL, p. 48, 2006):

A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. A nação é uma comunidade simbólica (HALL, 2006, p. 49)

A nossa identidade nacional foi construída a partir da sobreposição de valores culturais de diferentes grupos, em escalas onde o branco ocupa a posição superior e o negro e o índio, posições inferiores. A narrativa que se faz da história brasileira valida as idéias produzidas sobre os diferentes papéis que cada grupo teve na formação da nossa nacionalidade. De acordo com Stuart Hall:

Uma cultura nacional é um discurso – modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (...) As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p. 51)

Neste sentido, grande parte dos negros internaliza os estigmas atribuídos à sua comunidade e, na tentativa de se incluir na sociedade, assimila o branqueamento e a miscigenação e nega tudo aquilo que se refere aos legados de origem africana. A cultura nacional brasileira é vista por parâmetros europeizados e os valores conferidos aos negros são, em sua maioria, pejorativos.

É justamente porque os estigmas referentes aos afro-brasileiros devem ser desconstruídos que falamos da emergência de uma literatura negra. As releituras que ela estabelece marcam o surgimento de movimentos que reclamam a legitimação de suas identidades e questionam valores político-culturais totalizantes e racistas.

Nesse processo, re-configuramos a identidade negra a partir de novos atributos que marcam a tomada de outra atitude frente aos mitos e ordens estabelecidos por uma intelectualidade que almejava ser reflexo do continente europeu. A afirmação desta atitude reflete os anseios históricos atuais e representa a expressão dos debates que problematizam a questão da marginalidade do homem negro, nos últimos séculos no Brasil.

À tentativa de universalismo dos padrões europeus justapõem-se questionamentos que o desarticulam enquanto discurso dominante, e a ele são sobrepostas outras demandas e referenciais. Desloca-se a narrativa evolucionária e passa-se a aceitar que a história não pode ser vista como uma unidade, ou como refletindo certos princípios unificadores de organização e transformação (GIDDENS, 1991, p. 15).

Neste re-enfoque em relação à historicidade, a teoria e a prática do movimento negro americano e das feministas, em geral, tiveram especial importância tanto em termos formais (em grande parte por meio da intertextualidade paródica) como temáticos. A diferença de raça e/ou sexo foi vinculada a questões de discurso e de autoridade e poder (HUTCHEON, 1991, p. 34):

A partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de ex-cêntrico (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

A reivindicação de uma revisão histórica para a África e a desconstrução e reconstrução de identidades marcadas por outros parâmetros fazem parte destas manifestações. A afirmação da identidade negra se constrói através da contestação dos valores europeizados estabelecidos por uma intelectualidade que se quer branca.

O conceito de negritude surge para solapar os estereótipos referentes ao negro e representa uma reação ao preconceito e à discriminação. O antilhano Aimé Césaire cunhou o termo em 1939, na tentativa de apreender a totalidade do mundo negro

fundada na idéia de solidariedade racial, dela subtraída sua conotação pejorativa (HERNANDES, 2005, p. 151). À África corresponde o lócus de reencontro com a negritude e prevalece a idéia central de que todos os africanos e todos os povos de ascendência africana compartilham um patrimônio cultural comum. A heterogeneidade do continente africano não foi desconsiderada, menos ainda as diferentes configurações da identidade negra fora deste continente. O que se compartilha a partir desta designação é um marco histórico em comum e seus desdobramentos, ou seja: a colonização, a diáspora negra e a afirmação da identidade.

Desta forma, a literatura negra pretende prover um determinado grupo marginalizado de referentes que o vinculem a uma ancestralidade comum, da qual possa se orgulhar (BERND, p. 91, 1988). Através do compartilhamento de todo esse arsenal cultural e da afirmação das referências aos legados africanos, os negros poderão construir o sentimento de identidade

Visto isto e considerando o papel desempenhado por esta poética, passemos agora à análise do conto.

### **A REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA NEGRA NO CONTO "AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO"**

O conto selecionado é de autoria de Conceição Evaristo, representante ilustre das vozes que caminham na contra-corrente literária. Sua poética concretiza o processo de afirmação da identidade negra, atribuindo-lhe novos valores simbólicos. Nascida em Belo Horizonte em 1946 e radicada no Rio de Janeiro desde 1973, a escritora, formada em Letras, atualmente é doutoranda em Literatura Comparada na UFF.

O conto "Ayoluwa, a alegria do nosso povo", publicado no volume 28 dos Cadernos Negros, retrata elementos e características de uma comunidade negra que passa por uma crise. A primeira parte do conto se refere ao momento em que as personagens se encontram desamparadas e a segunda, que se inicia com a notícia do nascimento de uma criança (Ayoluwa), é o momento em que se devolve a esperança à comunidade.

A narração ocorre em primeira pessoa, o que revela na literatura negra a determinação do poeta em desvencilhar-se do anonimato e da "invisibilidade" a que o relegou sua condição de descendente de escravos ou de ex-escravos. Na grande maioria dos casos o eu individual funde-se ao nós coletivo, evidenciando um empenho em delinear uma identidade comunitária (BERND, 1988, p. 77-78). O narrador deste conto compartilha as angústias e anseios da comunidade, e a utilização da primeira pessoa do plural corrobora essa afirmação: "À noite, quando nos reuníamos em volta de uma fogueira mais de cinzas do que de fogo, a combustão vinha de nossos

lamentos" (EVARISTO, 2005, p. 37).

Nesta poética, o eu-enunciador, ao se declarar negro e evidenciar essa identidade, deixa de ser objeto da escritura para se tornar sujeito; ele conta as inquietações de sua comunidade, sem tomar de empréstimo a voz de um branco ou ser referido como "o outro", aquele que é observado e sobre o qual se fala.

Partindo do momento presente, o narrador volta ao passado, às suas memórias, para descrever a crise que, no momento da narrativa, já havia sido superada devido ao nascimento de mais um membro: "Quando a menina Ayoluwa, a alegria do nosso povo, nasceu, foi em boa hora para todos" Ele pormenoriza as lembranças dos tempos difíceis, em que os dias "passavam como um café sambango, ralo, frio, sem gosto. Cada dia sem quê, nem porquê. E nós ali amolecidos, sem substância alguma para nos deixar de pé" (EVARISTO, 2005, p. 35).

O conto se atém a descrever os elementos da comunidade que foram afetados pelos maus tempos. O que veio depois, ou antes disso configura-se como uma incógnita e o que sabemos, ao final da narrativa, é que o nascimento de Ayoluwa trouxe esperança, mas este estado pode não ser permanente.

Partindo da premissa de que o autor de um conto não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo por aliado (CORTÁZAR, 1976, p. 152) e, seguindo o preceito da economia dos meios narrativos (GOTLIB, 1985, p. 34), percebemos que a autora estabeleceu algumas estratégias para conseguir elucidar diversos elementos da cultura afro-descendente e caracterizá-los através dos vários personagens.

A comunidade de que o conto trata é composta por muitos membros e todos eles são mencionados pela autora, na tentativa de caracterizar a organização social do grupo de ascendência africana. E ela obtém êxito. Os nomes selecionados e a explicitação de seus significados, expostos sempre ao longo do texto, permitem deduzir qual o papel desempenhado por diferentes personagens. Os nomes têm sempre origem africana e o narrador não detalha suas funções ou se atém a descrições do tipo psicológico. É a partir do entendimento do significado do nome que podemos reconhecer a atividade de cada indivíduo.

No dia do nascimento de Ayoluwa, Omolara foi a responsável pelo parto. Para descrevê-la e para tomarmos conhecimento de sua função de parteira, o narrador assim descreve o significado de seu nome: "E no momento exato em que a vida milagrou no ventre de Bamidele, Omolara, aquela que tinha o dom de fazer vir as pessoas ao mundo, a conhecedora de todo ritual do nascimento, acolheu a criança de Bamidele" (EVARISTO, 2005, p. 38).

As referências circunstanciais também são mínimas; não é apontado de forma precisa quando os fatos ocorreram e nem a sua localização. Podemos inferir que se trata de uma comunidade negra devido às menções a elementos que nos remetem a cultos, crenças e simbologias de origem africana, tais como a etimologia dos nomes, a referência à ancestralidade, a simbologia sobre a questão do nascimento e a organização matrilinear da comunidade.

Bamidele e Ayoluwa são as duas principais personagens e representam o momento de restabelecimento da ordem. É a partir do anúncio da gravidez de Bamidele que a comunidade volta a ter esperança. Ayoluwa, "aquele que veio para trazer alegria para o nosso povo", é a criança que está para nascer e este fato é muito significativo. Bamidele, "a esperança", é a gestante que, através do seu anúncio, ajuda a restabelecer a alegria e dá forças para que o ciclo vital continue.

É importante verificar a simbologia sobre a questão do nascimento, originada na referência à afro-descendência do grupo. A fecundidade de Bamidele interfere na vida de toda a comunidade e é um importante símbolo do ciclo da vida. De acordo com Claude Lépine, em artigo publicado no Caderno *Uniafro* sobre os povos do golfo do Benin (o que inclui Gana, Togo, Benin e Nigéria), os valores mais fortemente enraizados nessas culturas eram

a fecundidade e a fertilidade, a energia vital, o crescimento, a multiplicação, o apego à terra e aos antepassados, que levaram à elaboração dos aspectos fundamentais de sua religião e de sua concepção do universo, do homem, da sociedade. (LÉPINE, 2007, p. 61)

A ausência de nascimentos faz parte da crise composta por um conjunto de desavenças dentro do ciclo vital. Durante a descrição deste momento, o narrador assim nos fala: "o milagre da vida deixou de acontecer também, nenhuma criança nascia e, sem a chegada dos pequenos, tudo piorou" (EVARISTO, 2005, p. 37). O ciclo não estava em harmonia, o que encerra as angústias e descrenças das personagens: "agora nenhuma família mais festejava a esperança que renascia no surgimento de sua prole" (EVARISTO, 2005, p. 37).

A relação com a natureza é outro fator afetado. A terra é a provedora dos meios de subsistência de todos e seu manejo é de extrema importância. Com a quebra do ciclo, toda a atmosfera de produção é afetada. "E então deu de faltar tudo: mãos para o trabalho, alimentos, água, matéria para os nossos pensamentos e sonhos, palavras para as nossas bocas, cantos para as nossas vozes, movimento, dança, desejo para os nossos corpos" (EVARISTO, 2005, p. 35). A crise ocorre como uma reação em cadeia, em que todos os elementos são afetados de alguma forma.

Bamidele, ao anunciar o nascimento fertiliza a esperança que estava resguardada: "(...) em uma dessas noites de macabúzia fala, de um estado tal de banzo, como se a dor nunca mais fosse se apartar de nós, uma mulher, a mais jovem

da desfalcada roda, trouxe uma boa fala” (EVARISTO, 2005, p. 37).

O anúncio do nascimento de Ayoluwa simboliza o fortalecimento da comunidade e “todos se engravidaram da criança nossa”, que representava a continuidade do ciclo. “A partir daquele momento, não houve quem não fosse fecundado pela esperança, dom que Bamidele já trazia no sentido de seu nome” (EVARISTO, 2005, p. 38).

Nessa comunidade os mais velhos desempenham um papel importante. Há uma grande quantidade deles, o que reflete a simbologia advinda do continente Africano. Ainda sobre sua pesquisa sobre os povos do Golfo do Benin, Claude Lepine demonstra que após o fim da existência visível o indivíduo ou volta a fazer parte da comunidade através dos recém-nascidos da mesma família ou insere-se na massa dos antepassados do grupo (LEPINE, p. 60, 2007). No conto, a vida de Ayoluwa “já estava escrita na linha circular de nosso tempo. Lá estava mais uma nossa descendência sendo lançada à vida pelas mãos de nossos ancestrais” (EVARISTO, 2005, p. 38).

Os mesmos indivíduos, ou pelo menos um dos seus elementos espirituais, percorrem um ciclo e vão e voltam do mundo dos vivos para o mundo dos mortos e vice-versa. A existência individual prolonga-se nas gerações seguintes, fundando suas raízes no passado, transcendendo os seus limites terrestres (LEPINE, 2007, p. 60). A morte não representa simplesmente um fim da vida humana, mas a vida terrestre se prolonga em direção à vida além.

Vô Moyo, o que trazia boa saúde; Tio Masud, o afortunado; o Velho Abede, o homem abençoado; Vovó Amina, a pacífica; as velhas parteiras do povoado; Omolara, a que havia nascido no tempo certo, representam alguns dos personagens mais velhos e, portanto, mais experientes.

Os personagens com maior idade também carregam consigo a força da resistência negra. Ao contrário do que se encontra na maioria dos livros que mencionam a escravidão negra brasileira, estes indivíduos representam a história através de uma outra versão e nesta o protagonismo do homem negro é ressaltado. Conforme o narrador nos descreve, no momento da crise:

Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam no presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo (...) Todos estavam enfraquecidos e esquecidos da força que traziam em seus próprios nomes. As velhas mulheres também. Elas, que sempre inventavam formas de enfrentar e vencer a dor, não acreditavam mais na eficácia delas próprias. Deslembavam a potência que se achava resguardada a partir de suas denominações. (EVARISTO, 2005, p. 36)

Diferentemente do passado que foi construído no imaginário da nossa sociedade, nesta história percebe-se a resistência de um povo. A escravidão não foi absorvida pacificamente, houve resistência e conflito, e os personagens mais velhos representam aqueles que lutaram.

As personagens femininas representam a organização matrilinear da comunidade, ou seja, aquela em que a mulher exerce direitos como o de herdar e ser proprietária. A antiga civilização africana contava com mulheres soberanas e permitia a partilha do poder entre os sexos.

As personagens femininas como Tia Sele, a mulher forte como um elefante; mãe Asantewaa, a mulher de guerra (referência à rainha de Gana Yaa Asantewaa, que liderou a guerra dos Asante contra o domínio inglês); vovó Amina, a pacífica; as velhas parteiras do povoado; Omolara, a que havia nascido no tempo certo; Malika, a rainha, e Bamidele, a esperança, encarnam o significado do próprio nome.

Também foi uma personagem feminina, fruto da conspiração dos ancestrais, que trouxe de volta alegria e esperança ao povo através do seu choro que "acordou todos nós" (EVARISTO, 2005, p. 39). Esta pode ser uma alegoria para a atual situação dos negros no Brasil. Marginalizados durante séculos, estes indivíduos precisaram negar a assimilação aos valores do homem branco ocidentalizado, afirmar-se enquanto negros e tomar para si a negritude, para não desistir de sua auto-afirmação. Como no conto, "ficamos plenos de esperança, mas não cegos diante de todas as nossas dificuldades. Sabíamos que tínhamos várias questões a enfrentar. A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida... Mas sempre inventamos a nossa sobrevivência" (EVARISTO, 2005, p. 38).

A análise do conto "Ayoluwa, a alegria do nosso povo" nos permite observar a emergência da literatura negra e a revelação de uma poética que busca corporificar as demandas dos afro-descendentes, e o processo de afirmação da sua identidade.

Podemos pontuar suas contribuições enquanto literatura que desmantela o discurso centralizador, o qual relega negros, índios e asiáticos a posições inferiores à posição hegemônica do branco; discurso que relaciona a branquidão de um indivíduo ao seu grau civilizatório e à sua capacidade evolutiva.

## REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In. **Valise de Cronópio**. Trad. de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- EVARISTO, Conceição. Ayoluwa, a alegria do nosso povo. IN. **Cadernos Negros 28**. São Paulo: Quilombhoje: Ed. dos Autores, 2005.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

GUIDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**: visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

LEPINE, Claude. África Ocidental: Os povos do Golfo do Benin. IN. **Caderno Uniafro** vol. 3. Londrina, 2007.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina

*DOSSIÊ AUTOBIÓGRAFOS E MEMORIALISTAS*

## DOSSIÊ AUTOBIÓGRAFOS E MEMORIALISTAS

### *Apresentação*

A escolha do tema da disciplina Tópicos Especiais I, **Ficção, Autobiografia e Memória**, ministrada no primeiro semestre de 2008, no Curso de Mestrado em Teoria Literária, é apenas mais um dos múltiplos corolários do interesse pela literatura confessional na atualidade. Nas últimas décadas do século XX, especificamente, chegou às livrarias uma verdadeira avalanche de escritos autobiográficos - memórias pessoais e autobiografias - de autoria de escritores e cientistas, ou de pessoas que ocuparam por longo tempo, ou apenas transitoriamente, o foco da atenção pública.

O que leva o indivíduo a registrar fatos de sua vida e reconstruir a memória de sua existência? Da parte do leitor, qual a razão de seu interesse por detalhes da vida do outro? Se este se pode atribuir à curiosidade muito humana pela "vida alheia", o impulso de narrar a história da própria vida tem origem em uma série de razões, -catarse, desabafo, autoconhecimento, resistência, conservação da memória -, que se podem reduzir, no entanto, à preocupação imemorial do ser humano em deixar registros de sua passagem pelo mundo. O desejo de imortalizar-se, atraente para quem lê e para quem escreve, seria o móvel do escritor que faz uso das narrativas autobiográficas na criação de obras parcial ou inteiramente ficcionais?

Paralelamente, verifica-se considerável aumento da atividade crítica sobre esse material, que inclui desde o questionamento da autenticidade de certas memórias até considerações, no ambiente acadêmico, sobre o papel da imaginação nesses relatos. É expressivo o número de ensaios críticos recentes sobre autobiografia, ou, em termos mais amplos, sobre a literatura do eu, campo de pesquisa em que Philippe Lejeune se tornou referência obrigatória. Quer concordem com sua teorização, que formaliza os traços característicos da autobiografia e sua relação com os subgêneros vizinhos, quer discordem dela, em algum aspecto, todos os estudiosos dos gêneros autobiográficos se referem a ele como fonte original de pesquisa, e/ou como parâmetro para a discussão de seus próprios conceitos.

A esse campo pertencem os trabalhos que compõem este dossiê, desenvolvidos durante o curso, que se distribuem em discussões de autobiografia, memórias ou diários, na obra de escritores brasileiros (8) e norte-americanos (3). Considerando que os três gêneros estão ligados essencialmente à memória como capacidade de recordar, de reconstituir experiências pessoais ou testemunhos de fatos ocorridos no grupo social, a fundamentação teórica dos trabalhos inclui estudos de Henri Bergson e Maurice Halbwachs.

# AUTOBIOGRAFIA DE MINORIAS: UM ESTUDO DE MAYA ANGELOU E GENI GUIMARÃES<sup>1</sup>

Juliana Mayorca<sup>1</sup>

julianamayorca@yahoo.com.br

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é estudar o gênero autobiográfico na literatura de minorias, em especial nas obras *A cor da ternura*, de Geni Guimarães, e *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou. São focalizadas inicialmente suas características de autobiografia, mediante análise do narrador-personagem, que é de essencial relevância em narrativas confessionais. Ressalta-se, ainda, nos textos, a posição de protesto e resistência própria da literatura de minorias, no exame da questão das relações do negro: com a comunidade branca majoritária, observando tanto o contexto sócio-cultural dos afro-americanos nos anos 30 e 40, cobertos pelo relato de Angelou, como o Brasil dos anos 50 e 60, que constitui o marco temporal de *A cor da ternura*. Estabelecem-se, com esse objetivo, paralelos entre narrador-personagem, ambiente familiar e comunidade, racismo, e educação, nos dois relatos.

ABSTRACT: This work aims to examine the characteristics of autobiography in confessional texts from minor ethnical groups, specifically *A cor da ternura* by Geni Guimarães, and Maya Angelou's *I know why the caged bird sings*, initially through the analysis of character-narrators, which are elements of essential relevance in "I" narratives. Their function as texts of protest and resistance, peculiar to the literature of minorities, is ascertained through the examination of relationships between the black man and the white majority, by analyzing both the Afro-American socio-cultural context in the 30's and 40's, in the period covered by Angelou's report, as well as the Brazilian context in the 50's and 60's, the temporal limits of *A cor da ternura*. In order to attain these objectives, parallels are established among character-narrators, and the familial and communal environment, racism, and education in the two autobiographical reports.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia. Literatura de minorias. Maya Angelou e Geni Guimarães.

KEYWORDS: Literature of minorities. Maya Angelou and Geni Guimarães.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, o homem tem necessidade de contar suas próprias experiências, de examinar e comentar seus sentimentos íntimos. Assim, a narrativa real ou fingida da própria vida se tornou um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas. Cada século, cada país teve sua dose representativa de memorialistas e autobiógrafos, não importa o que tenham feito, se escritores, estadistas ou homens comuns, - aqui incluídas as representantes femininas - se foram famosos ou ignorados, vencedores ou fracassados. E as histórias de vida expressam não apenas o desejo de relatar o que o indivíduo fez, mas, sobretudo, aquilo que pensa, o que faz da literatura confessional uma substituta de espelhos, em que o indivíduo se vê refletido de corpo inteiro.

O número de obras autobiográficas de escritores ou pessoas públicas vem crescendo, especialmente nas últimas décadas, nas várias modalidades da literatura confessional - autobiografia, auto-retrato, diário íntimo, memórias -, com boa aceitação de público. Nota-se crescente interesse também no estudo crítico nos meios acadêmicos que, no entanto, não atinge os mesmos níveis dos estudos dedicados à ficção.

Como gênero de caráter confessional, a autobiografia é também um instrumento de protesto, em que autores procuram dar vazão a traumas pessoais ou coletivos, como membros de grupos marginais de sociedades majoritárias. O objetivo da presente pesquisa é justamente estudar o gênero autobiográfico na literatura de minorias negras, em especial nas obras *A cor da ternura*, de Geni Guimarães, e *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou.

Este trabalho focaliza, de início, os aspectos de ambas as obras que as caracterizam como autobiografia, fazendo análise do narrador-personagem, que é essencialmente importante numa história do eu que narra. Como se trata de literatura de um grupo étnico minoritário, a seguir examina-se nos textos: a posição de protesto e resistência própria da literatura de minorias; a questão do negro em sua relação com a comunidade branca majoritária; o contexto sócio-cultural dos afro-americanos nos anos 30 e 40, cobertos pelo relato de Angelou, e do Brasil dos anos 50 e 60, que constitui o marco temporal de *A cor da ternura*. Estabelecemos, assim, paralelos entre o ambiente familiar, a comunidade, a região, a escola (educação) e fantasia e imaginação nos dois relatos.

Por literatura de minorias, entendemos aquela que apresenta condições revolucionárias no seio da grande literatura. Para Zilá Bernd, o termo "minorias" não tem caráter pejorativo, embora não seja o mais adequado porque pode ser associado a critérios depreciativos, assim como acontece com o termo "marginal". Caracterizando-se por uma postura crítica no interior do campo literário, a literatura de minorias, também chamada de contraliteratura, contesta o sistema de valores

representados pela cultura dominante. Abre “uma brecha para o aparecimento da realidade oculta, permitindo ao mesmo tempo o resgate da imagem real do homem e a emergência de um discurso de resistência à opressão” (1988, p. 44).

Para Godoy (1999), a literatura negra tem sido um espaço de conquista, de libertação e de busca das origens. E esse fazer literário está diretamente ligado ao ato de concretização da identidade – por meio da palavra –, à reivindicação do direito de ser sujeito integrante de uma sociedade e de agir livremente. Veremos essa busca das origens ao analisar os dois textos.

As linhas que dividem as várias modalidades da literatura confessional são muito tênues, uma vez que a memória representa o elemento fundamental que lhes serve de traço comum. É difícil dizer quando um livro deixa de ser de memórias e passa a ser uma autobiografia ou um romance autobiográfico.

O grande teórico da autobiografia, Philippe Lejeune, fornece subsídios importantes para esse estudo. Para ele, a autobiografia é o relato retrospectivo em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, com ênfase na sua vida individual, e em particular, na história de sua personalidade. Para que haja autobiografia, é necessário que coincidam a identidade do autor, a do narrador e a da personagem, fundamento que Lejeune (1973) chama de “pacto autobiográfico”, isto é, a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo, em último caso, ao nome do autor na capa do livro.

Miranda (1999), citando Lejeune, diz que a questão da autobiografia não se coloca como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição “verídica” pelo texto, mas sim a partir de uma análise do contrato implícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto que pareça defini-lo como uma autobiografia.

Esse “pacto” ou “contrato implícito” é um tipo de compromisso estabelecido entre autor e leitor: o primeiro de revelar acontecimentos verídicos, e o segundo, acreditar que aquilo que lê realmente aconteceu com o autor do texto. Dados paratextuais – título, subtítulo, resenhas, entrevistas com o autor, etc. podem ajudar no estabelecimento desse pacto. As obras de Angelou e Geni Guimarães enquadram-se nesse “contrato de leitura”, ou “pacto autobiográfico”, uma vez que confirmamos os nomes das autoras nas capas dos livros e das narradoras-personagem dentro de cada texto.

Mathias (1997) diz que o exercício da autobiografia se situa na perspectiva do tempo que procura exumar e reconstruir o passado. E isso é possível notar perfeitamente nas duas obras analisadas: a volta ao passado, aos momentos difíceis da infância e adolescência, e sua reconstrução numa visão adulta e madura. É uma

retrospectiva ordenada, que segue critérios cronológicos, apresentando-se como um todo, seguindo as características da autobiografia, que pretende ser vista desta forma – como um todo representativo de uma vida.

Começaremos analisando o narrador-personagem, que é essencialmente importante numa história do eu que narra. Em *A cor da ternura*, notamos já nas primeiras linhas do livro a voz da narradora ainda criança: “Minha mãe sentava-se numa cadeira, tirava o avental e eu ia. Colocava-me entre suas pernas, enfiava as mãos dentro do seu vestido, arrancava dele os seios e mamava em pé” (GUIMARÃES, p. 9). E mais adiante:

Nisso ouvi chegando na porta de casa um barulho alegre. As crianças da colônia estavam em festa. Íamos para a escola.

Alguém me chamou:

- Geniiiiii...(GUIMARÃES, p. 52).

Em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, a voz em primeira pessoa demonstra, logo no início da narrativa, o desconforto da personagem, que, ao contrário da Geni mimada da família brasileira, vive afastada dos pais: “O vestido que eu estava usando era de tafetá cor de lavanda. Toda vez que eu respirava, ele farfalhava e, agora que eu aspirava o ar para expirar vergonha, ele parecia papel crepom na traseira de carro fúnebre” (ANGELOU, 1996, p. 11). A narradora explica que se apegou exageradamente ao irmão, Bailey, com quem tinha grande afinidade, e que lhe dera o apelido Maya:

Depois que Bailey aprendeu que definitivamente eu era sua irmã, ele se recusou a me chamar de Marguerite, mas dirigia-se a mim toda vez como “Mya irmã”, e em anos posteriores, ao conseguir expressar-se melhor, depois que a necessidade de brevidade encurtara a denominação para “My”, ela foi aperfeiçoada para “Maya” (p. 68).

O livro de Maya Angelou trata das experiências conturbadas da autora entre os três e dezesseis anos de idade, e reflete sobre a condição da mulher negra e americana, em busca de compreensão e amor. Para isso a escritora usa uma linguagem objetiva e realística, em que percebemos uma voz narrativa já madura.

Já o relato de Geni Guimarães retrata as recordações de infância da escritora em um tom altamente subjetivo e poético, em que se percebe a voz da narradora criança e alguns comentários da narradora adulta, recordando o passado.

Nessas duas obras, assim como em toda a literatura negra, encontramos o escritor negro diante de um mundo que o rejeita. Ele é um artista cuja visão transcende a do homem comum, membro de um grupo oprimido, que se volta para uma análise interior, em busca da libertação de preconceitos e estereótipos que impedem sua realização plena como pessoa. Essa se torna a temática central entre

os escritores da literatura negra, que se utilizam dos textos confessionais para expor suas emoções e traumas.

Para que isso se realize, a posição do leitor diante desse tipo de texto é fundamental. Lejeune atribui à figura do leitor uma extraordinária importância, como peça chave no processo de escritura. A autobiografia só existe verdadeiramente quando nela se fixa o olhar de outrem, ou seja, do leitor.

Se isso já é inquestionável em todo o processo de escrita não confessional, adquire maior grau de relevância no campo autobiográfico (BIEZMA, 1994). Não só porque é o leitor quem tem de aceitar e firmar o “pacto”, mas porque é ele, o leitor, que deve atualizar o pacto virtual, ligado ao espaço autobiográfico – produção anterior de outros textos (não autobiográficos) por parte do autor. Se uma autobiografia é o primeiro livro e o escritor é desconhecido, falta aos olhos do leitor aquele sinal identificador de textos anteriores.

Quanto ao ambiente familiar, notamos um contraste nas duas obras analisadas. Enquanto verificamos o amor e o carinho na família de Geni, acompanhamos a frieza com que Maya e o irmão mais velho, Bailey são enviados para a casa da avó paterna, em Arkansas, quando seus pais decidem pôr fim a um casamento em ruínas. A narrativa de Geni Guimarães acentua a ternura entre mãe e filha:

Minha mãe sentava-se numa cadeira, tirava o avental e eu ia. Colocava-me entre suas pernas, enfiava as mãos no decote do seu vestido, arrancava dele os seios e mamava em pé. (...)

– Mãe, a senhora gosta de mim?

– Ué, claro que gosto, filha.

– Que tamanho? (GUIMARÃES, p. 9)

À resposta da mãe, que mostra o tamanho de seu amor com os braços estendidos, a narradora adulta comenta: “Era o tanto certo do amor que precisava, porque eu nunca podia imaginar um amor além da extensão de seus braços” (p. 9).

Em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, a narradora se questiona: “Por que eles nos mandaram embora? E o que nós fizemos de tão errado? Por que, aos três e quatro anos, etiquetas foram colocadas em nossos braços e fomos enviados sozinhos de trem de Long Beach, Califórnia, para Stamps, Arkansas?” (ANGELOU, p. 54). Notamos, também, a voz da narradora adulta comentando: “Anos mais tarde, descobri que milhares de crianças negras assustadas haviam cruzado os Estados Unidos viajando sozinhas para seus pais recém abastados nas cidades do Norte ou de volta para os avós em cidades do Sul quando o Norte urbano não cumpria suas promessas econômicas” (p. 14).

Depois de alguns anos passados no Sul com a avó, Maya descreve o reencontro com a mãe, em um tom de neutralidade. Não se fala de amor, mas de profunda admiração da menina, que se acha pouco atraente e feia:

Descrever minha mãe seria escrever sobre um furacão em sua perfeita força. (...) seus lábios vermelhos (mamãe dizia que era pecado usar batom) abriam-se para mostrar dentes brancos regulares, e sua cor de manteiga fresca parecia limpa e transparente.(...) Vi imediatamente por que ela nos mandara embora. Ela era bonita demais para ter filhos. Eu nunca vira uma mulher tão bonita quanto ela que se chamasse 'mãe'. Por sua vez, Bailey apaixonou-se instantaneamente e para sempre. Vi seus olhos brilhando como os dela; ele esquecera a solidão e as noites em que havíamos chorado juntos porque éramos 'crianças indesejadas'. Ele nunca abandonara o calor dela nem compartilhara o vento gelado da solidão comigo (...) Ambos tinham beleza física e personalidade, então achei que estava tudo certo (ANGELOU, p. 61).

A relação com o pai também é de pouca proximidade. Depois de muito tempo sem se ver, a narradora afirma: "Ele tinha a expressão de um homem que não acreditava no que ouvia ou no que ele mesmo estava dizendo. Era o primeiro cínico que eu conhecia" (ANGELOU, p.57). Nesse mesmo encontro, enquanto o pai levava os filhos para as férias na casa da mãe, na Califórnia, a narradora comenta: "A meu ver, nós estávamos sendo levados para o inferno, e nosso pai era o demônio que estava nos levando" (p. 60).

A evocação do passado, redigida em uma época distinta, raramente configura uma história ou uma infância idêntica à que foi vivida. Fatores exteriores influenciam essa outra visão que se cria do passado, bem como o amadurecimento, que ajuda a reinterpretar determinados fatos. Mathias (1997) diz que não há destino individual, isolado e autônomo fora do contexto social e histórico que o envolve e o delimita. O passado só existe em função do ato de recordar, e o que isso confere a quem o faz. A cada momento de recordação no presente o passado pode se reconfigurar. Sendo assim, o eu autobiográfico é resultado de um processo de autodescoberta e modelação de uma imagem, como percebemos pela voz das narradoras dos textos em questão, que refletem sobre o passado, recordando incidentes muito semelhantes nas duas narrativas, que têm a ver com a discriminação sofrida pela mulher negra, por questões de classe, sexo e, principalmente, de cor.

A rejeição da cor e o desejo de embranquecimento são experimentados tanto por Geni quanto por Maya. Em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, a narradora sonha ter o padrão de beleza branco, para fugir aos comentários maldosos. Ela acordaria desse sonho "feio e negro" para exibir seu "cabelo de verdade, comprido e louro" e hipnotizá-los com (seus) olhos azul-claro" (ANGELOU, p. 12).

Esse desejo de trocar de cor como forma de aceitação, que na narrativa de Angelou está associado às memórias do passado e desaparece no decorrer da narrativa, é tema comum na obra de escritoras afro-americanas da década de setenta, que buscam não apenas a afirmação da identidade do negro no mundo branco, mas a liberação da mulher negra, discriminada dentro do próprio grupo.

Em *A cor da ternura*, o desejo de embranquecimento dá-se quando a narradora criança vê a mãe triturar tijolos para limpar uma panela, com carvão grudado no fundo, e decide aplicar o mesmo processo para “limpar” o carvão da própria pele: “eu juntei o pó restante e com ele esfreguei a barriga da perna. Esfreguei, esfreguei e vi que diante de tanta dor era impossível tirar todo o negro da pele” (GUIMARÃES, p. 69).

Os contrastes ainda continuam nas duas obras no que se refere às relações entre o sujeito autobiográfico e a comunidade. No texto de Geni Guimarães, mais subjetivo, a narradora, enciumada pelo nascimento do irmãozinho caçula, não suporta a mágoa de ser incompreendida pela amorosa família, que não percebe como a filha mimada sofre. “Eu tinha era saudade. Do meu colo, da minha comida servida na boca. Dos olhares carinhosos. (...) Da minha mãe dizendo: “Descasca uma laranja pra menina, Deixa que eu penteio o cabelo dela, Mais coberta para a menina não passar frio. (...) Era saudade mesmo” (GUIMARÃES, p. 24).

Na obra de Maya Angelou, quem a protege é a figura rígida e dominadora da avó paterna, Momma Henderson, e o irmão Bailey, por quem possui imenso amor. Os irmãos seguem regras inflexíveis, suas vidas são guiadas por ordens da avó: “Não serás sujo’ e ‘Não serás impudente’ eram os dois mandamentos da avó Henderson dos quais dependia nossa salvação total” (ANGELOU, p. 32). O círculo familiar fornece os parâmetros básicos para a identificação de Maya, pois é o primeiro nível do envolvimento do sujeito autobiográfico com o mundo. Maya busca os traços de sua identidade na convivência com a sábia avó, conhecedora da região em que vivem.

Mais um ponto de semelhança observável nas obras analisadas é a questão da fantasia e imaginação, em certos momentos das narrativas. No texto de Geni, extremamente poético, a narradora criança, em sua dor por “ter sido deixada de lado” após o nascimento do irmão caçula, encontra consolo nas longas conversas que tem com uma aranhinha que andava pelo telhado. Após a morte da aranha, ela se comunica com as pessoas com latidos para negar, miados para pedir algo, canto de pássaros para rir e, ainda, conversa com seu bicho-de-pé. Tudo isso causa desespero à família, que apela para rezas e “curas”.

A cabecinha cheia de imaginação e fantasia de Geni, ao ser embalada em uma paineira, viaja até a praia de Santos. Passeia pela cidade, faz um lanche. “Descansei um pouco e rumei para a praia. Já ia botar o pé na água quando lembrei que não se pode entrar nos rios com a barriga cheia. Sentei-me então. Respirei profundamnete para chamar o mar. Ele olhou-me ressabiado” (GUIMARÃES, p. 45). Mas quando vai entrar no mar, termina seu tempo na balança e a pequena Geni fica extremamente desapontada por não conseguir entrar na água salgada.

Já no livro de Maya, imaginação e fantasia acompanham a visita da menina e de Momma Henderson a um dentista branco em Stamps, que se recusa a atender a criança que sofria de dor de dente, afirmando que preferia colocar a mão na boca de um cachorro a "pôr a mão na boca de um negro" (p. 176). Diante disso, a imaginação da menina cresce, e ela imagina uma avó de proporções gigantescas, que enfrenta o dentista e transforma a secretária num saco de ração para galinhas e, por fim, restitui a Maya o dente perdido.

O racismo e a desvalorização do negro marcam as duas narrativas. Na de Geni de maneira mais sutil, mas não menos dolorosa. Em seu primeiro dia de aula, a mãe recomenda que não brigue com Flávio, menino branco, pois "a corda rebenta do lado mais fraco". É ainda a mãe quem transmite o conceito da diferença de direitos e deveres quando diz que "a Janete é branca", pode ir à escola de ramela no olho e muco no nariz, enquanto Geni deve manter-se limpa e impecável. "Eu era negra...a Janete branca..."(GUIMARÃES, p. 52).

Em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, a narradora relembra as condições humilhantes dos trabalhadores da colheita do algodão, sempre em dívida com os brancos, mesmo trabalhando sem cessar. "Então enfrentariam mais um dia tentando ganhar o suficiente para o ano inteiro, mas sabendo que iam terminar a estação como tinham começado: sem dinheiro ou o crédito necessário para sustentar uma família por três meses" (ANGELOU, p.17). Maya também recorda episódios de agressões psicológicas e físicas, inclusive linchamentos, o que faz sua avó mandá-la de volta para a casa da mãe na Califórnia.

A ameaça branca sempre presente perturba a vida dos negros de Stamps, que buscam refúgio na religião. Maya, contudo, condena essa prática e revolta-se com as condições de vida do povo daquele lugar:

Ir à igreja naquela nuvem de cansaço? Não ir para casa e deitar aqueles ossos torturados numa cama de penas? Ocorreu-me a idéia de que talvez minha gente fosse uma raça de masoquistas e que não só era nosso destino viver a vida mais pobre e mais dura, mas que gostávamos que fosse assim. (ANGELOU, p. 116)

Para Azevedo, o relato de recordações da infância adquire caráter de ação política e de resistência. É um grito contra a dominação da maioria branca, em defesa da negritude; um instrumento de luta de seu grupo étnico esquecido, vitimado pelo discriminação cultural e econômica. "O caráter de resistência do texto se coaduna com a tradição das narrativas de escravos, relato dos horrores da escravidão, por um narrador de caráter heróico que conquista a liberdade" (2004, p. 125).

Um sentimento de impotência, no que se refere à educação, aparece nas duas obras. A narrativa de Geni Guimarães, que se passa no ambiente rural, evidencia que o problema da educação dos negros sequer existe para a maioria branca. Em fala

que ilustra a naturalidade do preconceito e do racismo, o administrador da fazenda, em que trabalhava a família de Geni, diz não entender por que o pai insiste em fazer a filha estudar: "Vocês de cor são feitos de ferro. O lugar de vocês é dar duro na lavoura. Além de tudo, estudar filho é besteira" (GUIMARÃES, p. 73).

Em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, Maya Angelou é tomada por um sentimento de impotência semelhante, na cerimônia de formatura na escola secundária, em que todos estavam alegres e esperançosos de um futuro melhor, quando um orador branco, usando palavras de indiferença, fala das atividades a que os formandos podem aspirar:

Nós éramos criadas e agricultores, faz-tudo e lavadeiras, e qualquer coisa masi elevada a que aspirássemos era ridícula e presunçosa (...) Era horrível ser negra e não ter nenhum controle sobre a minha vida. Era brutal ser jovem e já treinada a ficar sentada em silêncio e escutar acusações feitas contra minha cor sem nenhuma chance de defesa. Todos nós deveríamos estar mortos, uns sobre os outros. (ANGELOU, p. 169)

As duas obras analisadas, além de autobiográficas, também se caracterizam como textos de perseguição, uma vez que as narradoras-personagem são vitimizadas, e de resistência, como instrumento usado pelas escritoras negras para combater o esquecimento de seu grupo étnico e cultural. Em entrevista dada à editora FTD, Geni Guimarães confirma isso: "Acredito que o ato de escrever é o veículo de exteriorização da situação de um povo dentro da sociedade e pode, com isso, motivar mudanças. Baseada nessa crença, fui buscar minha menina das fazendas e escrevi *A cor da ternura*".

Quanto a Maya Angelou, o próprio título da obra nos dá a idéia de perseguição e resistência. Seu livro, símbolo da percepção de um povo e de uma história de injustiça, é considerado um dos textos canônicos da autobiografia afro-americana.

Diante disso, lembramos o que Bernd (1988) diz que a literatura negra: surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a cultura negra foi considerada "fora-da-lei", durante a qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros. É isso percebemos claramente nas duas obras analisadas.

Assim, o gênero confessional, em especial a autobiografia, representa um poderoso veículo de expressão para esse fazer literário, o que se evidencia, como vimos, na sensibilidade artística de Maya Angelou e Geni Guimarães.

## REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Trad. Paula Rosas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

AZEVEDO, Mail Marques de. O relato autobiográfico e o sentimento de negritude. In: LIZARRA, Laura p. Zuntini de (org.). **Literaturas estrangeiras e o Brasil: Diálogos**. São Paulo: Humanitas, 2004.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BIEZMA, Javier Del Prado et al. **Autobiografía y Modernidade Literaria**. Castilla – La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.

FTD. Disponível em [http://www.ftd.com.br/4/Biografia.cfm?aut\\_cod=692 &tipo=A](http://www.ftd.com.br/4/Biografia.cfm?aut_cod=692 &tipo=A). Acesso br/v4 em 15/07/2008.

GUIMARÃES, Geni. **A cor da ternura**. São Paulo: FTD, 1989.

GODOY, Ana Boff de. Identidade crioula: a (re)construção de um novo homem. In: BERND, Zilá e LOPES, Cícero Galeno (org.). **Identidades e estéticas compósitas**. Porto Alegre: PPG-Letras/UFRGS e LA SALLE Centro Universitário, 1999.

LEJEUNE, Phillipe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Trad. de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, s/d

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. Revista **Colóquio/Letras**. Lisboa: Ensaio, n.º 143/144, Jan. 1997.

MIRANDA, Wander M. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 1999.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# TESTEMUNHA FICTÍCIA: A AUTOBIOGRAFIA DE ALICE B. TOKLAS<sup>1</sup>

Maria Luisa Pretto Pereira<sup>1</sup>  
bisoca45@uol.com.br

RESUMO: O objetivo deste trabalho é duplo. Primeiramente, examinar as características de *A autobiografia de Alice B. Toklas* como exemplo *sui generis* de narrativa de vida, que Philippe Lejeune classifica como “*testemunha fictícia*”, uma autobiografia em terceira pessoa, em que a identidade autor-narrador-personagem, indicada como essencial peloteórico, adquire contornos inusitados, que serão discutidos em paralelo com a autobiografia convencional. Num segundo momento, o texto é examinado como indicador do processo criativo e do estilo experimental de Gertrude Stein, que representa na literatura o vanguardismo de Picasso e Matisse na pintura. Pretende-se, portanto, traçar, a partir do texto de Stein, paralelos entre seu processo de composição e as características das novas correntes artísticas a que os pintores dão origem – o cubismo e o fauvismo.

ABSTRACT: The aim of this paper is twofold. Firstly, it examines the characteristics of *The Autobiography of Alice B. Toklas* as a *sui generis* example of life narrative, that Philippe Lejeune classifies as “fictitious witness”: a kind of third-person autobiography, in which the same identity distinctly shared by author, narrator, and protagonist, posited by Lejeune as essential in actual autobiography, acquires unprecedented contours, which are discussed in comparison with conventional autobiography. Secondly, the Autobiography is examined as an indicator of Gertrude Stein’s creative process, which represents the literary counterpart of Picasso’s and Matisse’s *avant-garde* painting. Thus, parallels are drawn from the analysis of the text between Stein’s process of composition and the new artistic currents that derive from the works of the two painters, namely, cubism and fauvism.

PALAVRAS-CHAVE: *Testemunha fictícia*. Modernismo. Gertrude Stein.

KEYWORDS: Fictive witness. Modernism. Gertrude Stein.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Philippe Lejeune se refere à autobiografia como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, com ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (1986, p. 50). Segundo Miranda, a questão da autobiografia se coloca para Lejeune

a partir de uma análise no nível global da publicação do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. Esta é considerada um modo de leitura, um efeito contratual historicamente variável, tendo-se em vista a posição do leitor e não o interior do texto ou cânones de um gênero. (1999, p. 29-30)

*O pacto autobiográfico*, portanto, para Lejeune, é uma espécie de acordo ou contrato entre *quem lê*, que acredita estar diante de revelações verdadeiras e confiáveis, e *quem escreve*, que se compromete em manter a verdade dessas revelações. Para que isso aconteça deverá haver a identificação entre autor, narrador e protagonista.

A formação do pacto é auxiliada por dados paratextuais: título, subtítulo, críticas, comentários do editor, resenhas, conhecimento da obra do autor e outros. A identidade comum do autor – narrador – personagem (figurando o nome do autor na capa do livro), aliada a classificações como “memórias”, “relato” e outras semelhantes, possibilita ao leitor identificar o texto como autobiográfico e firmar o pacto.

*A Autobiografia de Alice B. Toklas*, supostamente escrita por Alice Toklas, companheira de Gertrude Stein por vinte e cinco anos, oportuniza a Stein o relato em terceira pessoa do questionamento da grande modernista sobre questões pessoais, o desenvolvimento da sua obra e a vida que levou junto aos artistas e escritores com quem conviveu, e que freqüentavam seu estúdio, na deslumbrante Paris do período de 1907 a 1932.

A obra é dividida em sete capítulos, que enfocam os vários períodos da vida de Stein, nem sempre em ordem cronológica. O período de 1903 a 1907 foi o da grande efervescência do mundo artístico; de 1907 a 1914 relatam-se os tempos vividos durante a guerra e a participação de Stein e Toklas junto aos feridos, o que lhes valeu uma condecoração do governo francês; de 1914 a 1932, os encontros com os artistas recomeçaram, agora com o acréscimo de novos nomes de participantes de movimentos modernistas. É nessa época que surge Ernest Hemingway, a quem Stein se refere com extremos de elogios e censura.

Durante todo esse tempo, Stein continuava a produzir sua obra literária, parte da qual conseguiu imprimir. A esse respeito, a suposta autobiógrafa, Alice Toklas, comenta o grande prazer que Gertrude Stein sentia em suas caminhadas por Paris ao observar seus livros expostos em vitrines das livrarias parisienses.

Na época, Paris, a “Cidade Luz”, era o centro da intelectualidade e das artes

e Gertrude Stein costumava reunir em seu ateliê artistas famosos, ou a caminho da fama, como Juan Gris, Pablo Picasso, Henry Matisse, Braque, Marie Lorencin e escritores americanos expatriados (a quem chamou de "geração perdida") – Ezra Pound, Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway. Stein fazia questão de congregiar todas essas pessoas e falava com orgulho do seu ateliê e de si mesma como sendo famosos e conhecidos além das fronteiras da França.

O ateliê ficou logo cheiíssimo. Quem eram todos os que ali estavam? Havia grupos de pintores e escritores húngaros, pois um húngaro qualquer apareceu lá por acaso e tratou de espalhar a notícia pela Hungria inteira. Em qualquer lugar vilarejo onde existisse um rapaz ambicioso, mal ouvia falar no número 27 da Rue de Fleurus e desde então não se pensava noutra coisa senão em chegar lá. E uma porção de fato chegava. Andavam pela casa, de todos os tamanhos e feitios, em diversos graus de riqueza e miséria, alguns muito simpáticos outros simplesmente rudes." ... "Havia também alemães aos montes." ... "E ainda havia uma razoável quantidade de americanos. (STEIN, 2006, p.17)

A voz narrativa é de Alice Toklas, companheira fiel de Gertrude Stein durante vinte e cinco anos e secretária eficiente, a quem cabe a tarefa de fazer companhia às mulheres dos artistas e escritores que compareciam às reuniões e jantares, enquanto Stein conversava com os homens:

Antes de me decidir a escrever este livro sobre os meus vinte e cinco anos com Gertrude Stein, muitas vezes dizia que ia escrever "As mulheres de Gênios com quem já Sentei". Já sentei com tantas. Sentei com mulheres que nem eram casadas com gênios que nem eram gênios de verdade. Sentei com mulheres legítimas de gênios que não eram gênios de verdade. E sentei com mulheres de gênios, de quase gênios, de projetos de gênios, em suma sentei muitas vezes e durante muito tempo com várias mulheres e com mulheres de vários gênios. (2006, p. 18)

Na conclusão, fica esclarecido o artifício que o leitor já percebera há muito tempo, quando a suposta autobiógrafa, Toklas, declara que Gertrude Stein, impaciente com sua lentidão, decidira ela mesma escrever o livro.

A obra desafia, portanto, os parâmetros da autobiografia que Philippe Lejeune define tão cuidadosamente: o emprego da primeira pessoa, num relato de vida que fornece as indicações para que o leitor aceite as informações do autor, isto é, algo que permita identificar o protagonista da história e seu narrador com o autor, cujo nome figura conspicuamente na capa do livro.

Para Lejeune, a obra *A Autobiografia de Alice B. Toklas* é um exemplo da presença da *testemunha fictícia*, ou seja, a inserção da ótica de um terceiro para elaborar uma imagem do sujeito da autobiografia. (1986, p. 50). A primeira pessoa encobre uma terceira, em um tipo de escritura no qual o autor elabora pontos de vistas favoráveis sobre si mesmo.

A Autobiografia fornece, assim, assunto para um excelente estudo do pensamento de Lejeune, no que se refere a autobiografia, pacto autobiográfico e *testemunha fictícia*.

*O pacto autobiográfico*, para Lejeune, é uma espécie de acordo ou contrato entre *quem lê*, que acredita estar diante de revelações verdadeiras e confiáveis, e *quem escreve*, que se compromete em manter a verdade dessas revelações. Para isso deverá haver identificação entre autor, narrador e protagonista.

Em termos, *A autobiografia de Alice B. Toklas* é um comentário sobre a figura de Gertrude Stein, no cenário da literatura do período. A personagem-narradora aponta *Three Lives* como o marco que encerra a literatura do século XIX e inicia o modernismo na literatura do século XX. Stein era individualista, narcisista e nada modesta em sua auto-avaliação. Considerava seu estilo único, e original tudo o que escrevia ou fazia.

*The Making of Americans* devia ser a história de uma família, e era, mas quando cheguei a Paris já estava se “transformando na história de toda a humanidade, de todos os seres humanos passados, presentes e futuros.” (2006, p. 60)

Como ela própria diz, na velada autobiografia, através de Alice Toklas, desde jovem gostava muito de ler e reler as obras ou escritos que lhes chegavam às mãos. Foi leitora voraz de autobiografias. Dizia que para ela só existia uma única língua, o inglês. Declarava sua preferência em estar no meio de pessoas que falavam outra língua e sentir-se só com seus olhos, consigo mesma e seu inglês:

Eu sinto é com os olhos, e para mim não faz diferença a língua que ouço, eu não ouço línguas, ouço timbres de voz e ritmos, mas com os olhos vejo palavras e frases e para mim só existe uma única língua, o inglês.” (2006, p.74-75)

É adepta apaixonada daquilo que os franceses chamam de *métier* e sustenta que se pode ter apenas um, tal como acontece com as línguas. O seu *métier* é escrever, e a sua língua é o inglês. (2006, p. 81)

Seu estilo de vanguarda, no entanto, representava um obstáculo para o leitor médio e era-lhe difícil encontrar editora que quisesse publicar seus livros. Diante de recusas e estranheza de editoras, contratou um editor para imprimir *Three Lives*. Acrescentou, na seqüência, que o editor que antes recusara publicar a obra – e só concordou com a publicação quando Stein resolveu bancá-la –, diante do sucesso da obra, retornou com elogios e cumprimentos. Sobre seu estilo, que causava estranheza nos meios literários, costumava dizer:

Não se cansam de repetir, comenta, que o meu estilo é uma vergonha, mas sempre vivem me citando e tem mais, sempre me citam literalmente, enquanto daqueles a quem dizem admirar eles nunca citam. (2006, p. 75)

Em Harvard, quando estudante, desenvolvera com um colega, após uma série de experiências, a escrita automática sob a orientação de Münsterberg:

O resultado de suas experiências, que Gertrude Stein anotou e saiu publicado na Harvard Psychological Review, foi o primeiro trabalho que teve editado. É muito interessante ler, porque o método de escrever que depois seria desenvolvido em *Three Lives* e em *The Making of Americans*

já se faz sentir. (2006, p.82)

A obra *The Making of Americans* é muito extensa, com mais de mil páginas, de difícil leitura devido ao estilo complexo de escrita: deixa de lado a pontuação convencional e aumenta, no decorrer da narrativa, a extensão das frases. Com essa obra, segundo comentários críticos, ela pretendia igualar-se ao James de Ulisses e ao Marcel Proust de *Em busca do tempo perdido*:

A essa altura já estava planejando o seu longo livro *The Making of Americans* e vivia às voltas com as suas frases, aquelas frases, aquelas frases inacabáveis que precisavam ser redigidas com exatidão. Frases, não só palavras, mas frases e mais frases sempre foram a paixão da vida inteira de Gertrude Stein. (2006, p. 45)

A vertente cubista da pintura encontra reflexos no estilo literário de Gertrude Stein, pelo uso da repetição com ligeiras variações, que tinha a finalidade de captar a existência fugidia, com a finalidade de apreender a instantaneidade e a realidade dos objetos da percepção. Alcançava, assim, o efeito de converter o dinâmico em estático, o temporal em espacial. Segundo Frederick J. Hoffman, Stein percebia a experiência e os objetos através da captação de uma mudança gradual, onde cada detalhe preserva sempre o momento anterior, modificando-se aos poucos (1963, p. 27). A repetição era uma tentativa da linguagem de reproduzir a realidade:

Por falar no emblema de uma rosa é uma rosa é uma rosa, fui eu que encontrei a frase num dos manuscritos de Gertrude e insisti em usá-la com timbre do papel de cartas, nas toalhas de linho das refeições e em tudo quanto foi lugar que permitiu que usasse. Fiquei toda contente com a minha façanha. (2006, p. 144)

Nesse período, Gertrude Stein caminha com uma gama enorme de escritores e artistas, em sua maioria jovens entusiastas.

A observação e a construção levam à imaginação, quer dizer, garantem o dom da imaginação. É a lição que tem a dar a muito escritor novo.... Os novos, em geral, depois de aprenderem tudo o que podem, acusam-na de ter orgulho desmedido. Ora, lógico, diz ela. Já se deu conta de que na literatura inglesa contemporânea é a única no gênero. Sempre soube e hoje diz. (2006, p. 81-82)

As paredes do seu ateliê eram cobertas pelas obras de artistas que, muito logo, seriam famosos. Foi a primeira a expor em seu estúdio obras de Picasso, Matisse, Cézanne e muitos outros. Desenvolveu uma amizade fortíssima e duradoura com Pablo Picasso, então um jovem pintor quase desconhecido. Um dos trechos mais interessantes da Autobiografia relata as sessões de pose para o retrato de Gertrude Stein:

Não demorou muito para Picasso começar a pintar o retrato de Gertrude Stein, hoje tão célebre. ...Seja como for, aconteceu, e ela posou noventa vezes para esse retrato feito por ele. (2006, p. 49) (...). Estava chegando a primavera, e as sessões de pose também chegaram ao fim. De repente, um dia, Picasso pintou a cabeça inteira. Não consigo mais ver você quando olho, declarou irritado. E assim o quadro ficou como estava. Ninguém se lembra de ter ficado decepcionado ou aborrecido com esse desfecho da longa série de sessões de pose. (2006, p. 57)

Picasso concluiu a obra sem a presença de Gertrude Stein. Pintou seu rosto em formato triangular, com linhas fortes, deixando de lado as formas reais, arredondadas, para internar-se no já iniciante movimento modernista.

O retrato de Alice Toklas prenuncia o raiar do estilo cubista amplamente desenvolvido por Picasso e Braque na primeira década do século XX. Braque fazia parte do círculo de Stein que apresentou a Picasso, surgindo entre eles forte amizade. Picasso foi o precursor da arte cubista ao ter pintado, com características nascentes do estilo, a obra "Senhoritas D'Avignon". Através de repetição de linhas e formas o cubismo procurava registrar no plano a tridimensionalidade. A obra mostra a representação de quatro mulheres nuas, prostitutas, em cujas imagens o cubismo aparece na deformação das figuras sem comprometimento com o realismo. As frutas em primeiro plano simbolizam a efemeridade da vida. Em sua obra literária, Stein, também trabalhou com a repetição e o aprisionamento do fugidio, por meio das palavras.

Na longa luta com o retrato de Gertrude Stein, Picasso passou da fase dos arlequins, o encantador período inicial italiano, para a luta intensiva que iria acabar no cubismo. Gertrude Stein havia escrito a história da negra *Melanctha*, a segunda das *Three Lives*, que seria o primeiro passo definitivo para encerrar a literatura do século XIX e iniciar a do século XX. ( 2006, p. 58)

Entre as grandes amigadas de Stein está Henry Matisse, o criador da nova escola do colorido, das cores puras e linhas simples, o fauvismo, que em breve imprimiria sua marca em tudo, chegando aos nossos tempos. Sua obra *Le Bonheur de Vivre*, marcou o início do modernismo fauvista:

Foi nesse quadro que, pela primeira vez, concretizou nitidamente a sua intenção de deformar o desenho do corpo humano para harmonizar e intensificar a gama de todas as cores básicas misturadas só com o branco. Usou o desenho retorcido como se faz com a ressonância em música ou com o vinagre ou com o vinagre ou com o limão na cozinha, ou com as cascas de ovos para clarear o café. Para mim é inevitável buscar comparações na cozinha, pois gosto muito de comer e cozinhar e sei o que estou dizendo. Seja como for a idéia era essa. Cézanne descobriu a graça de deixar coisas inacabadas e distorcidas por uma questão de necessidade; com Matisse aconteceu o mesmo mas foi deliberado. ( 2006, p. 44-45)

Embora a família Matisse passasse dificuldades, tanto o pintor quanto sua esposa eram pessoas animadas de espírito forte e muita energia. Na seqüência, Matisse vendeu suas obras e se tornou riquíssimo. Na *Autobiografia*, Stein, conta detalhes dos Matisse e da sua interferência na negociação de um quadro, que foi a alavanca do enriquecimento do artista.

Stein, Picasso, Matisse foram todos contestadores, em suas linhas de representação artística, dos conceitos de um período, cujo fim já vinha sendo

anunciado e superado pelo movimento modernista da vanguarda européia.

*A Autobiografia de Alice B. Toklas* é também fruto da contestação, uma narrativa autobiográfica que, ao invés de falar sobre a nominada da capa – Toklas – dedica todo o seu espaço a Gertrude Stein, para concluir com a grande revelação de que esta fora efetivamente a grande narradora da sua vida, utilizando-se da voz da companheira.

Já faz algum tempo que muita gente, inclusive editores, vem pedindo que Gertrude Stein escreva a sua autobiografia e ela sempre respondeu, de maneira nenhuma (...). Começou a brincar comigo dizendo que eu devia escrever a minha. Pense só, dizia, quanto dinheiro você não ia ganhar. Aí começo a inventar títulos para a minha autobiografia: “Minha Vida com os Grandes”, “Mulheres de Gênios com quem Já Sentei”, “Meus Vinte e Cinco Anos com Gertrude Stein”. (...) Depois começou a ficar séria dizendo, mas séria mesmo, você devia escrever a sua autobiografia. Finalmente prometi que, se encontrasse tempo durante o verão, escreveria. (...) Faz umas seis semanas que Gertrude Stein disse: está querendo me parecer que você nunca vai escrever a tal autobiografia. Sabe o que eu vou fazer? Vou escrevê-la para você. Vou escrevê-la com a mesma simplicidade com que Defoe escreveu a autobiografia de Robinson Crusoe. E ela escreveu, e é isto aqui. (2006, p. 261-262)

Segundo Cida Golin, Gertrude Stein era “seduzida pelas biografias e pela transposição da realidade de um sujeito para o plano ficcional e do discurso” (1997, p. 83). A manipulação de gêneros, como no caso da autobiografia, foi um dos traços que fizeram de Stein uma das referências básicas do modernismo na literatura mundial.

*A Autobiografia de Alice B. Toklas* despertou interesse desde sua publicação e deve ter intrigado os leitores, pois não apresentava os elementos convencionais para identificação do autor. Entre as obras de Gertrude Stein é a de leitura mais acessível ao leitor não iniciado no estilo experimental de uma das grandes artífices do modernismo. Entretanto, o experimentalismo ainda está presente no uso que faz da autobiografia, subvertendo sua principal característica, a identificação do eu que narra com o autor de sua própria história de vida. A grande revelação, feita apenas nas últimas linhas do livro, de que Gertrude Stein é de fato a narradora, cuja voz se confunde com a de sua companheira, Alice Toklas, evidencia a competência de quem consegue brincar com os instrumentos de sua arte.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Mail Marques de. O relato autobiográfico na literatura norte-americana: dos fundadores às minorias étnicas. **SIGNÓTICA**. Goiânia: UFG, v. 16, n. 1, p. 97-118, jan./jun. 2004.

LEJEUNE, Philippe. **El Pacto Autobiográfico y otros estudios**. La poética de La Autobiografía. Cap.I. Madrid: Megazul. Eudymior. 1986.

MIRANDA, Wander M. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 1999.

REMEDIOS, Maria Luiza Ritzel. **Literatura confessional**. Gertrude Stein: a plasticidade do sujeito. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Trad Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2006.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# A AVANT-GARDE MODERNISTA EM RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS DE GERTRUDE STEIN E ERNEST HEMINGWAY<sup>1</sup>

Marcos Aurélio de Assis<sup>1</sup>  
assis.ma@gmail.com

RESUMO: Este trabalho concentra-se na análise das obras autobiográficas de Gertrude Stein, *A autobiografia de Alice B. Toklas*, e de Ernest Hemingway, *Paris é uma festa*, de modo a examinar a visão que os dois autores têm da *avant-garde* modernista que freqüentava o estúdio de Stein, na Paris dos anos 20 – intelectuais, artistas, escritores expatriados norte-americanos e jovens aspirantes a escritor, como o próprio Hemingway. Esta pesquisa compreende especificamente o período de 1921 a 1926, quando os dois relatos coincidem temporalmente. A partir de um breve exame das características genéricas dos textos, tendo em vista a conceituação de autobiografia e memórias, segundo Lejeune (1975), e algumas considerações sobre o mecanismo da memória, conforme Bérghson (1999) e Halbwachs (1990), contrapõem-se relatos de Stein e de Hemingway de alguns incidentes comuns e, principalmente, de seu pensamento sobre o fazer literário.

ABSTRACT: This paper focuses on the autobiographical works by Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, and by Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, in order to examine the view of both authors about the modernist *avant-garde* that used to gather at Stein's studio, in Paris, in the 1920's – intellectuals, artists, American expatriate writers and aspiring young writers like Hemingway himself. This research comprehends, specifically, the period from 1921 to 1926, when the two narratives coincide temporally. After a brief exam of the generic characteristics of both texts, based on Philippe Lejeune's (1975) concepts of autobiography and memoir, as well as on some considerations about the mechanism of memoir by Bérghson (1999) and Halbwachs (1990), parallels and contrasts are established between Stein's and Hemingway's reports of some common incidents and, mainly, their ideas concerning literary creation.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia. Memória. Gertrude Stein. Ernest Hemingway.

KEYWORDS: Autobiography. Memoir. Gertrude Stein. Ernest Hemingway.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Em dezembro de 1921, como correspondente estrangeiro do Toronto Star, Ernest Hemingway se estabeleceu em Paris, quando a “Cidade Luz” se recuperava dos danos causados pela guerra e abrigava muitos intelectuais desiludidos com o mundo e com o homem, muitos deles freqüentadores habituais do círculo de Gertrude Stein, em seu famoso estúdio da Rue de Fleurus. Naquele momento, a escritora aguardava a publicação de *The making of Americans*, a obra experimental que a marcou como figura importante da *avant-garde* modernista.

Na cidade de cenários conhecidos e monumentos célebres, Hemingway deu início a sua glória; ao lado da esposa Hadley. Vários aspectos da Cidade Luz são mencionados em *Paris é uma festa*, alguns, importantes para Hemingway, são lembrados de forma insistente. Ao analisarmos o mapa de Paris, é possível perceber que a felicidade vivida pelo casal limita-se a algumas ruas, praças, restaurantes, livrarias e cafés. O ambiente parisiense que Hemingway recorda, é composto pela *Place de la Contrescarpe*, *Rue Mouffetard*, *Rue du Cardinal Lemoine*, *Rue Notre-Dame-Des-Champs*, *Place du Panthéon*, *Rue Descartes*, *Boulevard Saint-Germain* e outros logradouros.

Em seu estilo enxuto, Hemingway estabelece ligações fortes entre os lugares onde morou; as ruas por onde passou; livrarias que freqüentou; cafés onde escreveu seus contos e pessoas que conheceu e influenciaram sua carreira de jovem escritor. Segundo Gertrude Stein, Hemingway tinha então, e até hoje continua tendo “ótimo faro para encontrar apartamentos em lugares estranhos, muito simpáticos, e boas *femmes de ménage* e boa comida” (2006, p. 221).

A combinação de todas essas impressões sugere a grande influência da atmosfera parisiense em sua criação literária: “Você me pertence, toda Paris me pertence e eu pertencço a este caderno e a este lápis”, diz Hemingway (1989, p. 25). É fácil inferir a agradável sensação que o escritor sentia ao passear pelas ruas e encontrar a cada caminhada um local confortável para a degustação dum bom vinho - de preferência o mais barato -, e naquele local, ao molhar as palavras, compartilhar a amizade de artistas até então desconhecidos.

Ao chegar a Paris, Ernest traz consigo uma carta de apresentação de Sherwood Anderson, que lhe permitiria entrar no mundo de Gertrude Stein e seu círculo cultural restrito. Toklas, a narradora da *Autobiografia* declara: “A primeira coisa que aconteceu quando regressamos a Paris foi encontrar Hemingway com uma carta de recomendação de Sherwood Anderson” (STEIN, 2006, p. 221).

Para Hemingway foi fácil adquirir o hábito de parar na Rue de Fleurus, 27, ao fim da tarde, em busca de aquecimento, dos grandes quadros e do bate papo sobre arte e criação literária.

Toklas julga que sua companheira, Gertrude Stein, entende muito bem os elementos fundamentais da criação e por isso todos os seus amigos consideravam inestimáveis o seu conselho e a sua crítica (STEIN, 2006, p.82). De fato, Hemingway faz comentários sobre a personalidade dominante de Stein e sua influência sobre escritores e artistas.

A personalidade de Miss Stein era tal que não encontrava resistência quando desejava conquistar alguém para o seu lado; os críticos que se haviam encontrado com ela e visto seus quadros tornavam-se logo paladinos de obras que não podiam compreender, tão grande era o entusiasmo que tinham por ela como pessoa e tal a confiança que depositavam no seu julgamento. (HEMINGWAY: 1989, p.33)

Entretanto, afirma ainda que a genialidade da escritora fora suficiente para afugentar aqueles que pouco ou nada tinham em comum com o pensamento dela.

Ao analisarmos *A autobiografia de Alice B. Toklas* (1933) e a *avant-garde* modernista, é interessante perceber que em torno de Gertrude Stein fortificava-se uma respeitável continuidade cultural, num momento de profundo declínio econômico, político e militar da Europa pós-guerra.

Paris, como centro exportador de cultura, formava as diferentes manifestações artísticas. Diz a autobiógrafa: "Naquele tempo havia bastante Matisse, Picasso, Renoir e Cézanne, mas também havia uma porção de outros. Dois Gauguins, alguns Manguins, um grande nu de Vallotton que apenas parecia bem diferente da Odalisca de Manet, e um Toulouse-Lautrec" (STEIN, 2006, p.14). Alice Toklas, a narradora, confessa sua surpresa ao perceber que todas as pessoas que visitavam a casa da escritora estavam tendo destaque:

É incrível, todas essas pessoas que conheci quando não eram ninguém agora estão sempre saindo no jornal, outra noite escutei no rádio alguém falar do monsieur Picasso. Ora, o jornal até cita monsieur Braque, que ficava segurando os quadros grandes para pendurar porque era o mais forte, enquanto o zelador pregava na parede, e vão botar no Louvre, imagina só, no Louvre, uma pintura daquele pobrezinho do monsieur Rousseau, tão tímido que nem tinha coragem de bater a porta. (STEIN, 2006, p.12)

É interessante perceber que os intelectuais se reuniam com Stein, mas não se conheciam; isto é, que Matisse nunca tivesse ouvido falar de Picasso e que Picasso nunca tivesse encontrado Matisse. Mas naquela época cada grupinho vivia a sua própria vida e não sabia nada a respeito dos outros (2006, p. 57).

Exemplificamos com os relatos de Stein e Hemingway os momentos em que as obras coincidem temporalmente, muito embora nossa intenção não seja explorá-los ao máximo, mas apenas pontuar alguns aspectos relevantes da criação de cada escritor e sua contribuição para que Paris se tornasse palco de tão grande desenvolvimento cultural.

Para avaliar as características genéricas de *Paris é uma festa* e *A autobiografia de Alice B. Toklas*, partimos da definição de Philippe Lejeune (s/d, p. 50), que teoriza a autobiografia como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da própria existência, acentuando a vida individual, sobretudo a história de sua personalidade.

Essa definição enumera quatro requisitos que serão preenchidos em totalidade apenas pela autobiografia propriamente dita: narrativa retrospectiva, em prosa, de autoria de uma pessoa real, com ênfase na história da própria personalidade. Outras formas de relatos de vida, como as memórias, os diários e auto-retratos, podem preencher alguns desses requisitos, mas não todos. Segundo Lejeune para que um texto se caracterize como autobiografia exige a identidade entre autor, narrador e personagem, o que se pode verificar com a afirmação dessa identidade no texto, em confronto com o nome do autor, que figura na capa do livro. Deste modo, o autor estabelece com o leitor o pacto autobiográfico, em termos do compromisso do primeiro com a veracidade do relato, a ser aceita por aquele que o lê.

Assim, há importantes avanços para a classificação dos gêneros vizinhos que, de maneira geral, apresentam forma de linguagem, tema tratado, situação do autor e posição do narrador muito próximas do relato autobiográfico, e nos levam a formas genéricas fronteiriças que se interpenetram.

Para entender a proposta de Lejeune e suas classificações, devemos trabalhar por exclusão, isto é, devem-se verificar as condições enumeradas que validam o texto como autobiográfico e, assim, classificar os demais gêneros que se aproximam dos relatos autobiográficos.

Exemplificando, utilizaremos *Paris é uma festa* (1953), de Ernest Hemingway. Das categorias relacionadas por Lejeune, é-nos orientado que o gênero memorialista aproxima-se da autobiografia, porém o objeto das memórias é aquilo que foi observado pelo “eu” autoral, que se volta ao passado em busca de recordações: são lembranças de uma pessoa envolvida em eventos da história, ou que os testemunhou. Em outras palavras, na autobiografia o eu que narra é também objeto da narrativa. Nas memórias, o testemunho do contexto tem prioridade sobre a história da personalidade do autor.

Essa identidade é a afirmação de que houve um pacto, o qual determinará a atitude de quem lê; a não afirmação da identidade fará com que o leitor busque pistas para estabelecimento do pacto. No prólogo de seu livro de memórias, Hemingway orienta a atitude do leitor para estabelecer o pacto: “Se o leitor preferir, considere este volume como um trabalho de ficção. Seja como for, ficção ou não, há sempre a possibilidade de que lance alguma luz sobre aquilo que foi escrito como matéria de fato” (1989, p.7).

Para afirmação da identidade entre autor e narrador, o leitor verá na capa do livro o nome próprio de quem o escreveu. Existem, ainda, informações paratextuais que auxiliam a estabelecer o pacto, como a classificação do texto pelos editores.

Segundo Lejeune, e de acordo com a proposta de classificação do gênero autobiográfico, *A autobiografia de Alice B. Toklas* é um estudo da personalidade de Gertrude Stein; trata-se de uma autobiografia de Stein, mascarada como a história da vida de Toklas, escrita por Stein e assinada por Toklas. Para a classificarmos, Lejeune nos apresenta a visão de um terceiro elemento para constituir a imagem do sujeito da autobiografia, e a classifica como um texto fora dos elementos apontados e o denomina de testemunha fictícia; isto é, a produção de Stein quebra os traços básicos do gênero autobiográfico convencional.

Tendo como princípio a classificação de Lejeune, e aplicando-a à produção de Ernest Hemingway como texto memorialístico, é importante conceituarmos memória e avaliarmos de que maneira a memória pode ser co-autora das recordações do escritor.

A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais (CHAUI, 2004, p. 138).

Ao recuperar o passado, Hemingway refaz em 1953, pensamentos, diálogos, percepções e julgamentos a respeito de Paris, a produção literária da época e inclusive, queixas em relação a opiniões e atitudes de Gertrude Stein.

Nesse retorno ao passado, as lembranças do escritor divergem das de Stein, vocalizadas por sua persona, Alice Toklas, uma vez que, as recordações não são completas e podem perpetuar somente aquilo que o escritor julga necessário revelar ao leitor. Portanto, a memória nessas obras confere sentido ao passado, estabelece relação com o tempo e faz com que o leitor complemente informações duma obra em outra.

Como consciência da diferença temporal – passado, presente e futuro–, a memória é uma forma de percepção interna (introspecção). As coisas passadas lembradas, o próprio passado do indivíduo e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas. Além dessa dimensão pessoal e introspectiva da memória, é preciso mencionar sua dimensão coletiva ou social, isto é, os relatos da história de uma sociedade.

Para os gregos, a deusa Mnemosyne, mãe das musas, dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Em comparação, no gênero memorialístico há também um retorno ao passado e um

mergulho nas recordações, de modo a dar coerência à narrativa e ao remontar dos fatos. E como nos utilizamos da memória, discutimos a seguir:

O filósofo francês Bergson distingue dois tipos de memória; (a) memória-hábito; (b) memória pura. Em termos gerais a memória hábito é adquirida pela repetição contínua de alguma coisa, como por exemplo, quando aprendemos algo de cor. A memória é tida como uma simples fixação mental, a qual obtemos pela repetição. De outra forma, a memória pura não necessita de uma repetição para conservar uma lembrança, isto é, manteremos na memória algo que para nós tem um significado especial afetivo, valorativo ou de conhecimento. Sendo assim, não guardamos na memória fatos inteiros e sim pequenos detalhes que acionados, trazem de volta o todo acontecido. "Eu me lembro muito bem da impressão que tive de Hemingway naquela primeira tarde. Era um rapaz extraordinariamente bonito, de vinte e três anos de idade" (STEIN, 2006, p.221).

Graças à memória, somos capazes de lembrar e recordar. As lembranças podem ser trazidas ao presente tanto espontaneamente como em um trabalho deliberado de nossa consciência. Lembramos espontaneamente quando, por exemplo, diante de uma situação presente nos vem à lembrança alguma situação passada. "A menção de seu nome me trouxe à lembrança uma série de coisas a seu respeito" (HEMINGWAY, 1989, p.1 07).

Recordamos quando fazemos esforço para lembrar: "Tenho uma recordação embaralhada desses anos depois da guerra e acho bastante difícil recapitulá-los, lembrando o que aconteceu antes ou depois de qualquer coisa" (STEIN, 2006, p.201).

Para Bergson (1999), é na forma de dispositivos motores que o corpo poderá armazenar a ação do passado e a utilização da experiência passada para a ação presente, se fará de duas maneiras: (a) ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; (b) ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.

Para Halbwachs (1990), e diferente de Bergson, nossas lembranças não são experiência de um só indivíduo, são lembranças coletivas. "Refresquei a memória examinando umas fotos tiradas no interior do ateliê naquela época" (STEIN, 2006, p.13). Ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Segundo o autor, quando uma ou muitas pessoas juntam suas lembranças a respeito de um acontecimento conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a seqüência de nossos atos e nossas palavras, mesmo que não lembremos nada do que se discute.

Embora o senso-comum indique que uma faculdade desse tipo só pode existir e permanecer na medida em que estiver ligada a um corpo ou a um cérebro individual; Halbwachs explicita sua defesa da prioridade da memória coletiva, organizando as lembranças de duas maneiras: (a) as lembranças podem se agrupar em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista; (b) e podem se organizar dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Sendo assim, para o autor, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Isto é:

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade(...) o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras, as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado do seu ambiente. (HALBWACHS, 1990, p. 89)

Para Bergson (citado em HALBWACHS, 1990, p.97), o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi para nós; mas certos obstáculos, em especial o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos todas as suas partes.

Gertrude Stein comentou, que engraçado, Paris está tão diferente no entanto, a minha impressão é que continua a mesma. E aí então, pensativa, já sei o que é, não tem ninguém aqui além dos franceses (ainda não se viam soldados nem aliados), assim dá para a gente ver as crianças de aventais pretos, e dá para se ver as ruas porque vivem desertas, é sem tirar nem pôr a lembrança que guardo de Paris quando tinha três anos. (STEIN, 2006, p. 77)

Contudo, para Halbwachs, o que subsiste em alguma galeria subterrânea são também imagens prontas, porém alcançadas através da sociedade. O que acreditamos ter saído inteiramente de nossa memória faz parte de imagens anteriores e coletivas, e quando retomamos fatos passados enriquecemos com contribuições de fora e não há distinção das lembranças atuais em relação às anteriores.

Este trabalho concentrou-se na análise das obras autobiográficas de Gertrude Stein, A autobiografia de Alice Toklas, e de Ernest Hemingway, *Paris é uma festa*, de modo a examinar a visão que os dois autores têm da *avant-garde* modernista que freqüentava o estúdio de Stein, na Paris dos anos 20 – intelectuais, artistas, escritores expatriados norte-americanos e jovens aspirantes a escritor, como o próprio Hemingway. Esta pesquisa compreendeu especificamente o período de 1921 a 1926, quando os dois relatos coincidem temporalmente.

Considerando que *A autobiografia de Alice B. Toklas* foi publicada em 1930, e a obra de Hemingway em 1953, discutimos também a repercussão do primeiro texto em *Paris é uma festa*, cujo estatuto de relato de vida ou obra de ficção, Hemingway deixa em aberto no prólogo do livro.

Ao estabelecer comparação e contraste entre os testemunhos ficcionalizados

dos dois escritores, é possível descortinar em primeira mão a efervescência desse momento de mudanças radicais nas concepções de representação, tanto na literatura como nas artes plásticas, na visão de dois artistas que o viveram intensamente.

Como conclusão sobre os limites genéricos entre *Paris é uma festa* e *A autobiografia de Alice B. Toklas*, é-nos permitido classificar as obras à luz da teoria de Lejeune (1973), respectivamente, como memória e um tipo de autobiografia que classifica como “testemunha fictícia”, isto é, a inserção da ótica de um terceiro para elaborar a imagem do sujeito da autobiografia. Neste tipo de escritura, o autobiógrafo elabora seus pontos de vista sobre si mesmo.

Como podemos concluir, os textos traçam paralelos de um mesmo período, porém o leitor é induzido a lê-los como complementares, uma vez que, as produções foram realizadas em momentos diferentes e *Paris é uma festa* pode ser uma resposta às declarações feitas por Stein em *A autobiografia de Alice B. Toklas*.

A narrativa de Hemingway, por outro lado, ressalta, além de uma história permeada de paixão por Hadley e Paris, uma complementaridade em relação à obra de Gertrude Stein – julgamentos divergentes a respeito de escritores, pintores, escultores e em relação ao próprio Hemingway.

Embora os fatos narrados recebam versões diferentes, é interessante ressaltar, que de maneira geral as recordações enfatizam o que o eu narrador julga importante e evocam, portanto, pessoas e acontecimentos que podem ser representativos para um momento posterior, do qual este eu narrador escreve. De fato, quando nos apoiamos na memória, as recordações mesclam-se às impressões atuais; e de maneira geral, nas duas obras visitadas, as recordações que Stein tem dos mesmos incidentes que Hemingway descreve, são muitas vezes próprias, inerentes a cada escritor, em razão da atuação da memória do eu narrador.

Tendo em Gertrude Stein um ponto de referência, é perceptível que as lembranças se fizeram em tempos diferentes e divergem em alguns aspectos importantes. Stein agride Hemingway, que revida talvez para justificar-se. Stein recorda, situada em um tempo próximo aos acontecimentos narrados (1933); Hemingway o faz vinte anos mais tarde, quando, certamente, lera *A autobiografia de Alice Toklas*. O testemunho de Stein sobre si mesma analisa com acuidade o contexto do período. É uma autobiografia com características de memória. Hemingway cria uma imagem inesquecível da Paris dos anos vinte, ao mesmo tempo em que reflete sobre seu próprio eu. A permeabilidade entre os gêneros da autobiografia e da memória observada nas duas obras encontra eco nas versões diferentes da “verdade” narrada. O que fica para o leitor, em suma, são dois testemunhos magistrais de um período mágico e de duas personalidades marcantes.

## REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 1990.
- HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. São Paulo: Circulo do Livro S. A, 1989.
- LEJEUNE, Phillipe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Trad. de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, s/d
- STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# MAURICE HALBWACHS: A MEMÓRIA COLETIVA<sup>1</sup>

Sônia Érika Kátia do Amaral Tognoli'

soniatognoli@hotmail.com

**RESUMO:** Após breves considerações sobre o conceito de memória, da antiguidade greco-latina aos tempos atuais, este trabalho focaliza a contribuição de Maurice Halbwachs ao estudo do que denomina "contextos sociais da memória". Para Halbwachs, memória significa reconstrução, e é impossível recordar fatos passados e localizar essas lembranças, sem pontos de referência nos contextos sociais. Examinam-se, portanto, seus conceitos de memória coletiva, a memória como fenômeno social, e, na seqüência de memória histórica, como relato racional dos fatos da humanidade, os quais vêm a se tornar documentos. Ressalta-se, ainda, a importância da memória coletiva como veio histórico, em uma historiografia que, ao lado de documentos e arquivos, valorize a memória coletiva do povo.

**ABSTRACT:** After a brief overview of the concepts of memory from Greco-Roman antiquity to the present, this paper focuses on Maurice Halbwachs' contribution to the study of the so-called "social contexts of memory". Halbwachs conceives of memory as reconstruction, since it is impossible to remember past events and locate them in the past, without referring to some markers in the social environment. The discussion includes Halbwachs' concepts of collective memory, that is, memory as a social phenomenon, and subsequently his concepts of historical memory as rational documental reports of facts in the history of mankind. This paper emphasizes further the importance of collective memory as an instrument of the kind of historiography that looks up to people's collective memory, on a par with documents and archives.

**PALAVRAS-CHAVE:** Halbwachs. Memória individual e coletiva. Memória histórica.

**KEYWORDS:** Halbwachs. Individual and collective memory. Historical memory.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

## INTRODUÇÃO

Não haveria passado se não houvesse memória e, conseqüentemente, não existiria a história. A memória representa o ponto de interseção entre a identidade do indivíduo e a história de vida que a moldou, assim como é da memória coletiva que se origina a identidade de um povo e a sua história. Não haveria forma de reconstituir o passado, se não houvesse registros preservados na memória do indivíduo, ou na memória coletiva do grupo social a que pertence.

Passando por constantes e complexas modificações, o conceito de memória, bem como a valorização da capacidade de lembrar, varia de acordo com a sociedade e a cultura de cada época. Na Grécia Antiga, as explicações sobre memória se davam através de metáforas, ou eram atribuídas a dons liberados pelos deuses. Mnemosine, uma das seis titânidas, filhas de Ouranos e Gaia (o Céu e a Terra), divindades com funções definidas, representa a "Memória", ou, mais comumente a "Lembrança". São princípios abstratos, cuja presença entre as divindades primordiais é testemunho de uma reflexão sobre as condições essenciais, necessárias para que se estabeleça a "ordem do Mundo". É Mnemosine que garante a duração temporal deste mundo, principalmente a duração espiritual, relacionada à capacidade humana de lembrar.

Em Roma, a memória era vista como essencial, imprescindível, haja vista que o orador, de acordo com as regras da retórica, não poderia recorrer ao discurso escrito. Deveria, portanto, obrigatoriamente ter boa memória, sob pena de perder a credibilidade e até mesmo o seu ofício. Ou seja, valorizava-se a memória enquanto meio de conservar informações. Segundo Zilda Kessel, "o poeta Cícero explicou a memória fazendo uma analogia às marcas deixadas na cera pelos homens" (2008, p.1).

Já no período medieval, a memória adquiriu lugar de destaque devido à religiosidade. Isto porque datas consagradas, dedicações litúrgicas, dia dos santos, enfim, toda a tradição litúrgica deveria ser memorizada, bem decorada mentalmente para se transformar, sempre que necessário, em ações da Igreja, no contexto de uma população analfabeta em sua quase totalidade.

As modificações expressivas nas reflexões acerca da memória acompanham a ruptura com a Escolástica medieval, um processo lento e gradual, mas não menos profundo, que supõe, basicamente, a afirmação absoluta dos valores puramente humanos e da personalidade individual, para cujo êxito o homem renascentista se propôs recuperar a cultura e os ideais da antiguidade clássica. Um novo antropocentrismo vem, por conseguinte, substituir o teocentrismo medieval. O homem renascentista, o humanista, deixa de projetar-se em direção à divindade, como o homem medieval, e se concentra definitivamente em si mesmo, fazendo do eu o único fundamento de sua existência. Acompanhando a crescente secularização,

e a focalização no próprio homem como objeto de interesse e pesquisa, a ciência renascentista promove a utilização da memória no âmago das relações sociais.

É somente no decorrer do século XX, entretanto, que estudos fundamentados em bases epistemológicas diversificadas, conseguem descrever e explicar melhor aspectos relacionados à memória, tais como, lembranças, percepções, representações e imagens. Dentre os diversos pesquisadores de destaque nesse campo, este trabalho focaliza a contribuição de Maurice Halbwachs ao estudo dos "contextos sociais da memória", este o título de seu livro, publicado em 1925. Para Halbwachs, memória significa reconstrução, e é impossível recordar fatos passados e localizar essas lembranças, sem pontos de referência nos contextos sociais. Suas pesquisas, em conseqüência, abrem caminho para o estudo sociológico da vida cotidiana, e sugerem abordagens profícuas para a análise de textos autobiográficos e memorialistas.

Discípulo de Henri Bergson, Halbwachs vem a questionar alguns dos conceitos e abordagens do mestre, basicamente, a natureza e o funcionamento da memória, como individual ou coletiva. O ensaio do primeiro sobre *matéria e memória* - intitulado *Matéria e memória*, na edição brasileira - coloca o problema da inserção do espírito no mundo material, afirmando que a integralidade do passado se conserva na memória e que o cérebro apenas filtra as lembranças úteis à ação presente. A heterogeneidade do espírito e do corpo, a independência e a provável imortalidade do primeiro, são temas recorrentes na obra do filósofo francês.

Para Bergson, a filosofia, à semelhança da ciência, deve desconsiderar teorias e sistemas universais, a fim de se concentrar em problemas específicos, cada um dos quais exige um ponto de vista diferente. Seu trabalho se traduz, portanto, na busca contínua de uma adaptação precisa à realidade. *Matéria e memória*, por exemplo, contém considerações minuciosas sobre o problema da afasia, o que leva a um estudo aprofundado dos meios - a própria memória - que garantem a continuidade da existência. A memória estaria, assim, associada ao lado subjetivo do conhecimento, isto é, do conhecimento que o indivíduo tem acerca das coisas, como elo entre a matéria e o espírito.

Como introdução a seu importante estudo *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos, Ecléa Bosi (2000) dedica um item de algumas páginas ao comentário dos conceitos bergsonianos, intitulado "Bergson, ou a conservação do passado". Na sequência, denomina "Halbwachs, ou a reconstrução do passado" a parte do capítulo em que aborda o tratamento da memória como fenômeno social, próprio do autor. Os termos "conservação" e "reconstrução" estabelecem apropriadamente a diferença de abordagem dos dois estudiosos. Bergson vê a lembrança enquanto conservação total do passado no indivíduo, ao passo que Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo, e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade.

Bosi considera que "Bergson esforçou-se no sentido de conceder à memória um estatuto espiritual diverso da percepção. E foi justamente a importância dessa distinção, e tudo quanto ela comporta de ênfase na pureza da memória, que vai ser relativizado pela teoria psicossocial de Maurice Halbwachs" (BOSI, 1979, p.16). O estudo da conceituação de memória, na visão de Halbwachs, é justamente o foco deste trabalho.

## **A MEMÓRIA COLETIVA E A RECONSTRUÇÃO DO PASSADO.**

Tratando brilhantemente tanto das ciências do espírito quanto das ciências sociais, Maurice Halbwachs contraria a abordagem de seu mestre e precursor Bergson, no que diz respeito à memória como conservação do passado:

(. . .) para nós, ao contrário, não subsistem, em galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nós representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória. (HALBWACHS, 2006, p.77)

Em sua opinião, não existe memória individual isolada, pois não é possível ao indivíduo deixar de interagir com o meio, e, conseqüentemente, de sofrer sua influência. Daí o conceito de memória como reconstrução do passado no contexto social.

Quando se tem lembranças, mesmo particulares, ou como se poderia dizer, individuais, elas não o são realmente, pois toda lembrança remete a um contexto de interação com o exterior, quer seja com a política da época, quer seja com os costumes sociais, quer seja com o grupo ao qual se pertence. De qualquer maneira, nunca será individual. Seu argumento de que a origem da memória coletiva ocorre na interação e no significado comum que a lembrança tem para o grupo constitui uma referência direta aos preceitos weberianos (ENNE, 1992).

Halbwachs afirma que jamais pretendeu reduzir o homem ao coletivo, mas sim examinar sua memória enquanto sujeito inserido na trama coletiva, para que pudesse afirmar a existência da memória individual que, a seu ver, é totalmente inserida no social, ou seja, direcionada aos acontecimentos coletivos. Assim, a memória individual está sempre aliada a um acontecimento social, coletivo:

Se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela, nem por isto deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente à sua substância. (HALBWACHS, 2006, p. 49)

Observa-se, ainda, que, embora memórias individuais de acontecimentos isolados nada tenham a ver, por vezes, com um fato acontecido em uma determinada

época, geralmente serão mais facilmente visualizadas a partir de um acontecimento coletivo, que naturalmente marcou data. Ao invés de reproduzir o passado, a memória o reconstrói, a partir de experiências coletivas. Para exemplificar, o sociólogo afirma que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que “este ponto de vista muda conforme o lugar que eu ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (2006, p. 51).

A memória consiste em trabalho, não é apenas um imaginário, um sonho, pois lembrar não seria reviver, mas sim reconstruir, na atualidade, as experiências do passado. É muito mais do que recuperar o passado, pois busca os fatos estando-se no presente. Quando se está vivenciando o hoje, a memória adquire dinamismo, torna-se viva, porque responde àquilo que se busca para resolver as questões do momento.

A memória coletiva concentra todo o conjunto de acontecimentos sociais e culturais que foram importantes para uma coletividade, que procura manter viva, no inconsciente coletivo, todas as crenças e costumes que, em algum momento foram estabelecidos. É preciso lembrar, no entanto, que a memória é coletiva, mas a sua elaboração e o ato de lembrar são sempre individuais. Seria possível, portanto distinguir duas memórias: uma interior ou pessoal; a outra exterior ou social; ou, mais precisamente ainda, uma memória autobiográfica e uma memória histórica.

Na memória autobiográfica estaria incluída a memória histórica, pois a história da vida de cada indivíduo está incluída na história dos grupos. A memória histórica, porém, é bem mais ampla do que a memória autobiográfica, pois engloba todo um passado, embora de maneira resumida e esquemática.

Para Ecléa Bosi, a única maneira correta de se saber qual a forma predominante de memória de um indivíduo seria através de sua autobiografia. Somente ao ouvir o indivíduo contar suas lembranças é que se constata a sua real memória. Por ter presenciado muitos fatos, o ancião possui uma lembrança rica de detalhes diversos. Continua a autora:

A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda, repassada pela nostalgia, revolta, resignação, e pela ausência dos entes amados. O indivíduo que já viveu por muito tempo, que está velho, ao lembrar o passado não está descansando, nem se entregando a devaneios. Ao contrário, ele está trabalhando, reconstruindo consciente e atentamente o próprio passado, fazendo com que a história se reproduza para passá-la de geração em geração, gerando muitas outras histórias que prolongam a original através da memória de outras pessoas (1994, p. 78)

Não se pode negar a profunda associação que existe entre a memória autobiográfica e a histórica; entre a memória coletiva e os imaginários sociais.

## **Memória coletiva e memória histórica**

Quanto à memória histórica, sabe-se que procura relatar racionalmente e com legitimidade os fatos da humanidade, os quais vêm a se tornar documentos.

No momento, observa-se maior valoração da memória histórica brasileira, e a preocupação em preservá-la, pois este é o único meio para o resgate da cidadania e dos valores culturais dos antepassados. Espera-se que seja reconhecida a importância da memória coletiva como veio histórico, em uma historiografia que, ao lado de documentos e arquivos, valorize a memória coletiva do povo.

As palavras memória e história evocam o passado, mas não devem ser confundidas, pois a história, na leitura de Halbwachs, começa justamente onde a memória acaba, ou seja, quando deixa de ter o suporte de um grupo, pois a memória é sempre vivenciada, seja de forma física ou de forma afetiva. Quando desaparecem os grupos de suporte da memória, "a única forma de salvar as lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem" (HALBWACHS, 2006, p. 80).

A história é escrita e impessoal. Se grupos com suas construções desaparecem e deixam espaço para que outros surjam, é sinal de que não foram registrados pela escrita. Memória, por outro lado, é a lembrança que se renova em uma história que foi vivida, mas que continuará sempre viva.

Para Halbwachs, considerando que a lembrança é construída por situações presentes no íntimo das representações que formam a consciência da atualidade, o passado jamais poderia permanecer incólume. Isto porque, uma vez que a percepção sofre alterações ao longo dos anos, qualquer recordação, da infância, por exemplo, por mais verdadeira que pareça, não representa exatamente o fato como ocorreu no passado longínquo.

Ao asseverar esta posição, Halbwachs contraria diametralmente Bergson, que postula a lembrança do passado como sendo totalmente preservada pela memória individual:

Lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente. (...) Podemos chamar de lembranças muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos. (HALBWACHS, 2006, p. 71-72)

Prosseguindo, ele se pergunta sobre a condição necessária para que haja memória: Que o sujeito lembre, tanto indivíduo ou grupo? Que tenha o sentimento de que busca suas lembranças num movimento contínuo? Como a história poderia ser uma memória, uma vez que há uma solução de continuidade entre a sociedade que lê essa história, e os grupos testemunhas ou atores, outrora, dos fatos que ali

são narrados? (HALBWACHS, 2006, p. 82).

Pelo fato de, na idade adulta, não se poder manter o mesmo sistema de representações, hábitos e relações sociais da infância, torna-se praticamente impossível conservar totalmente a lembrança do passado. Convém lembrar, além disso, que as mudanças de ambiente atingem a qualidade íntima da memória, o que provoca a ligação da memória individual à memória do grupo e desta à memória coletiva de cada sociedade.

Enfim, a memória do indivíduo depende de sua relação com diversos aspectos da vida social, como a família, a classe social a que pertenceu e aquela a que pertence no momento; as escolas que freqüentou, e os grupos de referência com que conviveu.

Como assevera Halbwachs, em sua perspectiva "a memória é a possibilidade de recolocação das situações escondidas que habitam na sociedade profunda, na sensibilidade" (2006, p. 67-68). O autor defende, portanto a renovação permanente das lembranças, evidenciando as diferenças entre memória e história, até mesmo pela maneira como ambas se relacionam com o tempo: para que exista memória é preciso que haja um sentimento de continuidade retendo a memória, pois ela não desune o passado do presente. Assim se expressa ele:

A memória não faz corte ou ruptura entre passado e presente porque retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. A história divide a seqüência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos. Porém, enquanto em uma peça de um ato para outro a mesma ação prossegue com os mesmos personagens que permanecem até o desenlace de acordo com seus papéis, e cujos sentimentos e paixões progridem num movimento ininterrupto, na história se tem a impressão de que, de um período a outro, tudo é renovado, interesses em jogo, orientação dos espíritos, maneiras de ver os homens e os acontecimentos, tradições também e perspectivas para o futuro, e que se, aparentemente reaparecem os mesmos grupos, é porque as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades, subsistem. Mas os conjuntos de homens que constituem um mesmo grupo em dois períodos sucessivos são como duas barras em contato por suas extremidades opostas, mas que não se juntam de outro modo, e não formam realmente um mesmo corpo. (HALBWACHS, 2006, p. 81)

Mas a memória poderá se transformar em um depósito inesgotável de lembranças possíveis, caso não haja ruptura, pois não existe lembrança estática. As vivências do passado renovam-se através de novas gerações, na medida em que vão sendo passadas como histórias ou memórias. Pelo fato de haver descontinuidade entre quem lê uma história e os grupos, isto não constitui memória.

Para Halbwachs, a história que se põe fora dos grupos e acima deles,

(...) não vacila em introduzir na corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar está fixado de uma vez por todas. Ela obedece, assim fazendo, somente a uma necessidade didática de esquematização. E considera cada período como um todo, independente em grande parte daquele

que o procede e daquele que o segue. (2006, p. 82)

O autor alerta, ainda, os historiadores para a necessidade de se desprender de datas para os fatos ocorridos, pois o importante não é o que ocorre para aqueles que estiveram presentes aos acontecimentos, independentemente de relatarem fatos pontuais ou curtos, mas que sempre apresentam longa duração. Aqui o autor se refere à história hegemônica aplicada aos estudos de sua época. Entende-se que para o autor o lugar da reconstrução da lembrança não é o acontecimento único, mas o tempo de um determinado grupo.

Tratando da distinção entre memória e história, Pierre Nora constrói uma nova noção para se trabalhar no limiar destas vivências: “os lugares da memória”. Esta noção é cerceada pela aceleração histórica, em virtude dos acontecimentos que vão se desenrolando ao longo do tempo, transformando toda uma situação já conhecida. Assim se expressa Nora:

Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo de terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. (NORA, 1999)

A distinção entre história-objeto e história-conhecimento, embora identificada na reflexão de Halbwachs, é explicitada com mais propriedade por Pierre Nora, ao dizer que a história-conhecimento é a operação intelectual que a torna inteligível, sendo ela o contraponto da memória. Observa-se que o sociólogo e o historiador aproximam-se em seus pensamentos. Enquanto a história é registro e reflexão, a memória é todo um contexto de sensações e fatos vivenciados.

Segundo Nora, “a memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (1993, p. 30).

Quando Halbwachs cita a história como um registro necessário para o conhecimento futuro, observa que esta é uma operação intelectual. É um registro que por muitas vezes modifica os fatos por não ter memória completa do que não existe mais, do que já foi relatado por diversas pessoas que nem sempre vivenciaram as situações.

Para Nora, “a história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vívido no

eterno presente; a história uma representação do passado. Sendo afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas ou projeções” (1993, p. 32).

Como exposto acima, Halbwachs argumenta que as lembranças permanecem coletivas, até porque elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos individuais, de que não tenhamos participado. Resumindo, em nenhuma hipótese haveria memória individual em sentido estrito.

O autor estabelece uma dicotomia rígida entre coletividade e indivíduo, de uma parte, e entre simplicidade e complexidade de outra, contrapondo memória individual e memória coletiva. A experiência traumática que se observa na conformação da memória pelo autor está explícita, quando ele associa aquele que vivenciou o trauma com os que foram informados do trauma por quem o viveu.

Torna-se praticamente impossível crer em uma relação dialética entre a apropriação subjetiva individual de memória e a memória coletiva, construída historicamente de fatos e interpretações através de muitas gerações.

Lembrar assertivas ou narrativas sobre um passado distante como se estivesse presente, como testemunha ou parte do acontecimento, não parece razoável. No entanto, é possível, como por exemplo, a lembrança do Holocausto, que mostrou ser uma narrativa apropriada para se memorizar, até mesmo por aqueles que não testemunharam a hecatombe, mas que, de certa forma, se viram envolvidos.

Na articulação entre lembrar e lembrar-se, situa-se a dicotomia que Halbwachs estabelece entre memória individual e memória coletiva, sem atribuir a nenhuma delas a supremacia, ou seja, o indivíduo se integra com o tempo histórico. A cultura da memória não precisa ser testada pela história nem pela filosofia, pois o que importa não é a qualidade da origem destas lembranças, mas ter arquivado o passado em que esteve envolvida. Já a memória histórica deve ser a depositária fiel, a produtora correta do passado, fundamentada em dados que advenham de métodos controláveis intersubjetivamente.

É desta forma que se distingue conhecimento do passado e lembrança do passado, ao mesmo tempo concorrente e complementar. Ou seja, constrói-se a história através de lembranças de agentes do passado cruzadas metodicamente com a pesquisa da história.

Por isso, não se pode desconfiar da memória individual ou coletiva, uma vez que as informações ao serem cruzadas fundamentam-se em critérios epistemicamente inatacáveis, pois a coleta de indícios, sua análise e interpretação tornam-se um

apanhado de informações explicativas transpostas para a atualidade. A visão da história é ampla e percebe apenas a soma ou o resultado final das informações, pois examina os grupos de fora, durante um período bastante longo. Já a memória coletiva é o grupo visto de dentro e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana.

De certa forma, a história reproduz o conhecimento registrado no dia-a-dia, quer se trate de um passado distante ou próximo, pois os interesses sempre irão divergir. Embora se pretenda ser imparcial nos trabalhos científicos de resgate histórico, é intrínseco ao ser humano agregar juízos da moral de vencedores ou de sobreviventes dos fatos ocorridos, especialmente quando traumáticos. É difícil distanciar-se do trauma, mas o tempo é responsável pelo afastamento de dores e alegrias, e o tempo historiográfico é sempre posterior ao tempo original, à época vivida.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Halbwachs sempre se ateuve mais às questões da memória do que da história, pois para o ser humano, segundo ele, o que interessa intencionalmente são valores, idéias ou fundamentos; buscar respostas a todos os fatos ocorridos, sejam eles bons ou ruins, alegres ou dolorosos.

Assim, na memória há registros do presente e do passado que o ajudam a formar sua identidade, de acordo com a sociedade em que vive; com os grupos com os quais se identifica; com os acontecimentos que o envolvem, oriundos da religião que professa, da linguagem com que se comunica, das suas raízes culturais, bem como de seu sistema de produção, organização e hierarquização. Individual ou coletivamente as memórias se associam formando a cultura histórica consolidada. Memória e identidade se entrelaçam, pois, em suas expectativas empíricas ou científicas. A realidade se forma através de cada individualidade ou coletividade comprovada, em todos os momentos, formando a história, contestada por muitos, mas respeitada como registro real de acontecimentos.

É importante ressaltar que, a despeito de como se construiu a memória histórica, por leigos ou profissionais, o que realmente conta é que sua importância se dá na medida em que registra os estágios de desenvolvimento da raça humana.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENNE, Ana Lúcia Silva. **Memória e identidade social**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Campo Grande: Inter, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2006.

KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. Disponível em: <<http://www.museudapessoa.net/biblioteca/pdfs/artigomemoriacoletiva.pdf>> Acesso em: 30/ junho/ 2008.

LAROUSSE. **Mythologies classiques**. Paris: Librairie Larousse, 1963.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO: UMA RELEITURA DO PASSADO NA OBRA *EM LIBERDADE* DE SILVIANO SANTIAGO<sup>1</sup>

Edilete Aparecida Padilha<sup>1</sup>  
lete\_belli@hotmail.com

**RESUMO:** Este trabalho focaliza a interpenetração dos discursos autobiográfico e ficcional, na obra *Em liberdade* de Silviano Santiago, cujo personagem Graciliano Ramos, recém-saído da prisão, escreve um diário sobre as experiências que teriam marcado o seu retorno às ruas do Rio de Janeiro. É nosso objetivo observar como Santiago utiliza as características da literatura diarística – relatos de eventos reais do dia-a-dia, textos fragmentários e digressivos, limitados apenas pela vontade livre de quem escreve – para abordar a dimensão histórica dos anos que se seguiram ao Estado Novo, de um modo que recusa o modelo realista tradicional, a fim de desconstruir as imagens do passado e do presente.

**ABSTRACT:** This paper focuses on the interpenetration of autobiographical and fictional discourses in Silviano Santiago's work *Em liberdade*, whose character Graciliano Ramos, recently out of prison, registers in his journal the experiences that would have marked his return to the streets of Rio de Janeiro. It is our aim to observe how Santiago makes use of the characteristics of the genre – fragmentary and digressive records of daily factual events, whose limits are established only by the writer himself – in order to approach the historical dimension of the years following the regimen of Estado Novo, in a way that eschews the traditional realist model, in order to deconstruct past and present images.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção e memória. Silviano Santiago. Diários. *Em liberdade*.

**KEYWORDS:** Fiction and memory. Silviano Santiago. Diaries. *Em liberdade*.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

*Em liberdade*, publicado em 1981 é um diário ficcional de Graciliano Ramos, que transita entre o discurso autobiográfico e a ficção. Forma confessional, o diário é um gênero literário que, além de ser uma tentativa de relato autobiográfico, é uma prática de escrita e de leitura que se mantém vigente através dos séculos, impulsionada por motivos historicamente diversos, sobretudo por ser uma produção voltada para o que há de melhor em nós, ou seja, a nossa singularidade.

O Graciliano ficcionalizado decide escrever um conto sobre o inconfidente Cláudio Manuel da Costa, que supostamente se suicidara enquanto prisioneiro da Coroa Portuguesa, e com isso mostrar o possível destino a que se expõe o intelectual brasileiro ao expor publicamente o desejo de uma sociedade mais justa. Nossa análise considera, assim, que esse desdobramento do conto dentro de outro conto, e o foco em primeira pessoa do diário auxiliam a função da memória na invenção ficcional, quando contrapõe a experiência do poeta mineiro à de outras vítimas da arbitrariedade dos governos de exceção, como Graciliano. Essa identificação cria a tensão entre presente e passado, ligando três momentos distintos, 1789, 1937 e 1981. Em suma, o trabalho considera como *Em liberdade* questiona a relação entre a memória histórica e a ficção, entre a criação imaginária e o suposto relato factual, na contraposição do passado ao presente.

Silviano apresenta uma ficção de um mundo possível, verossímil, o de Graciliano Ramos, recém-saído do cárcere. O Mestre Graciliano, o mais difícil e torturado dos romancistas brasileiros da década de trinta - como está narrado com riqueza de detalhes nas *Memórias do Cárcere* -, é preso na sua residência no dia 3 de março de 1936. Embarcam-no primeiro para Recife e depois para Manaus. Posteriormente, na colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, passa pelas piores experiências carcerárias que um ser humano pode sofrer. Por iniciativa de amigos é finalmente posto *em liberdade* no dia 13 de janeiro de 1937. Ficou, assim, dez meses e dez dias na prisão. Sabemos que se trata de uma ficção de Santiago, mas deparamos com a nota do editor -o próprio Silviano - que descreve o caminho que os manuscritos de Graciliano percorreram até sua publicação.

Na verdade, muitos são os motivos para se escrever um diário. Philippe Lejeune, figura basilar na conceituação do gênero memorialista, principalmente da autobiografia, admite que manteve um diário nos seus anos de juventude por falta de alguém com quem pudesse conversar: "Em minha adolescência escrevia um diário porque não tinha ninguém com quem conversar. O milagre foi que tudo mudou. Meu interesse por diários se converteu em fator de socialização" (1996, p. 74).

Silviano dá voz a um Graciliano imaginário que sai da prisão e relata em um diário os primeiros dias de liberdade. O autor coloca em diálogo o poeta inconfidente Cláudio Manuel da Costa, o romancista Graciliano Ramos e ele mesmo. Essa identificação cria a tensão entre presente e passado, ligando três momentos distintos,

1789, 1937 e 1981. Este o foco deste trabalho que considera como *Em Liberdade* questiona a relação entre a memória histórica e a ficção, entre a criação imaginária e o suposto relato factual, na contraposição do passado ao presente.

Em seu diário, o personagem Graciliano fala do papel do intelectual brasileiro frente a regimes autoritários e intolerantes e como o escritor responde à repressão. Indaga, perplexo, como pode se expressar quem foi torturado e silenciado? Discute o papel do escritor na sociedade e como a literatura pode ser utilizada no seu tempo para dialogar com a história e mostrar o papel importante da liberdade de crítica e de expressão, na nova realidade.

Graciliano Ramos, o escritor retratado nas *Memórias do cárcere*, representa a dignidade e a coragem e também a mensagem do escritor que lutou para manter sua integridade física e moral, e não se dobrou diante da ditadura, das perseguições e injustiças. A maior delas foi o próprio encarceramento, pois foi preso e solto do cárcere, sem ao menos saber o motivo, sem que houvesse qualquer acusação formal.

*Em liberdade* foi publicado no momento da anistia política, quando se multiplicam as vozes a favor da democratização no país, depois dos anos de exceção do governo militar. Nesse momento, como observa Silviano em texto de 1997, irá se processar uma grande modificação no estatuto dos estudos literários e culturais no Brasil. Na virada da década de 1970 para a de 1980, "a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica". A arte aparece ainda nas palavras de Silviano (1997, p. 2), não mais como manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como fenômeno multicultural que criava novas e plurais identidades sociais. Caía por terra tanto a imagem falsa de um Brasil integrado, imposta pelos militares através do controle da imprensa, quanto a idéia de uma coesão fraterna das esquerdas, conquistada nas trincheiras. A arte abandonava o palco privilegiado do livro para acontecer no cotidiano da vida.

A questão do papel do intelectual na sociedade surge de maneira explícita com a evocação da Inconfidência Mineira, via Cláudio da Costa, sobre cuja morte por suicídio o Graciliano ficcionalizado decide escrever, depois de um sonho. O segundo destaque é o paralelo com o momento político do Brasil dos anos 70. Entendemos que esse paralelo é reiterado nas entrelinhas, quando a morte do poeta árcade e inconfidente tem as mesmas características do assassinato do jornalista Wladimir Herzog pela ditadura de Geisel. Para tanto, o diário faz o caminho que vai do presente de Graciliano Ramos ao passado de Cláudio Manuel da Costa, direção inversa à do livro, sobretudo quando se leva em conta o período da sua produção, pois o passado de Graciliano é lembrar-se do presente, fixado pela lembrança da morte do jornalista. Graças ao jogo de realidade e imaginação, mediado pela impressão de verossimilhança, Santiago pode aproximar os dois tempos - o da representação, entre 1936 e 1937, quando o país está sendo levado à adoção de um regime autoritário, o Estado Novo

-e o da produção, próximo à época de publicação do texto, quando persiste o sistema policialesco que, de certa maneira, dá continuidade àquele implantado por Vargas nos anos 30, sem deixar de assinalar suas diferenças. As semelhanças induzem à reflexão sobre a situação do intelectual numa sociedade repressiva.

Assim, o diário ficcional de Silviano enfoca, através da lente do eu fictício, basicamente as discussões do passado e do presente que aparecem entremeadas à ficção, o que coloca em cena e, portanto, em debate, a memória e a imaginação. A memória (imaginária) dos eventos cotidianos registrados no diário fictício é um retorno ao passado, reivindicatório, com o intuito de preservá-lo ou até reconstruí-lo. Nesse sentido entendemos melhor o fato de *Em liberdade* desvincular-se da representação autobiográfica, como também a sua opção pela forma-diário.

*Em liberdade* é, portanto, um diário ficcional que transita entre o discurso autobiográfico e a ficção. Segundo Philippe Lejeune o conceito de "pacto autobiográfico" é útil tanto para delimitar a fronteira entre autobiografia e ficção, como também para revelar a importância da leitura na hora de se considerar um texto como autobiográfico. O cerne do pacto de leitura entre leitor e autor, quanto à veracidade das informações, é a identidade entre personagem, narrador e autor, este identificado pelo nome impresso na capa do livro. Neste particular, Silviano Santiago chama a atenção do leitor para o caráter fictício do diário e de seu narrador, colocando em destaque o título da obra: *Em liberdade*. Uma ficção de Silviano Santiago.

Isto não impede, no entanto, que se utilize da forma diário, usada tanto em confissões íntimas, como em relatos objetivos e técnicos, para atingir seus objetivos de aproximar períodos semelhantes da história do Brasil, caracterizados pela repressão daqueles que pensam, e lançar seu protesto contra os desmandos de governos autoritários. Afinal, *Em liberdade* é uma narrativa coerente e verossímil, e Graciliano Ramos poderia perfeitamente ter vivido as experiências relatadas, embora haja discrepâncias entre a narrativa e a cronologia de sua vida. O personagem Graciliano não teria condições de publicar seu diário, em 1981, uma vez que seu correspondente no mundo factual, Graciliano Ramos, o escritor, morreu em 1953. Silviano Santiago assume a tarefa, em nome da dignidade do artista e para torná-la mais impactante, lança mão de narrativas autobiográficas.

Na definição de autobiografia, segundo Lejeune, encontramos os parâmetros que nos permitem analisar melhor os aspectos técnicos da narrativa de *Em liberdade*: "Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade" (1994, p. 50), o que serve também para distinguir a autobiografia de outros gêneros de narrativa de vida.

A própria definição de autobiografia indica que esta se diferencia do

diário íntimo na “perspectiva retrospectiva da narração” Nos diários, o relato dos fatos é retrospectivo, como nos demais gêneros que têm por base a memória de fatos vividos, porém a natureza da matéria manipulada pelo diarista difere da matéria do escritor das demais formas autobiográficas, pois nestas o assunto é conhecido pelo autor, tornando possível sua evocação. O mecanismo do escritor de diários mantém apenas uma conexão imediata com a realidade descrita, que não deixa, no entanto de ser retrospectiva.

Como é próprio nas narrativas do “eu”, o personagem-narrador usa a primeira pessoa em forma de autobiografia. No caso, para dar toda a historicidade desejada, há indicações de ano, mês e dias. Tudo e todos giram em torno do eu, e dele recebem iluminação. Por isso é possível concluir que Silviano Santiago, o autor, conhece intimamente o sujeito da suposta narrativa diarística que imagina. muito bem, a obra e a vida de Graciliano.

Imita o seu estilo com perfeição, “iludindo”, com facilidade, um leitor distraído e acostumado à leitura de Graciliano. Lançando mão da voz de um Graciliano imaginário que sai da prisão e decide relatar em um diário seus primeiros dias *em liberdade*, Silviano transporta para a ficção questões referentes ao engajamento do escritor e à relação entre escrita e censura. *Em liberdade* dissolve as fronteiras ficcionais. Sabemos que se trata de uma “ficção de Silviano Santiago”, mas logo nos deparamos com uma nota do editor – o próprio Silviano – que descreve o caminho que o suposto manuscrito de Graciliano Ramos teria percorrido até sua publicação. Desloca-se o olhar, como modo de responder à censura. Como diz o narrador: “Encontrar uma razão para deixá-las existir no papel e no livro: eis a questão. Fora de mim e para o outro. Para isso sempre foi preciso ‘fazer ficção’ das minhas palavras. Ou não” (2000, p. 22). Silviano Santiago dá a palavra a Graciliano Ramos, e mergulha na experiência do outro, a partir de suas próprias vivências: “Deixar com que o outro entre no nosso mundo, enquanto entramos no dele” (2000, p.50).

A violência que Graciliano sofreu e relatou em *Memórias do cárcere* é revivida no contexto ditatorial da década de 70, daí o sentido que tem a escolha do escritor como porta-voz. Circunstâncias similares unem dois escritores de épocas diferentes. A partir do momento em que Silviano Santiago assume a voz de Graciliano Ramos, estabelece-se um pacto narrativo muito peculiar, em que se superpõem às vivências de um personagem real os pensamentos e considerações de um personagem imaginário, duplo do próprio Silviano. *Em liberdade* denuncia os riscos da ética do mártir – ética erguida sobre os “pilares da perseguição” – que põe o escritor na posição de herói vitimado. O estado de liberdade é pouco atraente comparado ao sofrimento do preso político.

No livro, o sonho é um recurso para enriquecer o diário. São montados com riqueza de conteúdo: carregam idéias e informações que constituem o grande

patrimônio do escritor de Alagoas. O sonho final é o mais importante de todos: a personagem central é o inconfidente Cláudio Manuel da Costa. No diário, a linguagem densa, enxuta e até mesmo seca do texto imita bem o estilo de Graciliano. E ainda o gosto pela frase curta, cortada e cortante.

Assim, o texto do diário é primoroso pela sua correção, estrutura clássica e talhe estilístico, à Graciliano Ramos. Não há, no texto, recorrência de vocabulário regionalista, o que é comum na obra autêntica do escritor alagoano. Este diário, inventado por Silviano Santiago, com um rigor de ponto-de-vista, e fundado em pesquisa e na realidade factual, constitui uma das mais audaciosas aventuras intelectuais de nossa literatura. É inegável que Silviano Santiago criou, com perfeição e exatidão, uma obra de Graciliano Ramos: o conteúdo (os assuntos, o tema, as idéias, a ideologia...) e a forma (palavras, frases, estilo, talhe...) repetem, com extraordinária semelhança o grande autor de *Memórias do cárcere*. Por fora e por dentro, tem-se a impressão de ler Graciliano.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Um diário pode ser um registro com pretensão de verdade, uma busca de si mesmo, uma escrita narcísica, um texto hermético e uma ficção, sem deixar de ser, jamais, uma prática de escrita e de leitura que compartilha com seus leitores uma pulsão pela vida, pelo eu e pela permanência. O diário ficcional de Silviano enfoca, através da lente do eu fictício, basicamente as discussões do passado e do presente que aparecem entremeadas à ficção.

Percebe-se que a ficção coloca em cena e, portanto, em debate, a memória e a imaginação. A memória (imaginária) dos eventos cotidianos registrados no diário fictício é um retorno ao passado, reivindicatório, com o intuito de preservá-lo ou até reconstruí-lo. Em suma, nossa análise considera o título corresponde ao livro: *Em liberdade* é a volta de Graciliano Ramos à convivência, libertado do pesadelo do Manaus e da Ilha Grande. É admirável a erudição, a sensibilidade e o talento de Silviano Santiago que lhe permite reconstituir o estilo, o vocabulário, a frase do autor de *Vidas secas*. Assim, esses desdobramentos de fatos e o foco em primeira pessoa do diário auxiliam a função da memória na invenção ficcional, quando contrapõem a experiência do poeta mineiro à de outras vítimas de arbitrariedade dos governos de exceção, como Graciliano. Essa identificação cria a tensão entre presente e passado.

Em suma, este trabalho considera como *Em liberdade* questiona a relação entre memória histórica e a ficção, entre a criação imaginária e o suposto relato factual, na contraposição do passado e presente. O romance de Silviano Santiago se vale da voz de Graciliano Ramos para reanimar uma discussão fundamental para o momento em que é publicado. Como deve o escritor responder à repressão? Como pode se expressar aquele que foi torturado e silenciado? *Em liberdade* denuncia os

riscos da ética do mártir – ética erguida sobre os “pilares da perseguição” – que põe o escritor na posição de herói vitimado. O estado de liberdade é pouco atraente comparado ao sofrimento do preso político. E o perigo está em que o escritor acabe se acomodando nessa posição, deixando de exercer o papel crítico que lhe cabe. O cerne da discussão é o lugar do escritor na sociedade, ou como a literatura pode se comprometer com o seu tempo, dialogando com a história e explorando sua capacidade de fazer surgir novas realidades.

## REFERÊNCIAS

LEJEUNE, P. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

MIRANDA, W.M. **Corpos escritos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

\_\_\_\_\_. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 44 edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**: Uma ficção de Silviano Santiago. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# MEMÓRIAS DO CÁRCERE: SUPERPOSIÇÃO DE FATO E FICÇÃO EM NARRATIVA DE MEMÓRIA<sup>1</sup>

Rosana Aparecida Ribeiro Santos<sup>1</sup>  
rosanacmc@msn.com

RESUMO: *Memórias do cárcere* é o relato autobiográfico do período em que Graciliano Ramos foi prisioneiro do Estado Novo, escrito dez anos após sua libertação. Com base na conceituação de autobiografia de Lejeune (1973), este artigo propõe-se examinar as características de *Memórias* que encaminham o leitor para um pacto de leitura – o pacto autobiográfico; mediante a análise dos incidentes e personagens que o narrador resgata do passado, no desejo de entender como se relacionam com a sua situação atual; verificar a configuração memorialista do texto; num terceiro nível, examinar os recursos de técnica narrativa que conferem à voz narradora o caráter de confiabilidade no processo de reconstituição do passado, bem como os recursos de caracterização de personagens que se impuseram à memória de seu criador.

ABSTRACT: *Memórias do cárcere* is the autobiographical report of the period when Graciliano Ramos was a prisoner of Estado Novo, written ten years after he was set free. Based on Phillippe Lejeune's (1973) concept of autobiography, this article examines the traits in *Memórias* that lead the reader to the autobiographical pact, by means of the analysis of events and characters that the narrator rescues from the past, in his wish to understand how those incidents relate to his present situation; secondly, it verifies the configuration of the text as personal memoirs; on a third level, it examines the resources of narrative technique that make the narrator's voice reliable, in the process of reconstructing the past, and examine the resources used in the construction of the characters that are unearthed by the memory of their creator.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia e *memórias*. Graciliano Ramos. *Memórias do cárcere*.

KEYWORDS: Autobiography and memoir. Graciliano Ramos. *Memórias do cárcere*.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

Com Graciliano Ramos, o alagoano de Quebrangulo, onde nasceu em 1892, a literatura brasileira atingiu seu ponto mais alto. Foi caixeiro, comerciante, Secretário da Educação e, por fim, inspetor de ensino. Em Palmeira dos Índios, modestíssima localidade do sertão de Alagoas, acabou tornando-se prefeito. Quando estourou o frustrado levante aliancista, era diretor da Instrução Pública em Maceió. Foi preso pela repressão do Estado Novo.

Incomunicável, meteram-no, então, num porão de navio, misturado com ladrões e criminosos. O maior romancista do Brasil teve a cabeça raspada e ficou preso em diversos presídios do Rio, de 1936 a 1937. O período de encarceramento teve grande influência na produção do escritor, resultando em uma de suas obras mais conhecidas *Memórias do cárcere*.

Dez anos após a libertação, Graciliano Ramos começa a escrever a obra, baseando-se nas lembranças do período, uma vez que não pudera conservar as anotações escritas na prisão.

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos — e, antes de começar, digo os motivos por que silencie e por que me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, como o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. (2008, p. 17)

Ao redigir sua narrativa, portanto, Graciliano deve utilizar-se da memória, de lembranças mais ou menos nítidas de um período traumático. Por outro lado, o próprio termo narrativa dá ao trabalho uma conotação de história criada, de ficção.

Isto conduz ao objetivo deste trabalho que discute, em resumo, a contraposição de memória (singular), a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, e *memórias* (plural), gênero autobiográfico. *Memórias do cárcere* é um relato autobiográfico dos dez meses e dez dias em que Graciliano Ramos esteve encarcerado e conviveu com presos comuns, bandidos e criminosos, bem como com outros presos políticos, intelectuais, escritores e jornalistas, em condições físicas, mentais e emocionais cruéis. A ênfase do livro recai, portanto, não apenas na história de vida do escritor, mas na descrição do ambiente da prisão, que testemunha como “eu-narrador”, nos seus julgamentos e comentários, e em suas análises cáusticas e precisas do clima político do Estado Novo.

Como instrumental deste trabalho, conceitua-se, inicialmente, memória como função psíquica e *memórias*, como gênero de narrativa do “eu” que enfatiza os fatos que testemunha, de preferência à análise de sua própria personalidade. A configuração memorialista do texto embasa o exame dos recursos de técnica narrativa, que conferem à voz narradora o caráter de confiabilidade no processo de reconstituição do passado, bem como dos recursos de caracterização das personagens que se impuseram à memória de seu criador.

Para reconstituir suas lembranças do cárcere, Graciliano deve forçar-se a recordar, o que caracteriza o mecanismo da memória voluntária, que, segundo Samuel Beckett (1970) refere no ensaio *Proust*, é como folhear um álbum de fotografias, examinando recordações estáticas. A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio — o plágio de si mesmo. Em contraste, a memória involuntária é explosiva e imediata, acionada por incidentes aparentemente inócuos, ou por estímulos sensoriais diversos, que penetram no inconsciente, de lá retirando lembranças que, deliciosas ou traumáticas, são extremamente importantes para o indivíduo. Rebelde, esta memória só aparece quando quer. Graciliano não registra se teria experimentado estes flashes de recordação, que devem ter ocorrido para quem viveu experiências repugnantes em sua concretude:

Afastei-me, marchando nos calcanhares, tentando evitar as coisas moles pisadas na véspera e percebendo claramente donde vinha o cheiro forte de amoníaco. Aquelas pessoas urinavam no chão, a um canto; o mijo corria, alagava tudo, arrastando cascas de frutas, vômitos, outras imundícies. Com as oscilações da infame arapuça, a onda suja não descansava; dificilmente se acharia um lugar enxuto. (2008, p. 115)

Para Bergson (citado em Halbwachs, 1990, p. 97), o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi para nós; mas certos obstáculos, em especial o comportamento humano de nosso cérebro, impedem que evoquemos todas as suas partes. As recordações do narrador de *Memórias* vão e vêm:

O trem parou, desembarcamos em Mangaratiba. Aí me chegaram algumas idéias claras, fui capaz de observar qualquer coisa: agora as recordações avultam e se articulam. Achara-me num sorvedouro; ou antes, não me deslocara em sentido horizontal, mas para cima e para baixo, a subir e a descer nas roscas de um parafuso. Estávamos em Mangaratiba. Vi este nome na placa da estação. Bem. Chegávamos enfim a um canto da terra, e isto nos dava consistência. Roláramos fora dela, ausentes da realidade. Ao sair da caixa móvel, José Gomes, o velho Eusébio, Guerra, Zoppo, deixavam de ser sombras, ganhavam corpo: lembro-me deles. Mangaratiba é um lugar miúdo, que procuro fixar na memória para não me esquecer dos companheiros. Uma povoação triste e abafada, com montes em redor. É, parece que tem montes em redor. Nada mais. (2008, p. 399)

“Agora”, que seria o momento da escrita, as recordações parecem articular-se para o escritor, que antes se sentia num sorvedouro. Seu desejo é lembrar-se dos companheiros e, para tanto, faz esforços para visualizar o lugar, Mangaratiba, “uma povoação triste e abafada, com morros ao redor.” A associação de idéias traz de volta das sombras a imagem dos companheiros como seres de carne e osso. Cresce a nitidez e o número das imagens de “agora”.

Para Bergson há duas formas distintas de memória: a memória hábito e a memória lembrança. A memória hábito seria aquela que adquirimos por meio de ações repetitivas e necessárias para a nossa vida cotidiana e prática. A memória lembrança é vista sob outra ótica, enfocando acontecimentos específicos que se realizaram em um momento específico de nossa vida passada e têm uma data certa nesse passado. Evocar a memória lembrança é, sim, entrar em contato com o mundo

do espírito. É o momento de desempenhar a alta função da lembrança. Cresce a nitidez e o número das imagens de agora.

O Graciliano narrador afirma que procura se fixar na recordação de Mangaratiba, o lugar em que ocorreram os fatos, e por associação, recuperar a lembrança de seus companheiros. É a memória individual que busca apoio no entorno físico e humano, no grupo a que pertence.

De fato, para Maurice Halbwachs, tanto a memória individual quanto a coletiva são sociais. Os indivíduos lembram como membros de grupos e é o fato de pertencerem a grupos - e a legitimação dada pelos grupos às *memórias* do indivíduo - que fornece estrutura, coerência e um senso de validade às suas lembranças. Conseqüentemente, o espaço em que se localiza o grupo tem função de relevo na evocação de lembranças. As recordações do personagem-narrador de *Memórias do cárcere* estão presas ao espaço restrito da prisão e à presença dos companheiros. Embora uma convivência estranha e relativamente breve, diversa do relacionamento existente em grupos sociais a que Halbwachs se refere, é possível dizer que as *memórias* do personagem têm caráter coletivo.

A memória como função está na base de todos os gêneros memorialistas -autobiografia, *memórias*, diário, cartas - e, ao entendermos o livro de Graciliano Ramos como narrativa de vida, é importante refletir sobre algumas características próprias dos dois primeiros. A questão que se apresenta imediatamente ao leitor é o grau de veracidade dos textos: até que ponto as experiências narradas foram realmente vividas pelo "eu" que narra. O grande teórico da autobiografia, Philippe Lejeune (2008), atribui à identidade do "eu" que narra com o autor, cujo nome está na capa do livro, e, por extensão, com o personagem da narrativa, a chave para o reconhecimento de um texto como autobiográfico. Comprovada esta identidade, estabelece-se o que ele denomina de pacto autobiográfico entre o leitor, que aceita os fatos como verídicos, e o escritor, que se compromete a narrar a verdade. O que define a autobiografia, portanto, é o modo de leitura do texto. No gênero *memórias*, também se estabelece o pacto autobiográfico, mas o homem passa da posição de sujeito para a de objeto:

A narrativa memorialística tem como centro o homem, ora sujeito, ora objeto da memória. Na situação de sujeito, assume a primeira pessoa, procura desvendar seus dilemas, mas projeta-se em diferentes modelos e revela-se no fluir contínuo da corrente da consciência. Como objeto, passa a ser o narrador de fatos acontecidos com outros, numa posição onisciente e crítica, de terceira pessoa. O primeiro caso remete ao aspecto memorialístico puro e o segundo à ficção memorialística. (AZEVEDO, 2004, p. 101)

*Memórias do cárcere* é uma reinvenção promovida a partir de uma realidade extratextual comprovada e conhecida por todos, que, no âmbito da narrativa, se transforma sempre pelo uso da linguagem a serviço da ficção. A esse respeito, Wander Melo Miranda assinala que não há estilo obrigatório para escrever autobiografia ou

*memórias*, prevalecendo a escolha do autor.

A marca individual do estilo, num tipo de narrativa em que o narrador é o próprio objeto da narração, reveste-se de grande importância, já que, à auto-referência explícita da narração a si mesma, o estilo acrescenta o valor auto-referencial implícito a um modo singular de elocução. O estilo é visto, então, como ligado ao presente do ato de escrever e seu valor referencial remete da escrita, ao eu atual. (1992, p. 30)

A distância de dez anos entre o “eu” que narra e o “eu” que vivenciou os fatos impede a apresentação de uma imagem definida, uma vez que o indivíduo foi se transformando ao longo dos anos; na verdade ele não procura revelar, mas sim construir sua identidade. Em nenhum momento é mencionado o nome Graciliano Ramos:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. (2008, p. 17)

Graciliano afirma que não se trata de ficção, em quealaria um sujeito mais ou menos imaginário. No entanto, a transformação que o homem deve ter sofrido ao longo de dez anos e a memória distante dos acontecimentos exigem que utilize os recursos da narrativa de ficção. O sujeito do enunciado é também o sujeito da enunciação, portanto narrador e personagem da narrativa. Como prisioneiro e também testemunha, relata de forma incisiva, a crueldade do tratamento de outros presos naquele “cemitério de vivos”:

Chamava-se Miranda. O verdadeiro nome era Antonio Maciel Bonfim, mas na vida ilegal adotara o pseudônimo, vulgarizado na prisão, e por ele o conheciam. Veio doente, consequência de maus-tratos recebidos na Polícia Central, e ficou algum tempo na enfermaria, a sala à esquerda, além da grade. Isso desenvolveu a simpatia curiosa das células e indignou-as: nunca os métodos brutais da reação pareceram, invisíveis e ampliados, tão bárbaros. Ferimentos vários cicatrizavam à nossa vista e não nos sensibilizavam, as próprias vítimas pareciam esquecer-los. As torturas infligidas a Miranda, arriado numa cama ali perto, conjugavam-se a aventuras e perigos, romantizavam-no, quase o glorificavam. Tínhamos enfim matéria suficiente para um esboço de herói. (2008, p. 266-267)

Quanto ao Graciliano-protagonista das *memórias*, o autor procura criar uma personagem que corresponda ao seu perfil ideológico como artista e intelectual. Demonstra verdadeira aversão aos militares e ao exército, que considera uma inutilidade. É irônico ao se referir às regras da hierarquia militar: “Decerto eu desconhecia a maneira de tratar com a farda: não deviam esperar que me apresentasse de mão na testa, espinhaço vertical, as pernas tesas” (2008, p. 76). O patriotismo, que associa aos militares, e é demonstrado em hinos e toques de corneta, causa-lhe horror: “Sem dúvida essas coisas são indispensáveis, por enquanto, mas isto não me levava a gostar delas. Horríveis” (2008, p. 54).

O Graciliano-personagem que é também o narrador das *memórias* de Graciliano Ramos, o autor, e testemunha de sua época, critica asperamente as atitudes do

congresso, servil ao governo de Getúlio Vargas:

O congresso apavorava-se, largava bambo as leis de arrocho — e vivíamos de fato numa ditadura sem freio. Esmorecida a resistência, dissolvidos os últimos comícios, mortos ou torturados operários e pequenos-burgueses comprometidos, escritores e jornalistas a desdizer-se, a gaguejar, todas as poltronices a inclinar-se para a direita, quase nada poderíamos fazer perdidos na multidão de carneiros. (2008, p. 30)

Atribuem-se ao personagem-narrador traços reconhecíveis da personalidade do autor: severidade, reserva e frieza. Demonstra notável habilidade para observar e analisar situações, fossem quais fossem, com aparente imparcialidade e lucidez:

— Você tem sangue de barata, homem, veio dizer-me José Brasil.

— Por quê?

— Ora, por quê! Num barulho como este, fica sentado, lendo, nem levanta a cabeça. Que diabo! Você não tem nervos.

— Pois sim! Vou lá meter-me em questão de soldados? Vocês se entendem. Arranham-se, trocam murros, quinze minutos depois estão amigos. E voltam-se contra os paisanos. Sou neutro. Arranjem-se.

O capitão arregalou o olho vivo, com espanto. Em seguida soltou uma gargalhada:

— Ótimo. É isso mesmo. Foi a opinião mais sensata que já ouvi a nosso respeito. (2008, p. 180)

À superioridade de atitudes soma-se a indiferença pelo próprio destino. Parece-lhe impossível até mesmo pensar em comer:

Nada havia ingerido ultimamente, impossível até pensar em comer. Ia com certeza prolongar-se a medonha sitiofobia, mas a perspectiva de nenhum modo me assustava. Indiferença. Tanto rendia estar ali como acolá, viver de uma forma como de outra, ou não viver. Não desgostava acabar suavemente, escorregar aos poucos na eternidade, envolto em sentimentos generosos, levar comigo a recordação do negro que velava a minha fraqueza, firme e sério, de braços cruzados. A visão benigna desmaiou e sumiu-se, as trevas do sono cobriram-me, foram adensando. (2008 p. 149)

A simpatia pelo “negro firme e sério” que vela por ele se repete na maneira amigável com que o Graciliano-personagem se relaciona com os demais prisioneiros, a quem chama de amigos, quer se trate de “pequeno-burgueses e operários, homens cultos e gente simples (...) ou engenheiros, médicos, bacharéis (2008, p. 215). É claro e direto no julgamento de companheiros, expresso, por vezes, em termos de gíria: “Nunca vi pessoa mais pau. Contudo eu gostava dele. Uma caceteação original, caceteação amável” (p. 189). A amabilidade não é uma constante e ele busca na gíria termos adequados para exprimir desagrado: “De ordinário só se aproximava de mim para dizer qualquer coisa desagradável. Expandia-se, azuretado e sonso (p. 583).

As *Memórias do cárcere* apresentam, portanto, além do testemunho de

uma época de repressão e desrespeito à dignidade do ser humano, um Graciliano multifacetado: autor, narrador, personagem, testemunha e juiz

## **REFLEXÕES FINAIS**

Incapacitado de escapar da opressão da cadeia, Graciliano isola-se e recusa-se a dar a voz a determinadas personagens, ainda que partilhe com elas a consciência da espoliação a que estão submetidas. O próprio autor deixa por vezes de falar, num franco sinal do sentimento de impotência, e, abatido, isola-se dos demais.

Embora de natureza autobiográfica, há em *Memórias do cárcere*, fortemente marcado, o traço social, revelado pela descrição de sofrimentos e opressões a que o Estado Novo sujeitava os cidadãos, indiscriminadamente, na tentativa de moldá-los em consonância com seus objetivos de poder dominante. Ao invés de manter-se nos limites da "história de uma personalidade", que é como Philippe Lejeune define autobiografia (2008, p. 14), a narrativa de Graciliano é um testemunho memorialístico de toda uma época da recente história política do Brasil.

Segundo Halbwachs, não é na história aprendida, mas sim na história vivida que se apóia nossa memória, e é através da evocação das reminiscências da narrativa autobiográfica que Graciliano narra sua permanência na prisão e denuncia a prepotência da ditadura Vargas. Em meio a essas turbulências históricas, Graciliano se vê entre quatro paredes sem saber o porquê e decide expor o caráter autobiográfico de sua obra.

*Memórias do cárcere* não parece ter sido uma obra composta para agradar, mas para transformar-se na palavra de um homem, no relato dramático de uma testemunha real que viveu uma situação real, embora esta situação esteja, nas páginas do livro, transfigurada pela elaboração artística.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, M.M. O relato autobiográfico na literatura norte-americana: dos fundadores às minorias étnicas. Goiânia, **Signótica**, vol. 16, n.1, janeiro/junho 2004. p. 97-118.

BECKETT, Samuel. **Proust**. London: Calder & Boyars, 1970.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Nova tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet**. Organização de Jovita Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, P. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

MIRANDA, W.M. **Corpos escritos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

\_\_\_\_\_. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 44 edição. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2008.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# QUASE MEMÓRIA, QUASE ROMANCE DE CARLOS HEITOR CONY<sup>1</sup>

Katya M. C. Andrade Aguiar<sup>1</sup>  
katya10\_161216@hotmail.com

RESUMO: A obra *Quase romance-quase memória*, de Carlos Heitor Cony, privilegia a reflexão sobre os gêneros literários que se baseiam no resgate das lembranças do passado. Ao invés de um registro objetivo, predomina a percepção pessoal e subjetiva do narrador, o que estabelece um diálogo entre memória e ficção, com tons de fantasia. Com o suporte teórico do conceito do pacto autobiográfico entre narrador e leitor, desenvolvido por Philippe Lejeune, e os estudos sobre memória coletiva e histórica de Maurice Halbwachs, este artigo analisa no texto a interpenetração de memória, ficção e fantasia; estabelece paralelos com o tratamento da memória em *Proust* e examina seu aspecto de testemunho de uma época.

ABSTRACT: Carlos Heitor Cony's work *Quase romance-quase memória* puts into relief the permeable boundaries between the autobiographical and the novelistic. Instead of an objective report of the past, the narrator recounts events from a subjective personal perspective that establishes a dialogue between genres, with overtones of fantasy. With the theoretical support of Philippe Lejeune's concept of the autobiographical pact between narrator and reader, and Maurice Halbwach's studies of collective and historical memory, this article analyzes in Cony's text the interpenetration of memory and fiction, as well as its overtones of fantasy; establishes parallels with the treatment of memory in *Proust*, and examines the qualities of the text as historical testimony.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros autobiográficos. Carlos Heitor Cony. Quase memória-quase romance.

KEYWORDS: Autobiographical genres. Carlos Heitor Cony. Quase memória-quase romance.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

## INTRODUÇÃO

Carlos Heitor Cony, escritor carioca e membro da Academia Brasileira de Letras, provém, como tantos outros autores brasileiros, de um passado no jornalismo, atividade que exerce até hoje como cronista da *Folha de São Paulo*. Suas crônicas recentemente deixaram de ser diárias, e Cony se reveza com outros autores cariocas em sua atividade de colunista. Fato marcante na sua vida parece ter sido a permanência num seminário católico, onde estudou para seguir a carreira eclesiástica, da qual desistiu, tornando-se um agnóstico de grande cultura religiosa. Esteve preso durante o período da ditadura militar devido a artigos e reportagens que desagradaram às autoridades de então.

Uma característica do estilo de Cony é a postura de auto-ironia ou, melhor dizendo, uma auto-desvalorização irônica, que é, na verdade, um recurso literário para falar de si e expor suas opiniões sem ter que defendê-las seriamente. Frases como “Eu que cada vez entendo menos as coisas...” são comuns em seus escritos.

*Quase memória, quase romance* pode ser visto como exemplo deste estilo de indefinição que nasceria da impossibilidade de formular teorias definitivas sobre o mundo. A começar do título, a proposta do livro é o descompromisso com o relato factual e exato, o que não deixa de ser um realismo atual, pois vivemos num tempo em que já não se crê na possibilidade de um relato objetivo, ou mesmo de uma observação objetiva dos fatos. A percepção subjetiva e os objetos de observação mesclam-se de forma inseparável: não existe o registro do passado, mas a percepção pessoal e subjetiva deste passado. Cony assume isso até o limite, admitindo que suas memórias são fragmentadas, parciais e subjetivas.

Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca FORAM a memória do que eu fui ou do QUE outros foram para mim. (...)Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. (CONY, 1995, p. 95)

*Quase memória*: (...) o autor explica o título quase felliniano. A vida do Cony-pai pelo Cony-filho, porém, em nenhum momento é quase alguma coisa: nela e na sua forma literária, tudo é pleno”.

Este trabalho pretende refletir sobre a obra *Quase memória, quase romance* de Carlos Heitor Cony, tomando como parâmetros dois pólos extremos: a teoria de Halbwachs, que vê a memória como um processo coletivo, e o modelo de *Proust*, que utiliza a lembrança como um elo com o eu mais profundo.

Esse balizamento parte da dúvida do próprio autor – “Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia”. Se considerarmos a memória como bem coletivo e a biografia como bem pessoal, entenderemos que a articulação das

duas é uma obrigatoriedade, uma consequência inevitável, pois o indivíduo vive na sociedade. Entretanto, se a inserção social do indivíduo é fatalidade, a percepção disso pelo autor de uma biografia não o é. Trata-se de uma escolha, mesmo levando-se em conta que a história individual se faz por meio das intersubjetividades.

Para esta análise, são utilizados como embasamento o estudo seminal de Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, e o ensaio *Proust* de Samuel Beckett. O famoso episódio da madeleine mergulhada no chá, que traz para *Proust* a memória vívida e inesperada de acontecimentos passados, é mencionado no texto de *Quase memória*, quando o narrador estabelece comparações entre o episódio e seu próprio processo de lembrar. Além do mais, é Cony mesmo que cita *Proust*, para afirmar que suas memórias não se assemelham às do escritor francês, pois se estas esclarecem, situam no tempo, resgatam, as suas não se definem, e nem mereceriam ser contadas, pois são “tempo desperdiçado”.

As palavras do autor (“quase ...”) indicam a instabilidade genérica do texto, que pode ser: memória, romance, biografia. A característica que o classificaria em uma ou várias das categorias citadas é a memória, já que retrata um tempo passado, um tempo subjetivado pelo olhar do narrador, na escritura das memórias de Cony-filho, ou da biografia de Cony-pai. E por que “quase romance”? Porque o autor desconfia de sua própria narrativa, crê que a imaginação possa se imiscuir e transformar os registros já tão difusos e inexatos

A última frase “esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente”, abre dois caminhos para a narrativa: o primeiro seria o caminho da simples curiosidade do leitor, enquanto o segundo atribui à narrativa um sentido figurado muito mais amplo, de postura do autor diante da vida, de passividade diante de algo muito maior e incompreensível.

A personagem Cony está presente nas crônicas que escreve na *Folha de São Paulo* e no caderno *Folha Ilustrada*, às sextas-feiras, mas raramente se vislumbra o autor Cony. As memórias são distantes, alternadamente apagadas e reavivadas.

Personagem e autor não são a mesma pessoa, mas convivem e se completam. Há entre eles um lapso de tempo e de experiência de vida. O narrador, personagem atual, é incrédulo, distante, racional, enquanto a personagem retratada no livro é emocional. E o homem de hoje, não apenas guarda o menino de ontem, ele se surpreende por ser ainda incapaz de compreendê-lo com olhos de adulto. Essa convivência interna entre o tempo do personagem do passado e o tempo do narrador do presente não é pacífica, ela é inquietante, não permite acomodação. Hoje, como naquele tempo, avulta o pacote.

Em **Quase memória – quase romance**, quando pensamos teoricamente

no tempo da narrativa, percebemos que o autor reúne o presente ao passado praticamente num só momento:

Afastei papéis, embuti o teclado do micro no seu estojo. (...) No mais, eu precisava abrir o pacote. Ele já cumpria sua missão de forma inesperada e, de algum modo, brutal. O que quer que houvesse lá dentro, pouco importava". (CONY, 1995 p. 11-12)

Quando o narrador menciona que "Ele já cumpria sua missão de forma inesperada (...)", percebe-se que a memória passada já viera à tona, pronta para livrar-se de suas amarras e penetrar nesse presente no qual se encontra: "Olhava o envelope à minha frente, o barbante ordinário bem ajustado – ele fazia essas pequenas coisa com perícia, ou melhor, com 'técnica' (...)". O passado vai tomando forma:

A mesma letra que vinha nos envelopes quando ele me escrevia para a fazenda do Seminário – único período do ano em que a correspondência se justificava, pois aqui no Rio, ele sempre tinha a técnica de estar presente nos mais estranhos lugares e momentos, fosse para me dar recados, presentes ou para saber de mim e eu dele. (CONY, 1995, p. 12)

Quando falamos em memória, chega a ser inevitável pensar em *Proust* e *Em busca do tempo perdido*. Ao analisar *Proust*, com base em estudos do tempo na narrativa, Benedito Nunes comenta que essa reunião do presente ao passado "(...) absorvia a sucessão, suspendia a marca do tempo reconquistado, nem presente nem passado, nem fusão dos dois (...)", pois, "a revivência do passado no presente retira o presente do fluxo do tempo" (2002, p. 62). E esse fato pode ser observado em Quase memória:

Sobre a minha mesa de trabalho, o embrulho-envelope parece cheirar mais e melhor. Eu nem preciso aproximar o rosto: sinto-lhe o cheiro de alfazema. (...) continuando a contemplá-lo, começo a sentir dentro do cheiro maior outros cheiros menores que identifico como dele(...) E ao sentir agora, tantos anos depois, esse cheiro de brilhantina, percebo que me incomoda aqui dentro outra lembrança também antiga e que tem tudo a ver com ele. (CONY, 1995 p. 17).

À semelhança de *Proust*, o narrador em Quase memória, retoma as lembranças a partir dos sentidos. A visão é enfatizada desde o primeiro momento relevante da narrativa, quando se descreve o embrulho que dá origem à trama: :

Foi então que olhei bem o embrulho. A princípio apenas suspeitei. (...) Era a letra do meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava inteiro, total. Só ele faria aquelas dobras no papel, só ele daria aquele nó no barbante ordinário (...).(CONY, 1995 p. 10).

### **O segundo sentido mais explorado é o olfato:**

Mas também senti pela sala um perfume mais antigo que todos os perfumes antigos: o da brilhantina que ele usava. (...) Além do cheiro mais próximo (alfazema), do outro mais distante (a brilhantina), havia mais um. De início foi difícil identificá-lo. Ao olhar uma das dobras do papel que embrulhava o pacote – ele me veio, forte, límpido, total: manga. (CONY, 1995 p. 26)

Entretanto, no capítulo 13, o narrador descarta qualquer semelhança entre a

forma como suas lembranças lhe chegam no presente e as lembranças de *Proust* em *Em busca do tempo perdido*.

Nada mais diferente, contudo entre o biscoito de *Proust* e o embrulho do pai. A madeleine trouxe o gosto que leva ao passado, ao passado geral, ao passado anterior ao passado, ao passado de depois do passado, o passado “ao lado” do passado.(...) O biscoito abriu as portas do tempo – do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor, o “meu” embrulho não me abre nada, muito menos o tempo. Se abria alguma coisa era o espaço – até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara. E o meu não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado. (CONY, 1995 p. 94)

Embora o narrador afirme que não está em busca de um tempo perdido como *Proust*, talvez busque a si mesmo. O trecho seguinte pode ser uma pista para essa questão:

(Há também aquela bola de vidro que caiu na mão do cidadão Kane no filme do Orson Wells. Ele viveu toda uma vida agarrado à lembrança daquele trenó – todos os que pesquisaram, que tudo sabiam ou suspeitavam dele, ficaram boiando diante do enigma, Rosebud, só ele, Kane, sabia o que era porque, no fundo, ele próprio não devia saber quem era). (CONY, 1995 p. 95)

Quase memória – quase romance contempla contextos que possibilitam algumas análises dentro da teoria literária, como as que serão vistas a seguir. O título dado pelo autor situa o texto entre um gênero autobiográfico canônico, as memórias, e o romance autobiográfico. Considerando que Cony, como jornalista, participou da história política brasileira e testemunhou fatos que fazem parte da *memória coletiva*, suas reflexões autobiográficas podem ser consideradas “memórias”. Mas, como o próprio autor percebe que nada está tão claro e objetivo que a ficção criada pela nuvem do tempo se insere no registro dos fatos passados, ele mesmo ressalva que é um “quase romance”, no caso, um romance autobiográfico.

Para caracterizar-se um texto como autobiografia ou romance autobiográfico, a questão não é identificar a veracidade dos fatos relatados. Trata-se de uma diferença estrutural, pois a autobiografia não possui a complexidade e a ambigüidade do romance, nem este possui a exatidão de informações factuais da biografia. Existiria, portanto, um espaço onde ambas as categorias se interpenetram, e, como consequência desse espaço comum, cria-se um espaço autobiográfico (AZEVEDO, 2004, p. 101).

Quase-memória, conforme o título, não é evidentemente uma narrativa memorialista convencional, uma vez que o foco das lembranças do narrador em primeira pessoa não é apenas os acontecimentos relevantes que testemunhou, mas uma seleção desses acontecimentos em que estava sempre envolvida a figura do pai, figura forte e muito presente nos escritos e lembranças de Cony, e que aparece de corpo inteiro em Quase-memória. É interessante que ele usa a expressão “o pai”, para designar ao mesmo tempo uma personagem e uma memória pessoal. É neste aspecto que o caráter memorialista da obra se torna mais evidente, porque a figura

do pai remete a uma outra época, quando as coisas eram diferentes, os valores eram outros. Era o tempo do “pai” e não este tempo de agora. Os valores morais do pai caracterizam, na narrativa de Cony, o seu tempo, que ele, autor, não conseguiu preservar até o presente, mas guarda na memória.

### **Tempo, eu e imortalidade**

Se a memória é a consciência que tem o eu de seu próprio existir na temporalidade, ela se propõe a criar um elo de continuidade, de geração para geração, de um indivíduo para muitos. **“Memória e consciência da memória** são os dois pilares sobre os quais se assenta a realidade do ser”<sup>2</sup>. A consciência da finitude e a luta pela continuidade no tempo estão presentes nos gêneros autobiográficos.

Camati ([s.d.], p.1) distingue os “tipos de tempo” que vão se permitir os diversos gêneros autobiográficos. Além do tempo oficial, “abstrato, cronológico, que é dado pela inteligência conceitual”, existe um tempo vivido, para o qual Henri Bergson utiliza a palavra francesa “durée”. Esse tempo subjetivo faz-nos perceber que alguns minutos são longos e algumas horas são curtas. Esta “duração interior” é “a realidade da mente”, que poderíamos denominar de “tempo subjetivo” ou “tempo individual”, que se opõe e se superpõe ao tempo exterior, o “fluxo de duração” ou fluxo duracional. Em ambos os “tempos”, existe a mobilidade.

Mas há um outro elemento essencial no ato de olhar para trás e “reescrever” sua vida: é a construção de um significado ou de um novo significado para o passado, à luz da compreensão presente. É um olhar mais distanciado, e ao mesmo tempo envolvido. Se, como diz George Perros, “Ninguém pode conhecer a nossa vida, ninguém, nem sequer nós mesmos”, escrevê-la num texto contínuo, atribui um sentido esse todo, pois: “Só uma coisa importa: sermos aquele que nos imaginamos” (Lúcio Cardoso).<sup>3</sup>

Cony, ao mesmo tempo em que se propõe à tarefa de construir seu eu retroativamente a partir dos fragmentos da memória, afirma a impossibilidade de fazê-lo com fidedignidade. As considerações do filósofo Henri Bergson elucidam este aspecto quando afirma que

(. . .) não há consciência (consciousness) sem memória. Se não houvesse sobrevivência do passado no presente não haveria duração (la durée), mas apenas instantaneidade. (. . .) nosso pensamento e nosso sentimento presente é sempre mediado e modificado pela memória de acontecimentos passados, uma vez que há um prologamento ininterrupto do passado no presente, que simultaneamente já se mistura com o futuro. Imerso no fluxo da “duração interior”, o passado se torna idêntico ao presente e continuamente cria junto com o presente – pelo simples fato de ser acrescentado ao presente – algo inteiramente novo. (. . .) não apenas o passado transforma o presente, mas o presente tem também a tendência de modificar o passado. De marcha a ré no

---

2 Material utilizado na aula da Profa. Mail Marques de Azevedo, no segundo semestre de 2008.

3 Citações mencionadas nas aula da Profa. Mail Marques de Azevedo, no segundo semestre de 2008.

curso do tempo tem lugar uma constante remodelação do passado pelo presente, da causa pelo efeito. Movimento necessário porque a mente humana é construída de tal forma que não consegue entender o novo até ter feito tudo o que pode para relacionar o novo com o velho. Deste modo, todo conhecimento e toda compreensão é relativa, porque é nossa mente que impõe a ordem que encontramos nas coisas. (BERGSON citado em CAMATI, [s.d.], p. 33)

Estas diferentes posições do tempo, ou “no tempo”, permitem identificar na narrativa de Cony, pelo menos duas vozes: uma voz do tempo em que os fatos foram vividos e uma voz do observador presente. A primeira é ingênua, pois o fato para ela é novidade. Ela é emotiva, vibrante. O segundo narrador é distante, adulto, maduro, crítico, cético. Ao mesmo tempo em que ele tem o desejo de manter viva certas memórias, ele sente o desejo de que outras sejam esquecidas, explicitando sentimentos advindos da relação entre pai e filho.

Para falar a verdade eu estava chateado com ele. Deixara-me de fora daquele lance. Perdera grandes acontecimentos, grandes gestos que ele espalhou por aí, para platéias outras que não a minha. Eu servira na hora dos balões, das mangas roubadas, das encrencas na Sala de Imprensa. Num episódio em que ele lidara realmente com o perigo, que poderia colocá-lo numa situação sem retorno, sendo obrigado também a fugir, nesse episódio que por semanas consumiu-lhe energia, sonho e discurso, ele me quis longe, evitou-me. De duas uma: ou queria poupar-me, receando que o perigo também me ameaçasse, ou me julgou de menor valia, platéia insuficiente para assistir a sua loucura e a seu gesto”. (CONY, 1995, p. 178-179)

Ele vê com certa ironia a “ignorância” do primeiro, mas também com saudade, dessa espontaneidade que foi perdida, desse gosto intenso que as coisas da vida traziam e que já não podem ser sentidas do mesmo modo. Há uma tentativa de preservar essa vivência, deixá-la intacta, protegida sob o manto do tempo passado, coexistindo com o presente.

### **Memória e sociedade**

Halbwachs (2006) concebe a memória humana como um processo simultaneamente social e construtivo. De fato, nossa vida pessoal também acontece dentro do contexto da história do grupo social a que pertencemos, é torna-se difícil separar a história pessoal da história grupal. Na verdade, essa questão da individualidade é uma questão moderna. Nas sociedades tradicionais, a memória é coletiva e o “eu” só existe no “nós”.

*A memória coletiva*, de acordo com a teoria de Halbwachs (2006) é a memória dos membros de um grupo que reconstróem o seu passado a partir dos marcos de referência do presente. Ela tem a função de construir e solidificar a identidade do grupo, também prescrevendo comportamentos. A memória individual é também construída no contexto da memória grupal.

É possível resumir em seis os argumentos que levam Halbwachs a concluir que a memória, mesmo individual tem caráter social:

- 1) pelos seus conteúdos, pois incide sobre um passado intersubjetivo, vivido com outros;
- 2) porque as pessoas recordam as memórias partilhadas e recordadas conjuntamente. Para que uma memória autobiográfica se mantenha viva a médio prazo, ela precisa ser repetida, evocada ou partilhada;
- 3) porque se baseia em quadros de referência sociais, como aniversários, férias, calendário;
- 4) porque é organizada por meio da linguagem e da comunicação linguística, sendo que a recordação é codificada e fixada sob a forma de expressões verbais;
- 5) a memória também é social pela sua função de reconstruir o passado, construindo as crenças do grupo;
- 6) e ainda, é social porque define e valoriza o grupo.

Quase memória de Cony permite ao leitor reconstituir algumas memórias grupais, de um Brasil que já passou, mas retratam uma sociedade muito específica, da capital da República, de um menino que foi estudar em um seminário católico, e que tinha uma relação muito especial com o pai. Através dos olhos desse menino, o autor retrata um tempo que acabou, acabou nele, acabou no Brasil, acabou no mundo, mas existe na sua memória, que se torna de todos através do seu relato.

## **CONCLUSÕES**

A obra *Quase romance-quase memória*, de Carlos Heitor Cony privilegia a reflexão sobre os gêneros literários que se baseiam no resgate das lembranças do passado.

Pode-se dizer que o autor faz a melhor análise de sua própria obra ao atribuir-lhe um título ambíguo, pois, de fato, não é fácil enquadrá-la em uma das categorias – memória, autobiografia, biografia, romance autobiográfico – sem que “sobrem partes que ficam de fora” do modelo. Na verdade, é possível afirmar, com base nesse breve estudo, que é muito difícil escrever biografias e, notadamente, autobiografias, relatos em que o autor deve fazer um levantamento, tanto quanto possível imparcial e desapaixonado, da história de vida do biografado, no primeiro caso, ou assumir-se como narrador -personagem distante do seu eu passado, tanto no tempo como no espaço. Mesmo no romance puramente ficcional deve haver um tempo com dados reais, para que se torne verossímil, pois não se consegue conceber uma história sem tempo ou lugar, ainda que seja um tempo futuro e um lugar imaginário, como na ficção científica.

Enfim, não é possível pensar o sujeito sem a sociedade na qual vive. Mas o que identificaria uma diferença entre a memória e a autobiografia é o ponto de observação do autor. Enquanto na primeira ele se vê no tempo retratado, na segunda, ele só vê aquele tempo na medida em que se coloca inexoravelmente diante do seu

olhar de autor e observador. À autobiografia interessa o pessoal e subjetivo, vindo o social como cenário, e complementação. Já nas memórias, o autor é personagem e observador privilegiado de um tempo especial que se torna objeto de seu relato.

Em nosso entender, a *quase memória, quase romance* de Carlos Heitor Cony situa-se próximo da autobiografia, na medida em que preserva a emoção das lembranças de uma infância e juventude marcadas pela presença do pai, e não apresenta uma análise impessoal e atualizada daquilo que retrata. Por outro lado, é memória, porque o olhar do autor, embora pessoal e subjetivo, revela um tempo e uma sociedade que não mais existem. Após analisar o texto, confirma-se o que foi afirmado inicialmente: trata-se de memórias em que a percepção pessoal e subjetiva do passado, pelo envolvimento do autor com o protagonista, seu pai, se sobrepõe ao relato objetivo do contexto social, cultural e político. Como explicar, entretanto, o embrulho misterioso, que funciona como gatilho da narrativa? Ao utilizar um recurso que confere ao texto caráter do sobrenatural e inexplicável, o autor chama a atenção para seu status de narrativa ficcional. Quer se considere o texto como a biografia de um Pai, memórias de um ex-seminarista, romance autobiográfico, ou romance-testemunho, o prazer crescente produzido pela leitura nada tem de ambíguo ou indefinido.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Mail Marques de. O relato autobiográfico na literatura norte-americana: dos fundadores às minorias étnicas. In: **Signótica**, Goiânia, vol. 16 n. 1. jan/jun 2004. p. 97-118. Editora UFG.

CAMATI, Anna Stegh. The Concepts of Time, Memory and Identity in Beckett's Essay on *Proust*. **ABEI JOURNAL: The Brazilian Journal of Irish Studies**, nº 7, June 2005, p. 33-40. Conceitos de tempo, memória e identidade no ensaio de Beckett sobre *Proust*. Adaptado por Mail Marques de Azevedo. Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná, 2008.

CONY, Carlos Heitor. **Quase romance, quase memória**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Trad. de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion. s/d

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# NAVA: EXUMAÇÃO E LIBERTAÇÃO DA MEMÓRIA<sup>1</sup>

**Carmen L. M. dos Santos<sup>1</sup>**

carmens1@terra.com.br

**RESUMO:** Este trabalho analisa alguns aspectos de memória individual e coletiva ligados às lembranças de experiências nas obras *Baú de ossos e Balão cativo*, do escritor memorialista Pedro Nava, com o objetivo de contextualizar a memória associada a um saber acumulado e avaliado pelo tempo, que sinaliza a experiência de um grupo. Nesse sentido, busca-se apoio nos estudos teóricos realizados por Halbwachs a respeito da memória sob a perspectiva do fato social, vinculada às lembranças particulares das experiências adquiridas em grupo. Tais experiências possibilitam ao memorialista a reconstrução do passado, transmutando-o em palavras, pautando essa trajetória em impressões de uma narrativa que comporta a essência temporal da realidade, recriada e subvertida pela memória.

**ABSTRACT:** This study aims to examine some aspects of individual and collective memory in the reconstruction of past experiences in Pedro Nava's *Baú de ossos e Balão cativo*, in order to contextualize memory as a repository of traditional knowledge transmitted through generations of social groups and found relevant. Maurice Halbwachs' studies of collective memory are used as a main theoretical support, considering their emphasis on memory as social fact, linked to private recollections of collective experiences. Such experiences allow Nava to take up the task of reconstructing the past, changing it into words, in a narrative that combines the temporal essence of reality and the poetic recreation of memories.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória coletiva. Criação. Pedro Nava.

**KEYWORDS:** Collective memory. Creation. Pedro Nava.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

## INTRODUÇÃO

Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas Gerais dos Matos Gerais. [...] Rua Direita da Cidade do Juiz de Fora. Nasci nessa rua, no número 179, em frente à Mecânica, no sobrado onde reinava a minha avó materna. E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida. (2005, p. 5)

O memorialista Pedro Nava marcou o panorama literário brasileiro, ao publicar em 1972, o livro *Baú de ossos* e em 1973, *Balão cativo*. Tomando por base essas duas obras pretende-se delinear alguns aspectos centrados na avó materna do autor, configurada, no presente estudo, como representante de um saber acumulado proveniente de uma experiência individual e grupal, que o narrador memorialista tenta subverter em face de sua própria experiência individual e visão particular de mundo. Nesse sentido, busca-se em Maurice Halbwachs o apoio teórico para contextualizar a memória associada à experiência coletiva de um grupo.

Até o ano de 1972, Pedro Nava dedicou-se exclusivamente à medicina. Como médico, produziu centenas de comunicações científicas, criou o primeiro serviço de reumatologia no Rio de Janeiro e a cátedra dessa especialidade na Universidade Católica, a primeira no Brasil e em todo o continente americano.

Ao perceber que a medicina, a que dedicara a maior parcela da sua juventude e maturidade, perdera para ele o encanto e o sentido, Nava voltou-se para a literatura, antiga paixão, recomeço da peregrinação *em busca do tempo perdido*, conforme trecho de entrevista concedida a *Literatura Comentada*:

[...] na vida médica a pessoa tem início, apogeu da carreira e depois o declínio trazido pela idade. [...] Sempre fui escritor, desde cedo. Eu tomei parte no Movimento Modernista, mas depois resolvi deixar a literatura pela medicina, que servi apaixonadamente. Achava que a literatura prejudicava um pouco o médico. Um médico literato não é tão levado a sério quanto como o que só cuida da medicina. [...] Fui também reconhecido como um bom médico, mas escondendo que tinha um escritor encubado dentro de mim. Quando falavam da minha poesia, eu mudava de assunto. (L. C. 1983, p. 105)

Ao abandonar a medicina e retornar ao rito da escrita literária, Nava dedicou-se a exumar o passado, reconstruí-lo e dramatizá-lo pela estética da palavra, ora polêmica, ora lírica, gerada por uma visão de mundo em que se configuravam a sensibilidade artística e a angústia existencial.

Joaquim Alves de Aguiar, ao definir Nava, diz que a mistura do médico com o escritor transpõe o campo temático de tal forma que chega a forjar seu próprio estilo de escritura. Afirma, ainda, que Nava funde medicina e literatura quando evoca Dante para relatar seu aprendizado no hospital. Nesse contexto, argumenta, para Nava, as *Memórias* não se tornariam o que são sem a medicina (1998, p. 125).

Quando começou a produção dos seis consideráveis volumes de memórias,

publicados de 1972 a 1983, Nava já se aproximava dos 70 anos. Houve críticas quanto à idade do memorialista, que teria conferido a suas memórias características preponderantes de narcisismo. Maria José de Queiroz contesta, porém, essas críticas, afirmando que o traço típico de narcisismo, apontado por alguns na vocação de um memorialista mais velho, deriva do interesse pelo eu como uma dominante existencial, peculiar ao ser humano:

O narcisismo, condição necessária a todo trabalho de criação, pode, sim, exacerbar-se, à medida em que o criador se consagra, exclusiva e apaixonadamente, à sua execução. A relação de causa e efeito não se encontra, por conseguinte, entre idade avançada e o culto das lembranças, permeados ao ser – [...] mas da constituição de uma individualidade cujo registro assinala a coerência do curso da história com o devenir pessoal. (QUEIROZ, 1982, p. 58)

Provavelmente, esses comentários não anteviam que a recuperação do passado poderia corresponder à vontade do memorialista em cristalizar e legitimar em palavras a busca por si mesmo, como sugere o trecho seguinte:

Suprimindo a vaidade, o que procuro na genealogia, como biologista, são minhas razões de ser animais, reflexas, instintivas, genéticas, inevitáveis. [...] – quem sou eu. Quem é que está na minha mão, na minha cara, no meu coração, no meu gesto, na minha palavra; quem é que me envolta e grita estou aqui de novo, meu filho! meu neto! você não me conheceu logo porque estive escondido [...]. (NAVA, 2005, p. 175)

É fato que a publicação das memórias de Nava introduziu na literatura brasileira um estilo configurado por um novo conceito de confissão, de depoimento pessoal e de memorialismo literário. Como afirma Carlos Drummond de Andrade, no prefácio a *Baú de ossos*, que consta da edição de 2005, a sua geração orgulhava-se em oferecer às gerações mais novas, um livro “com a beleza, a pungência e o encanto da obra excepcional que Pedro Nava realiza com este primeiro volume de memórias, digno de figurar entre o que de melhor produziu a memorialística em língua portuguesa” (2005, p. xvi).

## **EXUMAÇÃO E LIBERTAÇÃO**

*Baú de ossos* contempla o início da árdua tarefa do autor para cristalizar, em palavras cunhadas na sensibilidade, o tempo passado, o tempo vivido e o tempo imaginado. O autor-narrador extrai da memória a infância, os afetos e desafetos, paisagens e vultos que vão tomando forma e volume ao materializar-se pelos traços da escrita, à medida que o passado se faz presente.

Do *Baú de ossos* da memória, Nava exuma metaforicamente e expõe ao presente a multidão de indivíduos ressuscitados pela estética da escrita e pelo seu talento criativo, na produção dos retratos da família, amigos, inimigos e personalidades, para narrar fatos que marcaram a sua vida pessoal, mas que estabelecem um diálogo com os acontecimentos históricos, políticos e culturais do Brasil e do mundo.

O retrato da família materna contrapõe-se ao da família paterna sob o olhar de quem conhece profundamente as vertentes do caráter humano, com suas verdades, contradições, costumes, defeitos, virtudes e limitações.

A descrição idealizada da família paterna demonstra a marcada preferência do narrador memorialista por esse núcleo familiar:

Meu avô, negociante e dono de casa comissária [...] Sua grandeza, como se verá, vinha das qualidades – de que basta o homem ter uma – para tornar-se merecedor da vida. A retidão, a bondade, a inteligência. O maranhense Pedro da Silva Nava tinha as três. E outras mais, que não legou a seus descendentes – uma harmoniosa beleza física. (2005, p. 12)

Quando se trata de membros da família materna, o narrador memorialista se manifesta de modo parcial, criticando-os ora com ironia, ora com amargura:

Esse Luís da Cunha é meu bisavô, pai de minha avó materna. [...] Tinha o nariz de um aquilino violento de ave de rapina, apontando naquela cara de poucos amigos que era a de sua gente. [...] Ainda de ave aqueles olhos incandescentes [...]. Aquele olho mineral do Luís da Cunha espavoria a família, que ele trazia na bordoadá e que só respirava quando ele viajava a negócios. (2005, p. 103-104)

A parcialidade estende-se à composição do cenário geográfico e cultural, sobre os quais o narrador memorialista assenta sua genealogia familiar. O espaço geográfico referente à família paterna revela paisagens líricas, plenas de encantamento, na descrição do desenvolvimento urbano e intelectual:

Resplandecente São Luís... Alegre São Luís – em que até os enterros eram motivo de festa. [...] Estranha e perturbadora São Luís... A ela me levaram também outras associações mais perigosas, [...] as imagens de bonecas e bruxas de pano passaram também a me sugerir o Maranhão. [...] Teria meu avô vindo para o Ceará por iniciativa própria ou mandado por alguma casa do Maranhão? Quando teria chegado a Fortaleza? [...] na época em que a cidade principiava a modificar-se e a adquirir certas características menos primitivas devido ao desabrochar da vida social e, principalmente, da vida intelectual com o aparecimento da folha maçom de Pompeu Filho, Capistrano de Abreu, João Lopes e Rocha Lima. (2005, p. 15-19)

A descrição geográfica de Minas com seus atributos paisagísticos, costumes e cultura, por outro lado, não consegue romper as barreiras da crítica parcial do narrador-memorialista ao ramo genealógico mineiro:

Salvo um ou outro parente fixado em Pitangui e São João Del Rei, a família de minha Mãe deitou raízes principalmente naquela zona que está para Minas e para o Brasil, como a Toscana para a Itália. [...] então vamos sublimar o sentimento mesquinho e tomá-lo amor a Minas e assim poder odiar de ódio legítimo o baiano, o nortista, guasca, o carioca, o paulista. Do estrangeiro então, nem é bom falar... Tampouco esse amor abstrato pela Minas abstrata impede que seus pedaços – Norte, Sul, Mata, Triângulo, Centro – se entredorem. (2005, p. 95-96)

As recordações do narrador memorialista expandem-se do núcleo familiar, direcionam-se e convergem, singularmente, para o aspecto social, cultural, político e histórico do país. Essa expansão abarca a exumação e reanimação de mortos que, em vida, testemunharam os períodos de transições emblemáticas a sociedade

brasileira, ou que neles tiveram parte ativa: a substituição da mão-de-obra escrava pela assalariada, do governo imperial pelo republicano e a mecanização dos processos produtivos.

Segundo Aguiar (1998, p. 204), a história e a ficção funcionariam para o narrador memorialista como fronteiras de trânsito, que convergem ora para o testemunho histórico, ora para a obra de imaginação.

É nesse caminho aberto ao espaço da memória que se evidenciam o senso e a postura crítica do autor-narrador diante da realidade que se apresenta, transmutando-a conforme a percepção do vivido, do recriado ou imaginado:

Aqui também tivemos a nossa belle époque, por sinal que feia como sete dias de chuva. Começou com a República. Basta comparar a iconografia imperial com a posterior, para ver a coisa inestética que veio depois de D. Pedro II. (...) Uma densa e má tristeza desprende-se da história da República. (...) A Revolução Federalista ensangüenta o sol. Degolamentos simples e de volta. (...) Saldanha da Gama é lanceado e seus companheiros, sangrados. Eleições e posse de Prudente. Canudos e mais mortes. (NAVA, 2005, p. 197-198)

Citando novamente Drummond, em *Baú de ossos*, o autor exuma a “multidão antiga de vivos” da sua matriz genealógica, produz a si mesmo e configura o panorama histórico, político, social e cultural do país e do mundo, em um corpus heterogêneo de fragmentos descritos ao sabor da crítica e da poética, plenos da erudição do autor memorialista (2005, p. xvi).

A composição da escrita em *Balão cativo* é redimensionada ao universo de sentimentos internalizados em sua sensibilidade criativa, para expor os momentos de solidão, revolta, injustiças, angústia e dor:

O que sei é que aquela encosta do morro e a sombra que dele se derramava sobre a chácara de Inhá Luísa ficaram representando o lado noruega da minha infância. Nunca batido de sol. (...) Dele emergem as figuras próximas ou distantes com quem iríamos conviver em Juiz de Fora. Próximas, a famulagem, as crias da casa. Distantes, minha avó materna, a princesa sua filha. E, um grande ausente, o Major. Nossas verdadeiras companhias eram as negrinhas e mulatas (NAVA, 2000, p. 5)

Nesse processo de libertação dos sentimentos vividos, recriados ou imaginados, Nava ultrapassa e subverte as imagens para enquadrá-las na reelaboração do contexto memorialístico, conforme sua visão particular de mundo.

## **MEMÓRIA COLETIVA EM NAVA**

A memória pode estar associada a um saber acumulado e avalizado pelo tempo, tornando-se, em geral, a condição que sinaliza a experiência de um grupo.

Para contextualizar o assunto em foco, busca-se apoio nos estudos realizados por Maurice Halbwachs sobre memória como fato social, vinculada às lembranças particulares das experiências vividas em grupo, especificamente, em um grupo

familiar.

Halbwachs afirma que o indivíduo depende das lembranças coletivas como forma de manter as próprias recordações. Nesse sentido, o interesse dos estudos de Halbwachs centra-se na investigação dos quadros sociais da memória, considerando-se que as lembranças não são individuais, que toda memória é coletiva por mais que esta se refira a um só indivíduo.

Para ele, a memória representa algo muito além da relação entre corpo e alma, ao inferir que as lembranças corriqueiras ligam-se intrinsecamente à memória do grupo.

Assim, presume-se que as memórias do autor memorialista de *Baú de ossos e Balão cativo* se classifiquem tanto nos aspectos da memória individual como da memória coletiva, uma vez que a memória específica do indivíduo se forma pela memória coletiva do grupo social ao qual está agregado.

Embora Halbwachs não negue em seus estudos a importância da memória individual, ressalta que o ato de rememorar não está desvinculado do meio social, nem tampouco do tempo histórico. O indivíduo que observa e rememora os fatos ocorridos sente-os com a percepção do momento atual, diferente da forma como sucedeu ao sujeito envolvido naquela situação no passado. As lembranças, em termos gerais, sofreriam influências da ação e dos referenciais dos outros indivíduos participantes de um mesmo grupo social. Para Halbwachs:

É muito comum atribuímos a nós mesmos, como se apenas em nós se originassem, as idéias, as reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas pelo nosso grupo. Estamos em tal harmonia com os que nos circundam que vibramos em uníssono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros. (2006, p. 64).

Tomando-se por base os estudos de Halbwachs, infere-se que o autor memorialista de *Baú de ossos e Balão cativo*, ao reconstruir o passado e transmudá-lo em palavras, pautando sua trajetória em impressões de uma narrativa que comporta a essência temporal da realidade, recriou e subverteu pela memória o cenário habitado por experiências próprias e do grupo.

À medida que autor-narrador ilumina esse passado no presente, cristalizam-se sentimentos, imagens, cores, sons, pessoas e lugares, assumindo formas e sentidos por meio de uma escritura de inegável qualidade artística. Para Queiroz, esse processo em Nava deriva "não só da sua percepção sensorial, de sutilezas desconhecidas na nossa literatura, como, também, da abundância de sentimentos com que grifa o que escreve" (1982, p. 59).

No fluxo narrativo do autor memorialista, tanto em *Baú de ossos* como em

*Balão cativo*, presume-se que a memória assume nuances relacionadas a um saber acumulado e avalizado pelo tempo. Esse saber, proveniente da experiência grupal, é representado pela personagem da avó materna, Inhá Luísa, que funcionaria como um paradigma dos valores que configuram a identidade e a conduta desse grupo familiar.

Conforme a sua visão, na figura da avó materna centra-se todo o poder para organizar o núcleo familiar e constituir juízo de valor, para sustentar a autoridade com que rege a família e agregados:

Descendente de uma família citadina, filho de um comerciante liberal, meu Pai assim que conheceu melhor a sogra rural, escravocrata, dominadora e violenta, tomou-lhe horror. Protestou logo contra a pancadaria a palmatória e marmeiro a que Inhá Luisa submetia as numerosas crias que tinha dentro de casa a achou ruim esse ersatz da escravidão. (...) Ela era mesmo tida como grande disciplinadora de negrinhas (...). Para o arbítrio da Inhá Luísa, nem o batismo tinha barreiras. Ela revogava o sacramento quando a graça das negrinhas parecia de moça branca. (2005, p. 247)

O grupo familiar é norteado pela lógica desse centro autoritário configurado pela avó materna, a quem se deve obediência absoluta; não se questiona a suposta legitimidade da autoridade com a qual comanda a família. Parte da família se manifesta de forma comedida, como se obedecesse aos preceitos de um acordo de não violação da harmonia e do equilíbrio da estrutura desse núcleo.

Percebe-se que Inhá Luisa é a figura central sobre a qual repousa toda a estrutura da tradição decorrente de uma experiência própria, adquirida durante toda a sua vida:

Parece que minha avó materna era bastante inteligente e que tinha uma instrução bem acima da das mulheres do seu tempo. (...) Era uma pena o gênio de fúria – herdado do Luís da Cunha. Deste viera-lhe também a coragem e a decisão. (...) Era adorada pelas filhas e dominava-as despoticamente. Por intermédio delas queria mandar nos genros. Era fatal o seu conflito com o Paleta e com meu Pai. (2005, p. 247)

Por intermédio da figura da avó materna, centralizadora da autoridade, do juízo de valor e da verdade, permitiu-se antever a reelaboração da experiência do grupo familiar, o acúmulo de acontecimentos, a imagem do vivido, do recriado ou do imaginado, entre a realidade aparente e a sua representação.

Nava, em diversas passagens, se distancia da posição de emissário desse grupo, ao traçar as linhas de conduta da avó e dos outros membros da família. Enquanto guardião da intimidade do grupo familiar, o autor se apropria do rigor de um passado encerrado, contra o qual a sua experiência atual se rebela, para colocar à prova o significado da experiência anterior.

## RECOMPOSIÇÃO DO PASSADO

A questão da memória em seu itinerário de recuperação do vivido, do recriado ou do imaginado remeterá sempre à configuração do passado/presente. O passado fundador da experiência que permeia o presente do grupo familiar não se restringe à sua dimensão com esse presente, mas contempla, também, intermediações que podem prolongar as suas raízes.

Nesse contexto, percebe-se que o autor memorialista procura construir sua identidade afastando-se de determinados modelos e atitudes da avó e parentes maternos. No entanto, nessa rememoração marcada pela pré ou pós-vivências centradas na família, o memorialista demonstra a dificuldade em isentar-se totalmente das raízes de Inhá Luiza:

Não morri jamais de amor por minha avó. Mas sei quando ela coça dentro do meu corpo e quando nele pesa. Pedra. E agradeço o que dela veio das ancestralidades que tanto prezo. Por ela é que subo os troncos de mineiro, de paulista, de ilhéu, lusíada e galego que misturo aos outros sangues cristãos e latinos que me chegam do setentrião. (2000, p. 82)

Essas intermediações podem se referir também a uma ritualística da rotina familiar, que estabelece uma memória identificadora de alguns procedimentos de conduta estipulados pela autoridade da avó materna, contra os quais o autor memorialista se insurge, seja pela ironia, crítica ou ressentimento:

Pois ela olhou para mim com aquele sorriso esquisito de selo de correio e eu bobo já ia rir também quando senti, ao seu silêncio e à demora de seu olhar, que ela não estava se rindo para mim não, ria de mim, ria mesmo mais longe, isto é, através de mim, ria do genro detestado e defunto... [...] A D. Maria Luísa da Cunha Jaguaribe tinha dupla personalidade. Tanto era áspera e desagradável para os que não lhe calhavam, como charmosa e delicada para os que caíam no goto. (2000, p. 30-32)

Ao mesmo tempo em que o autor memorialista critica a conduta autoritária da avó materna, reconhece na força excepcional – estrutura de sustentação, tradição e de impedimento da fragmentação do grupo familiar – desse vulto tão significativo de seu passado:

Coitada da minha avó. [...]. Morrer! Ela tão contra a Morte [...]. O caixão foi posto no coche fúnebre que seguiu a passo, acompanhado por Juiz de Fora em peso e a pé. O que interessa é que veio o leilão. Vi a casa invadida, uma multidão dentro de nossa mais absoluta intimidade – como porcos pisando a vida da gente. Os gritos do leiloeiro, o quem dá mais? Quem dá mais? [...] as marteladas, os turíbulos espalhados, os cibórios dispersados, a ara quebrada, os altares derrubados e a Inhá Luísa morrendo outra vez, outra vez, outra vez – a cada lance que demolia o Templo... [...] Uma família acabava na Rua Direita. Uma família recomeçava em Belo Horizonte. (2000: 81-87)

O estudo desse grupo familiar, de rígida estrutura matriarcal, constituiu o foco deste trabalho, no desenvolvimento da proposta de investigar uma memória identificadora, centrada em um dos elementos desse núcleo, Dona Maria Luísa da Cunha Jaguaribe. Nesse sentido, possibilitou-se a observação desse amálgama

de nuances da memória, em que a figura da avó materna do autor memorialista, como mater famílias e pilar de sustentação da estrutura familiar, encarna a própria identidade do grupo e seus critérios de valor, como representante de um modo de vida, com suas tradições, costumes e contradições.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura das memórias de Nava conduz o leitor à percepção da densidade narrativa dos acontecimentos, ao deparar-se com uma multidão de mortos que tornam à vida na condição de testemunhas de uma época marcada, indelevelmente, por transições históricas, políticas, sociais e culturais. Nesse desarquivamento memorialístico, Nava revolve e revira o passado, sugere e revela a subversão e o questionamento frente a determinados paradigmas engendrados no grupo familiar, nos episódios sociais, culturais e políticos, sinalizando o confronto de idéias no embate entre as ações daquele passado e a sua visão particular de mundo.

### REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da memória** – um estudo sobre Pedro Nava. São Paulo: EDUSP, 1998.

DRUMOND de ANDRADE, Carlos. Prefácio a **Baú de ossos**. In: NAVA, Pedro, *Baú de ossos*. Memórias 01. 11. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. xvi.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Memórias 01. 11. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Balão cativo**. Memórias 02. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

NAVA, Pedro. **Realidade de uma fantasia**. Literatura comentada, São Paulo, p. 105, Abril Educação, 1983. Entrevista.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

QUEIROZ, Maria José de. **Galo das Trevas**: a festa da memória [crítica a 'Galo das Trevas', de Pedro Nava]. In: **Revista Colóquio/Letras**, n.º 69, Set. 1982, p. 58-60. Lisboa/PT.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# PEDRO NAVA E O TEMPO PERDIDO EM *BALÃO CATIVO*<sup>1</sup>

Helena Arcoverde<sup>1</sup>  
helenarcv@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho aborda aspectos relevantes da obra *Balão cativo* de Pedro Nava e sua inserção na modalidade memórias, à luz das concepções de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva. A história vivida, a morte e a solidão como temas, e a mordacidade do estilo evidenciam o tratamento dado pelo autor à reconstrução do passado, deformado pelo tempo, pelo subjetivo, pelas várias visões e parâmetros a que são submetidos tanto o escritor memorialista como suas fontes. Apesar desses confrontos e deformações, *Balão cativo* devolve ao leitor a tradição e os costumes da época em que o menino Nava viveu, as escolhas feitas em seu nome e o seu inconformismo diante do que não pode mudar no passado.

ABSTRACT: This paper examines relevant issues in Pedro Nava's memoirs *Balão cativo* that make it an example of the genre, using as support Maurice Halbwach's conceptions of collective memory. The narrative as lived history, loneliness and death as the primary themes, and the acerbity of the style put into relief the approach used by the author in his reconstruction of the past, although transformed by the time elapsed, by subjective considerations, and by all the different views and values to which both the writer of memoirs and his sources are subject. In spite of confrontations and changes, *Balão cativo* leads the reader back to the traditions and uses at the time of Nava's childhood, the choices that were made for him, and his disgust at what cannot be changed in the past.

PALAVRAS-CHAVE: Memórias. Reconstrução do passado. Pedro Nava. *Balão cativo*.

KEYWORDS: Memoir. Reconstruction of the past. Pedro Nava. *Balão cativo*.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

## INTRODUÇÃO

“Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança, onde começa a ficção. Talvez sejam inseparáveis... Só há dignidade na recriação. O resto é relatório.”  
(NAVA, 2000, p. 288)

Um menino que não quis crescer antes de ser feliz. Essa parece ser uma das tônicas de *Balão Cativo*, um grito em busca de um passado perdido. Uma revolta contida e acalmada pelo tempo. Onde começa a ficção, onde terminam as memórias? Que tênue limite impõe a realidade nesse vaivém de relatos de uma vida inteira? Que entrelaçamentos se impõem entre o subjetivo relatado por Nava e os confrontos e memórias do coletivo? Que Nava emergiu em meio a uma infância quase pedida? Que Nava ressurgiu desses escombros? A solidão do menino ficou no homem. *Balão Cativo* é esse grito de inconformismo que o tempo amainou, mas não destruiu. É o ressuscitar de vultos eternizados por Nava, alçados a um patamar onde a morte não alcança. Com eles, Nava sobrevive, não graças ao seu passado, mas ao tratamento artístico e literário dado às suas memórias, à avidez com que vivifica uma plêiade de cenários e vultos deixados para trás pelo tempo. Nava os trouxe à vida, resgatou-os, alçando-os ao mundo literário, de onde, pelo valor literário de sua obra, permanecerão vivos também na memória de outros.

As figuras mortas deixam a sua condição de realidade e saltam para a configuração de personagens. De algum modo, rememorar está para o documento assim como dar vida nova aos mortos está para a ficção, no sentido de lembrança transfigurada pela criação artística. Combinados, os dois processos explicam a arte do escritor das Memórias. (AGUIAR, 1998, p. 18)

Nava saiu do quase anonimato para ser eterno junto com seus mortos. Partiu da poesia para a prosa, da vida para a morte, do silêncio para a eloquência, da ciência para a arte.

Descrição minuciosa, veia histórica precisa, ironia, obsessão pela morte. Estes são alguns dos aspectos marcantes em *Balão cativo*. Com uma linguagem irônica, que incita à reflexão, por meio dos relatos construídos, o autor faz um apanhado do comportamento da sociedade de seu tempo, fomentando a análise das relações interpessoais, familiares e sociais. Nava e suas memórias remetem o leitor a um passeio pelo seu tempo e uma crítica contundente a várias questões, entre elas, as sociais. Enfim, prende o leitor pela irreverência e crieza com que expõe o contexto em que viveu.

## NAVA E OS DESAFIOS DO MEMORIALISTA

Memória escrita é narração, afirma Aguiar. A palavra vem do verbo latino *narrare*, expor, contar, relatar e tem proximidade com o que os gregos antigos denominavam de *épiikos*, poema longo que conta uma história e serve para ser

recitado (1998, p.25).

O memorialismo exige a presença de um narrador, que apresenta os acontecimentos e os personagens neles envolvidos, e pressupõe sempre dois tempos: o presente em que se narra e o passado em que ocorrem os fatos narrados. A busca do passado, porém, nunca o reencontra de modo inteiriço, porque todo ato de recordar transfigura as coisas vividas. Ao fazer um paralelo com o épico, Aguiar afirma que o passado se recontrói de forma não linear, com idas e voltas repentinas, com superposições de planos temporais, com digressões e análises. E finaliza: o que volta não é o passado propriamente dito, mas suas imagens gravadas na memória e ativadas por ela em um determinado presente (1998, p. 25).

A casa em Juiz de Fora, dominada por Inhá Luiza, a avó tirânica; a subserviência dos agregados e da própria mãe; os ressentimentos; o cheiro da comida e outras memórias sensoriais seguem Nava mundo afora. A visão do menino é complementada pelos depoimentos colhidos, pelos documentos e cadernos de anotações coletados ao longo da vida. O subjetivo, as mágoas, a ânsia do resgate se misturam às lembranças da infância, aos passeios, às mudanças de cidade quando o gerenciamento de sua vida era atrelado aos avós.

*Balão cativo* é um grito ora de saudade, ora de mágoa. Soa como um pedido de socorro de quem é perseguido pelo passado. A linguagem mordaz, direta, marcada pela quase denúncia, busca, quem sabe, recompor uma infância perdida, ecos de um passado que, durante décadas, teimou em permanecer aparentemente intato, solidificado na memória e nos velhos cadernos de anotações da avó despótica.

Inhá Luiza deixou em Nava, além dos ressentimentos (a rejeição, a preferência por outros netos, as joias negadas à mãe em função da viuvez, a tirania e crueldade no tratamento dos agregados) e observações comprometedoras, o hábito de registrar as informações do presente. Parte destas seria usada, décadas depois, pelo memorialista nessa volta sem vencedores. Em que pese tudo isso, *Balão cativo* resgata parte do passado; a outra está comprometida, envolvida em uma crosta de subjetividade e devaneio, mágoa e comprometimento em função da distância, do tempo e da própria memória, que volta sempre transfigurada.

As memórias de Nava ficaram durante décadas esperando ser compartilhadas. Porém certamente foram decisivas na sua formação, no seu estilo e em suas escolhas. Para Samuel Beckett, "não há como fugir das horas e dos dias. Nem de manhã, nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado (BECKETT, 2003, p.11).

No entanto, a reconstituição do passado só se pode dar com o auxílio dos dados do presente. O reaparecimento do que se julgava atirado nos "abismos do

esquecimento” deve-se à associação de ideias, ou seja, à capacidade analógica. Nesse processo está a chave do texto (AGUIAR, 1998, p.21).

Nava concentra-se muito mais na descrição minuciosa do que ocorre ao seu redor do que em si próprio, na sua individualidade. Aspectos significantes do coletivo são evidenciados, deixando ao leitor perceber caracteres da sociedade do seu tempo, com seus comportamentos e modo de vida. Embora não lhe seja cobrado nenhuma exatidão, ela existe e é marcada por datas, fatos e, certamente, documentos e arquivos. Segundo Aguiar, Nava recolheu durante décadas documentos de família, fotografias, cartas, diários, bilhetes, frases soltas, citações, fichários, cadernos de anotações, construindo, assim, material volumoso, embora fragmentado, como base concreta para suas memórias (1998, p. 17).

Para Maurice Halbwachs, as lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e de objetos que somente nós vimos. Para ele, sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (2006, p. 30).

Na retrospectiva de sua vida, o autor procura reencontrar a si próprio, o seu eu perdido no tempo e na distância, mas o faz como membro de um grupo social. Em *Balão cativo*, Nava evidencia uma sequência de acontecimentos que povoaram não somente o seu mundo, mas o de sua família e das próprias cidades em que viveu.

Ainda citando Halbwachs, esquecer um período de vida é perder contato com os que então nos rodeavam (2006, p. 37). Nava, embora distante do local em que morou durante a infância, mantinha aceso o passado através de levantamentos, documentos e relatos. Evidente que essa edição é subjetiva e marcada pelo que o autor, sob a égide do subjetivo, eleja como marcante.

As memórias de Nava são povoadas pelo outro, possuem uma forte ligação com os cenários, pessoas e fatos que o rodearam naquele corte temporal. Inhá Luisa, sua avó, é parte significativa dessas lembranças. Estas remetem ao autoritarismo, à rejeição, ao desamor e às injustiças praticas contra as criadas da casa. Inhá Luisa, sua condescendência com os desmandos do neto preferido, o domínio sobre as filhas são temas recorrentes em Nava, na reconstituição da sua própria história e de sua identidade marcada pela perda.

Nava volta ao passado, à casa da avó em Juiz de Fora, a Belo Horizonte, ao Rio, à escola, como forma de resgatar, de compor suas memórias. O outro reconduz Nava a um passeio cheio de saudade e angústia, a uma busca que não cessaria até a sua morte, já que o autor deixou sua “última” obra inacabada.

## NOS MOLDES DE *PROUST*

O eu-narrador evoca o passado, e com ele, os ressentimentos, os cheiros, o gosto da comida mineira e o mundo de injustiças fomentado por Inhá Luiza. Ao transitar em uma das vertentes da literatura confessional, as memórias, Nava, admirador confesso de *Proust*, parece também buscar seu tempo perdido.

Nava, como *Proust*, usa os sentidos para reconstruir o passado. Faz, porém, amplo uso desse recurso, registrando mais uma vez os comportamentos e costumes da época e região em que nasceu, como se pode observar em algumas dessas passagens:

As negrinhas. Ficou delas em mim, nos meus irmãos e nos meus primos o cheiro das roupas, das reentrâncias e socavões dos corpos de menina-e-moça adolecendo de todas as cores"; (...) "Pelos ouvidos. Pelo olfato. Pelo tato. Pelo gosto da comida simples e clássica da Lúcia, da Justina, da Rosa, da Deolinda. A cozinha do 179 era negra e encardida como convinha a uma boa cozinha de Minas. Tinha um teto alto....; as mantas de pele de porco escorrendo gordura; e as espirais das cascas de laranja que ali ficavam defumando e secando. O fogão, como ser vivo, tinha um cheiro diferente em cada parte; dominando todos esses, o olor peculiar da comida nossa de cada dia. (NAVA, 2000, p.8; 10)

Em mais de uma ocasião, em *Balão cativo*, Nava faz alusão a *Proust*. Em uma delas, diz: "também na rua, em frente de suas casas, Marcel *Proust* põe na boca do narrador que, no seu tempo, o *diabolô* já era tão desusado que, no futuro e diante de fotografia de moça que trouxesse um nas mãos, os comentadores de costumes poderiam fazer longas exegeses sobre a natureza daquele instrumento" (2000, p. 16). Para descrever os chapéus leves de moças e senhoras compara-os aos do "retrato da Princesa de Radziwill ou o da Montegnard ou o da Caraman-Chimay nas fotografias *proustianas*" (2000, p. 41). Cita, ainda, Marcel *Proust*, em *Le Temps Retrouvé* (p. 239) e faz referências à personagem do romance, Albertine (p.220).

Segundo Aguiar, *Proust* foi mestre na transposição dessas duas naturezas da memória (memória voluntária e involuntária) para a obra literária. À memória voluntária ligam-se a cronologia dos acontecimentos, o fato, o documento e a história; à involuntária liga-se a simultaneidade das lembranças, que podem justapor-se umas às outras, além da recriação do fato e da ficção (AGUIAR, 1998, p. 21).

A memória involuntária, para Samuel Beckett, é explosiva, uma deflagração total, imediata e deliciosa. Restaura não somente o objeto passado, mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele..." subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pode e jamais poderá revelar – o real". "A memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe o seu tempo e lugar para a operação do milagre. Não sei quantas vezes esse milagre reaparece em *Proust* (2003, p. 32; 33).

A memória voluntária é uniforme, diz Beckett, não é memória, “mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo”. Essa memória é confiável em se tratando de reprodução das impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. Sua ação é comparada por *Proust* à de virar as páginas de um álbum fotográfico (2003, p. 32).

Enquanto em *Proust* “não há certo e errado” (BECKETT, 2003, p. 70), Nava põe em relevo as questões morais e éticas: Inhá Luisa, o seu neto predileto, algumas das tias encarnam as atitudes antiéticas, alheias aos pressupostos da justiça social; já outras personagens, como alguns agregados, os parentes paternos, sua mãe (apesar de frágil e dependente da família materna) representam a ética, a solidariedade e a justiça. Em *Balão cativo* a questão do certo e do errado, do bem e do mal, da justiça e da injustiça está bem definida e marca presença em todo o decorrer do relato.

### **NAVA E A MEMÓRIA HISTÓRICA**

Halbwachs aponta uma distinção e um entrelaçamento entre memória individual e histórica. A primeira, diz ele, receberia ajuda da segunda. Esta, mais ampla, só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória de nossa vida apresentaria do passado um panorama bem mais contínuo e denso. Nomes próprios, datas, fórmulas que resumem uma longa seqüência de detalhes, diz Halbwachs, “a história parece um cemitério em que o espaço é medido e onde cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas” (2006, p. 73-74).

A memória, diz Halbwachs, não se apóia na história estudada, mas sim na história vivida. Por história, “devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto” (2006, p.79).

Nava passeia por detalhes da história vivida. Cenários tanto de Juiz de Fora quanto de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e até de outros países. No Rio de Janeiro, chega a fazer alusão à história da criação dos cemitérios: “quase todos foram abertos depois das hecatombes da febre amarela, a partir de dezembro de 1849” (2000, p. 44); “É o Floriano, que ajudou o Deodoro a escramuçar o nosso imperador” (2000, p. 98); “Tinha os olhos muito azuis da família, a cara arquibondosa e arqualvar daquele Carlos de *Habsburgo* que seria imperador da Áustria por morte de Francisco José” (2000, p. 96).

O pessoal e o coletivo, diz Aguiar, o particular e o geral se fazem presentes, o que só poderia ser feito por um homem com forte senso de história do país, fazendo com que suas memórias ultrapassem a esfera restrita do depoimento pessoal (1998,

p. 16).

### **NAVA, O POETA: SOLIDÃO E MORTE**

Mordaz, sua linguagem transita entre a solidão e o ressentimento, entre a ironia e a crítica, entre o particular e o coletivo; entre o regional e o histórico; entre o micro e o macro mundo. Nava visita muitos mundos, porém são recorrentes em todos aspectos como a solidão, o ressentimento e a morte. As confissões de Nava são um convite a mergulhar na solidão, às vezes, consentida.

Solidão do menino que perde o pai aos 8 anos; solidão por se sentir alienado do grupo familiar, dos seus costumes feudais e injustos; solidão pela perda que, mesmo décadas depois, ainda parece perdurar e que desencadeia esse quase fascínio pela morte e pelo tempo. O autor os descreve, em várias passagens: "O tempo alado com sua ampuheta. A morte onipotente com sua foice" (NAVA, 2000, p. 68).

Outro aspecto recorrente é a presença da morte e o seu detalhamento. Em alguns trechos de *Balão cativo*, tais descrições fazem lembrar seu "quase" contemporâneo Augusto dos Anjos. Em sua única obra, *Eu e outras poesias*, publicada em 1912, Augusto dos Anjos faz alusão à morte, em várias passagens, descrevendo, com termos pouco usuais ou incomuns para textos poéticos, as etapas da decomposição do corpo.

Em "Psicologia de um vencido", diz o poeta:

Já o verme este operário das ruínas /Que o sangue podre das carnificinas / Come, e à vida em geral declara guerra, /Anda a espreitar meus olhos para roê-los, /E há de deixar-me apenas os cabelos, /Na frialdade inorgânica da terra! (ANJOS, 1998)

Nava descreve, de forma mórbida, o processo da morte:

os germes já se foram e as baratas, quando vem o último conviva, a *Lucilia tenebrans*, a mosca tenebrosa que põe os ovos dentro do crânio esvaziado e cujas larvas se desenvolvem na manteiguinha que ficou de seus pensamentos, suas paixões, suas lembranças, sua memória. Depois eles voam por outros defuntos e, desértico, o gótico esqueleto vai se esfarelar submetido às leis da física e da química que regem os minerais. Os ossos vossos de cada dia (...) a putrefação. Nunca mais a esqueci. (2000, p. 67)

### **A RECOMPOSIÇÃO DO PASSADO EM BALÃO CATIVO: IMPOSSIBILIDADE E TRANSFIGURAÇÃO**

Solidão e morte anunciam, em *Balão cativo*, a impossibilidade da volta. É possível (re)visitar o passado, mas esta "volta" é marcada pela impossibilidade. A linguagem vivaz perpassa toda a obra de Nava, mas o irremediável está presente e denuncia a certeza do autor de que a volta foi deteriorada pelo tempo, pelo irremediável e pela dor.

Entre o homem e suas recordações existe um fosso. Além da tênue divisória que separa memória voluntária de involuntária. O passado não pode ser reproduzido fielmente pelo memorialista, pois, ao recordá-lo, ocorre uma transfiguração de fatos e imagens.

Segundo Beckett, a imaginação aplicada ao que está ausente é um exercício no vácuo, incapaz de tolerar os limites do real. O contato direto e puramente experimental entre o sujeito e o objeto torna-se impossível, uma vez que estão automaticamente separados em função da consciência que o sujeito tem de sua percepção, o que faz com que o objeto perca sua pureza (BECKETT, 2003, p. 79).

Ao fazer um paralelo com o épico, Aguiar afirma que o passado se reconstrói de forma não linear, com idas e voltas repentinas, com superposições de planos temporais, com digressões e análises. E finaliza: o que volta não é o passado propriamente dito, mas suas imagens gravadas na memória e ativadas por ela em um determinado presente (1998, p. 25).

Para ele, Nava sabia que recordar é sobrepor ao passado o presente, com sua acumulação de outros tempos passados. Essa característica da recordação "abre caminho para a imaginação criadora, que transfigura o acontecimento lembrado" (1998, p. 21). Para exemplificar sua afirmação, Aguiar cita um trecho de *Balão cativo*: "É impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas" (NAVA, 2000, p.221). "Nava sabia," afirma Aguiar, "que primeiro seria preciso viver para depois narrar" (1998, p. 15).

A busca do passado encontra, antes de tudo, a transfiguração, o deslocamento, as máscaras impostas pelo tempo e pelas mudanças que se impõem na vida de cada um e na sociedade. É uma volta inglória. Sem vencedores.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

*Balão cativo* encerra memórias contundentes, fortes, marcadas por uma linguagem irônica e, às vezes, melancólica, solitária. Nava reconstrói suas memórias com uma forte dose de amargura. A herança, as joias não ganhas pela mãe com a desculpa da viuvez, a injustiça a que eram submetidas as agregadas da fazenda, são algumas das passagens que deixam entrever a solidão do menino Nava, que não podia alterar a ordem dos acontecimentos.

Ao narrar sua trajetória, o memorialista conta parte da história vivida, apreendida por meio das lembranças pessoais guardadas. São referências à região em que passou a infância e até ao Rio de Janeiro, a acontecimentos que o marcaram.

Entre o homem e suas recordações existe um fosso. Entre Nava e a busca de seu tempo perdido também existem transfigurações. O passado não pode ser reproduzido fielmente pelo memorialista, pois, ao recordá-lo, ocorre uma transfiguração de fatos e imagens. Como afirma Nava, em *Balão cativo*, a memória corrompe o passado.

Na *busca do seu tempo perdido*, o escritor se depara não somente com os personagens que eternizou, mas também com a mágoa e o ressentimento, com a revolta contida contra os acontecimentos que não pode alterar. É uma busca recheada de dor, a dor da perda paterna e da felicidade em família, em consequência do desamor de uma vida de submissão em casa da avó. Inhá Luisa, uma de suas personagens mais fortes, é fruto de todo o processo que envolve o homem e sua própria história

Nessa volta, Nava constrói um encontro corroído pelo subjetivo, pelo tempo e pelas transformações que acometem os cenários, a sociedade, a ele próprio e a sua identidade histórica.

A busca do passado encontra, antes de tudo, a transfiguração, o deslocamento dos fatos, as máscaras impostas pelo tempo e pelas mudanças que se impõem na vida de cada um e na sociedade.

É uma volta inglória. Sem vencedores. O encontro com o real é quase ficcional, em que pese os velhos cadernos de anotações da avó, os seus próprios, os depoimentos e a verdade coletiva dos seus contemporâneos. Apesar disso, Nava reconstruiu para os leitores um acervo pessoal e regional importante, alçou Inhá Luisa e o seu clã ao patamar literário, imortalizando-os. Se não reconstruiu integralmente o seu passado, conseguiu refazer os caminhos da memória de toda uma geração. Ao revelar o seu mundo, Nava evidenciou um acervo cultural e histórico relevantes, e construiu uma obra literária original, em que se encontram as marcas tanto da cultura popular quanto da cultura refinada.

A mordacidade, a mágoa e a ironia se aliam à arte de narrar, de fazer uma literatura com marcas próprias, mas também universais, já que pode ser relacionado com autores imortais como Marcel *Proust*.

Nessa trajetória, Nava passou do particular para o coletivo, do micro para o macro, do subjetivo para o racional, imortalizando os vultos que povoaram sua infância, como a incitá-los a um último embate. Ressuscitou os seus mortos e, assim, eternizou sua própria história. Nessa caminhada, a pequenez de relatos particulares transforma-se em grandiosidade que incita ao repensar sobre sentimentos inerentes aos homens no decorrer dos tempos.

## REFERÊNCIAS

NAVA, Pedro. **Balão cativo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da memória**: um estudo sobre Pedro Nava. São Paulo: EDUSP, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

BECKETT, S. **Proust**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1998. disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv.00054a.pdf>, acesso em 10/02/2009.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# LIMA BARRETO: *DIÁRIO ÍNTIMO E DIÁRIO DO HOSPÍCIO* DESABAFO, TESTEMUNHO OU PROTESTO?<sup>1</sup>

Delma Aparecida Marçal Maskow<sup>1</sup>  
maskow33@gmail.com

RESUMO: Na extensa bibliografia de Lima Barreto, a literatura confessional ocupa lugar de destaque, como forma de expressão de um autor intimista, e, principalmente, como recurso para aprofundar o conhecimento dos motivos e temas que inspiram sua escrita. Examina-se, portanto, neste trabalho, sua literatura diarística, especificamente *Diário Íntimo* e *Diário do Hospício*, não só em seus traços distintivos - continuidade do registro e compromisso com a verdade -, reveladores do desejo de aproximação e comunicação característico dos diaristas, mas também como veículo de introspecção e aprofundamento. Toma-se como base teórica ensaios de Philippe Lejeune, nome basilar na investigação das escritas do eu, e o texto "Autobiografia e diários" de Marcello Mathias, que apresenta de maneira sucinta e clara as correspondências entre as duas formas.

ABSTRACT: Confessional texts are of primary importance in Lima Barreto's extensive bibliography, both as expressions of his exalted subjectivity and, especially, as keys to the motifs and themes that pervade his work. This article examines, therefore, in Barreto's diaries, *Diário íntimo* and *Diário do hospício*, the distinctive traits of the genre - continuity of entries and veracity of reports - which reveal the desire of approximation and communication in diary writers -, as well as its function of a vehicle for self-examination and self-knowledge. The considerations of Philippe Lejeune -an essential name in the theory of confessional literature - in several essays are used as basic support. Marcello Mathias' text "Autobiography and diaries" provides further material on the correspondences between the two genres.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura confessional. Lima Barreto. *Diário Íntimo*. *Diário do Hospício*.

KEYWORDS: Confessional literature. Lima Barreto. *Diário Íntimo*. *Diário do Hospício*.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

## INTRODUÇÃO

Afonso Henriques de Lima Barreto é um daqueles escritores que põem em sua obra muito de si mesmos, de suas experiências, sonhos e frustrações. Grande parte da crítica nas primeiras décadas do século XX condenava-lhe justamente o personalismo, a valorização excessiva do pessoal na criação do ficcional.

Um de seus romances mais conhecidos, *Recordações do escrívão Isaias Caminha*, por exemplo, tem visível caráter autobiográfico, quando atribui ao protagonista, mulato e de família pobre como o autor, paralelos claros com sua atividade jornalística e reproduz seus sentimentos de alienação, resultantes do preconceito de raça e de classe.

Obviamente, o tom confessional é inquestionável nos diários do autor, publicados como *Diário Íntimo* e *Diário do Hospício*, registros de períodos cruciais em sua vida, que constituem o objeto deste trabalho. Embora, como subgênero da literatura autobiográfica, o diário não atinja, em termos de elaboração, os níveis da autobiografia ou das memórias - é difícil libertar-se do prisma cronológico, seu traço distintivo -, nele também se recria, por intermédio de sutis associações, uma releitura da memória. Decorre daí o objetivo central deste trabalho: examinar a literatura diarística de Lima Barreto não só em seus traços distintivos - continuidade, (ou descontinuidade) do registro, compromisso com a verdade, (ou criação de um "eu" fictício), reveladores do desejo de aproximação e comunicação característico dos diaristas, mas também como veículo de introspecção e aprofundamento. Toma-se como base teórica ensaios de Philippe Lejeune, nome basilar na investigação das escritas do eu, e o texto "Autobiografia e diários" de Marcelo Mathias, que apresenta de maneira sucinta e clara as correspondências entre as duas formas.

Para fazer a análise dos diários de Lima Barreto, em que pese a posição crítica sobre a ficcionalidade intrínseca dos gêneros autobiográficos, é imprescindível para este estudo salientar, de início, momentos importantes da vida do escritor.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro, no dia 13 de maio de 1881, sendo filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto, tipógrafo, e Amália Augusta Barreto, professora pública. Em dezembro de 1887, quando sua mãe faleceu, o escritor iniciou seus estudos em escola pública.

Em 5 de março de 1890, seu pai foi nomeado escriturário das Colônias de Alienados, da Ilha do Governador.

Em março de 1891, Lima Barreto matriculou-se, como aluno interno, no Liceu Popular Niteroiense, dirigido por William Cunditt, e em 1895, entrou para o Ginásio Nacional. Em março de 1896, começou seus estudos como aluno interno, no Colégio

Paula Freitas, e no ano posterior, em 28 de janeiro, ingressou na Escola Politécnica. Em 1902 iniciou sua colaboração em *A Lanterna*, jornal de estudantes.

Em agosto de 1903, o pai do escritor enlouqueceu e Lima Barreto foi obrigado a abandonar o curso de engenharia para assumir o sustento do pai e dos irmãos. Ingressou como amanuense na Secretaria da Guerra e, em 1905, tornou-se jornalista profissional no *Correio da Manhã*; em abril de 1907 deu início a sua carreira de redator na Revista *Fon-Fon*. No dia 25 de outubro do mesmo ano, publicou *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, no primeiro número da *Floreal*. Posteriormente, em 1911 ingressou no Jornal do Commercio e em 1912 colaborou com o jornal *A Gazeta da Tarde*, cujo redator-chefe era Vítor Silveira.

A partir de 1914 escreveu, diariamente, uma crônica para o *Correio da Noite*. Nesse período, o vício da bebida se manifestou, porém não o impediu de colaborar com a imprensa. Em agosto, foi recolhido pela primeira vez ao hospício.

Em março de 1915, principiou a primeira fase da sua longa colaboração na Revista *Careta*, com artigos políticos e sobre assuntos variados. No ano seguinte publicou no semanário A.B.C. o *Manifesto maximalista*, analisando a revolução russa. Ao ser internado para tratamento de saúde, interrompeu sua atividade profissional e literária.

Em 1917, sua doença agravou-se e foi novamente hospitalizado, dessa vez, no Hospital Central do Exército. Depois, atuou na imprensa anarquista. Em agosto do mesmo ano declarou-se candidato à Academia Brasileira de Letras, sendo desconsiderada a sua inscrição. No ano seguinte, inválido para o Serviço Público, aposentou-se da Secretaria da Guerra e em 1919, candidatou-se outra vez à Academia, mas não se elegeu como membro. Devido a forte crise nervosa, foi internado no hospício, recebendo alta em 1920.

No dia 1º de novembro de 1922, Lima Barreto faleceu no Rio de Janeiro, às 17 horas, vítima de colapso cardíaco, apenas dois dias antes da morte de seu pai.

Lima Barreto publicou romances, narrativas humorísticas, sátiras, contos, crônicas e novelas. Entre os romances, citam-se: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), *Romance da vida contemporânea* (1915), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1916), *Numa e Ninfa* (1917), *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919). As principais sátiras são: *O chamisco ou O querido das mulheres* (1912), *Os bruzundangas* (1922), *Coisas do reino do Jambom* (1953). Como contista destacou-se com as narrativas de *Histórias e sonhos* (1920). As crônicas de maior destaque se resumem nas: *Bagatelas* (1924), *Marginália* (1953), *Vida urbana* (1953), *Feiras e mafuás* (1953). Teve atuação relevante como romancista, ao escrever *Clara dos Anjos* (1948). Salientou-se, também, pelas narrativas humorísticas, como: *As aventuras do*

*Doutor Bagolóff* (1912). *Impressões de leitura* evidenciou sua aptidão para a crítica.

Finalmente, merece destaque sua capacidade enquanto escritor de fragmentos e memórias. Além de *Cemitério dos vivos* e *Correspondência*, escreveu *Diário do hospício* e *Diário Íntimo*, objetos de estudo deste trabalho.

Apresentam-se, de início, características gerais do diário como relato do cotidiano e do *diário íntimo*, como literatura confessional. Após comentários sobre as funções do diário para quem o escreve, bem como para o leitor, segundo Philippe Lejeune, e de alguns pontos relevantes levantados por Marcello Mathias sobre literatura diarística, analisam-se os diários de Lima Barreto estabelecendo relações entre trechos selecionados do Diário íntimo e do *Diário do hospício* com as características do gênero. Paralelamente, enfatiza-se seu papel de desabafo de uma subjetividade exaltada e de testemunho de uma época.

## **2 A ESCRITA DE DIÁRIOS**

Consideramos que a principal virtude da escrita diarística é a de ser praticada igualmente pela adolescente romântica, que confia sonhos ao “meu querido diário”; pelo prisioneiro isolado do mundo; pelo capitão do navio que registra detalhes e incidentes de sua rota marítima no diário de bordo; ou pelo escritor que se utiliza do diário como confidente, registro do efêmero, ou recurso de criação literária. Em virtude da soma de todos quantos se vêm dedicando a escrever diários, estes ocupam lugar de destaque na escrita confessional.

Ao definir autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”, Philippe Lejeune estabelece paralelamente elementos que permitem distinguir autobiografia dos gêneros vizinhos: memórias, biografias, romance autobiográfico, diário, auto-retrato ou ensaio. Assim, o diário não preencheria a condição relativa à posição do narrador na autobiografia, em que narra os fatos de uma perspectiva retrospectiva (2008, p. 14).

Efetivamente, a característica distintiva do diário como literatura do eu é o registro quase imediato dos acontecimentos. No entanto, o diarista pode deixar de escrever diariamente, porque não o faz por imposição, mas quando entende que há algo importante a registrar, nem que se resuma a uma só frase. Esse posicionamento explica os lapsos temporais detectáveis, alguns de mais de um mês, quando se escreve em diários. Em síntese, o conteúdo do diário vai além do seu valor literário, da variedade dos registros, pois é um contributo para o conhecimento do eu que escreve (MATHIAS, 1997, p. 43).

Não existem regras a seguir, nem preocupações com a correção da linguagem,

uma vez que, teoricamente, os diários se destinam apenas aos olhos de quem os escreve. A dificuldade maior, ainda segundo Mathias (1997, p. 44), reside na luta contra o tempo, “que é o grande cúmplice e o inimigo de quem (...) escreve diários”. Mas existem, também, compensações: o diarista é obrigado a tomar notas do mundo à sua volta, para melhor assumir a realidade temporal circundante. “Vive-se mais ou, de outra forma, se quiser, é o tal ‘viver a dobrar’”.

O diário, de fato, está centrado na pessoa do autor, privilegiando o olhar individual, mas, como ressalta Marcello Mathias (1997, p. 42) “o diário é a memória a construir-se, um devir permanente. Daí o lado inacabado de todos os diários. Em numerosos casos, o diário - porque se assemelha a uma confissão - tem uma função terapêutica”:

[...] em situações de extrema solidão interior, o diário faz as vezes de um amigo em quem se pode confiar. Oferece a possibilidade de nos evadirmos de um dia-a-dia tantas vezes penoso. Reencontro que é também uma libertação. Está-se mais só e mais livre. (1997, p. 45-6)

Em termos mais amplos, é lícito dizer que as pessoas escrevem diários para preservar um momento da vida, a que podem retornar no futuro. O diário teria, portanto, a função de conservar a memória. Philippe Lejeune aponta outras funções do gênero, que levariam o diarista a escrever: sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever (2008, p. 261-5).

Nossa análise dos diários de Lima Barreto é feita com base nas funções que teriam para o autor, e que o texto permite entrever.

### **3 DIÁRIO ÍNTIMO**

A obra *Diário Íntimo* é uma narrativa que se estende de 02 de julho de 1900 até 13 de dezembro de 1921, abrangendo, assim, mais de duas décadas da vida do autor. Antecedendo o diário propriamente dito, vêm fragmentos de um romance inacabado.

A primeira entrada é de 02 de julho de 1900. Lima Barreto inicia anunciando que começou a escrever o diário e que “uma esperança pousou”, tom ameno em contraste com a frase seguinte “A antipatia do Largo de São Francisco fica mais acentuada nas primeiras horas da manhã, dos dias de verão” (DI, 1956, p. 27).<sup>2</sup>

A declaração de antipatia, que não é explicada, tem nuances de protesto, perceptível também na entrada de 12 de junho de 1903, quando o escritor retoma a escrita do diário. Só então se apresenta formalmente:

---

<sup>2</sup> As referências posteriores ao Diário Íntimo e ao Diário do hospício serão indicadas, respectivamente, pelas iniciais DI e DH, entre parênteses, seguidas da data de publicação e número de páginas das edições utilizadas neste estudo.

Eu sou Afonso Henrique de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade. (DI, 1953, p. 33)

Percebe-se a mágoa do mulato, vítima do racismo num Brasil que mal acabara de abolir oficialmente a escravatura. Torna-se claro o desejo de resistência à inferiorização do negro, expresso em seu projeto de resgate, que tem o propósito de demonstrar a extensão da influência do escravo africano na cultura do país. Podemos dizer que esta influência repercute em nosso meio não só através da arte, da música, e da dança, mas na própria identidade do homem brasileiro. Lima Barreto demonstra repetidas vezes a necessidade de denunciar a situação inferior do negro e resistir ao *status quo*. Em 3 de junho de 1917, escreve:

Hoje, depois de ter levado quase todo o mês passado entregue à bebida, posso escrever calmo. O que me leva a escrever estas notas é o fato de o Brasil ter quebrado a sua neutralidade na guerra entre a Alemanha e os Estados Unidos, dando azo a que êste mandasse uma esquadra poderosa estacionar em nossas águas. A dolorosa situação dos homens de cor nos Estados Unidos não devia permitir que os nossos tivessem alegria com semelhante coisa, pois têm. Néscios. Eu me entristeço com tal coisa, tanto mais que estou amordaçado com o meu vago emprêgo público. (DI, 1953, p. 191).

Até mesmo fatos que tocam sua vida apenas superficialmente despertam-lhe reflexões sombrias. Entristecido pela situação dos homens de cor nos Estados Unidos, e revoltado com a atitude de seus compatriotas, - néscios que recebem festivamente a esquadra americana - busca no diário um confidente, e um espaço para voltar a escrever.

O tom queixoso de sofrimento pessoal é recorrente no *Diário Íntimo*. O registro de janeiro de 1904 revela o desejo de exorcizar os fantasmas que habitam sua casa, que descreve em termos hiperbólicos, próprios do poeta, como "aquela dolorosa geena pra minh'alma ... um mosaico tétrico de dor e de tolice".

Dolorosa vida a minha! Empreguei-me e há três meses que vou exercendo as minhas funções. A minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh'alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice. Meu pai, ambulante, leva a vida imerso na sua insânia. Meu irmão, C ..., furta livros e pequenos objetos para vender. Oh! Meu Deus! Que fatal inclinação a dêsse menino! Como me tem sido difícil reprimir a explosão. Seja tudo o que Deus quiser! (DI, 1953, p. 41)

Para o conhecedor da biografia de Lima Barreto, o desabafo apaixonado é profético: o escritor morrerá pobre, assoberbado pelos problemas familiares e dificuldades pessoais. É importante recordar um dos traços característicos do diário, referido acima como "memória a construir-se, um devir permanente". O Lima Barreto diarista está construindo a memória de sua vida, em uma narrativa cujo fim é imprevisível no momento da escrita.

Graças a seu talento de escritor, e ao apoio do padrinho, Manoel Joaquim, que lhe facilitou os estudos, o jovem Lima Barreto foi encontrando algumas oportunidades.

Trabalhou em várias revistas e jornais, demonstrando facilidade de escrever, o que lhe proporcionou não só vontade de viver, como o transformou em escritor de renome. Contudo, seu valor só foi reconhecido como fundamental para a literatura brasileira após o seu precoce falecimento.

Sua carreira literária foi marcada pelas dificuldades. Em 1904, sem datar, ele desabafa: "Não se pode compreender no nosso tempo (...) que um cidadão merece injúrias, só porque publicou um livro. Seja o livro bom ou mau. Os maus livros fazem os bons, e um crítico sagaz não deve ignorar tão fecundo princípio" (DI, 1953, p. 56).

O texto expressa bem a decepção e a melancolia do escritor, que toma o diário como confidente, utilizando-o como "um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real" (LEJEUNE, 2008, p. 262).

O registro de fatos corriqueiros do dia-a-dia, aparentemente irrelevantes, tem também sua função: fixar o tempo passado, para deixar um testemunho de nossa existência.

Hoje, dia de ano-bom (1º. de janeiro de 1905) levantei-me como habitualmente às sete e meia para as oito horas. Fiz a única ablução do meu asseio, tomei café, fumei um cigarro e li os jornais. Acabando de lê-los, arrumei as paredes do meu quarto. Preguei aqui, ali, alguns retratos e figuras, e êle tomou um aspecto mais garrido. Há, de mistura com caricaturas do *Rire* e do *Simplicissimus*, retratos de artistas e generais. (DI, 1953, p. 71)

Da descrição do ato de colar algumas figuras nas paredes do quarto, o diarista passa a comentar o resultado: "Não faz mal; nesse aspecto baralhado êle terá o aspecto da vida ou da letra "A" do dicionário biográfico, que traz Alexandre, herói de alto coturno, e um Antônio qualquer, célebre por ter inventado certa pomada" (DI, 1953, p. 71). Nestas linhas revela-se o Lima Barreto humorista, provavelmente para contrabalançar seus comentários predominantemente sombrios. A preocupação em apresentar uma imagem positiva revela no diarista o desejo de ser lido, de **sobreviver**: "Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro. (LEJEUNE, 2008, p. 262).

Marcello Mathias destaca o aspecto híbrido dos diários como narrativa pronta e ainda por fazer:

[...] 'o diário é um livro já feito e ainda por fazer', ou seja, tem um começo, mas não necessariamente um fim, como dias inacabados, sendo 'uma narrativa irregular constituída por fragmentos', possuindo a particularidade única que não existe em nenhum outro texto literário de poder ser interrompido pela morte sem que por isso fique inacabado. (1997, p. 45)

Outra dimensão dos diários se evidencia na análise do *Diário Íntimo*: a criação. O leitor toma conhecimento da gênese e do mecanismo de construção da obra literária

de Lima Barreto. Nesse aspecto, consideramos relevante a afirmativa de Lejeune de que “de maneira geral, o diário é um *método de trabalho*: (2008, p. 264).

As anotações de Lima Barreto a respeito de sua criação literária enfatizam a importância do diário também como veículo de **introspecção e aprofundamento**. No ano de 1910, sem datar, Lima Barreto menciona as notas escritas para o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Comenta que o escrevera em pouco mais de dois meses, e que esperava fosse publicado. O romance seria publicado efetivamente por José Félix Pacheco, em folhetins, no *Jornal do Comércio* e no *Jornal da Tarde*, em 1911.

Desejoso de publicar o romance em forma de livro, Barreto afirma em seu diário, cinco anos mais tarde:

Emendei-o como pude e nunca encontrei quem o quisesse editar em livro. Em fins de 1915, devido a circunstâncias e motivos obscuros, cisme em publicá-lo. Tomei dinheiro daqui e dali, inclusive do Santos, que me emprestou trezentos mil-réis, e o Benedito imprimiu-o. Os críticos generosos só se lembravam diante dêle do Dom Quixote. (DI, 1953, p. 181)

Transparece no trecho citado a convicção do valor do seu romance, disfarçada como “circunstâncias e motivos obscuros”, que o leva a endividar-se para publicá-lo. Evidencia-se aqui a função **deliberar** do *Diário Íntimo*, que nos permite acompanhar de perto uma tomada de decisão. A função **deliberar** “não se refere apenas ao que é, mas também ao que será: o diário está voltado para o futuro. Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes do meu ‘foro íntimo’” (LEJEUNE, 2008, p. 263).

Em 5 de janeiro de 1908, Lima Barreto demonstra otimismo ao fazer comentários sobre o caminho percorrido rumo à criação literária:

O ano que passou foi bom para mim. Em geral, os anos em 7 fazem grandes avanços aos meus desejos. Nasci em 1881; em 1887, meti-me no alfabeto; em 1897, matriculei-me na Escola Politécnica. Neste andei um pouco, no caminho dos meus sonhos. Escrevi quase todo o Gonzaga de Sá, entrei para o Fon-Fon, com sucesso, fiz a Floreal e tive elogio do José Veríssimo, nas colunas de um dos Jornais do Comércio do mês passado. Já começo a ser notado. (DI, 1953, p. 125)

Ao otimismo, contrapõem-se o desânimo e a melancolia que conferem o tom predominante ao *Diário Íntimo*. Lima Barreto cita fatos de sua vida caracterizados como um desmascaramento da imagem que passa aos outros. E, embora não revele seus sentimentos, ao escrever, expõe suas mazelas como o vício da bebida, aparecendo como “dois protagonistas, o autor e o segundo eu”. Nas páginas do diário transparece o desalento de Lima Barreto, ao escrever, em 1914:

Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada. O maior desalento me invade. Tenho sinistros pensamentos. Ponho-me a beber; paro. Voltam êles e também um tédio da minha vida doméstica, do meu viver cotidiano, e bebo. (DI, 1953, p. 171)

No trecho ele comenta sua produção literária, mas coloca que naquele momento não tinha onde publicar, fato que o deixava angustiado e, em consequência, o levava a beber. Essa situação lhe causava pensamentos suicidas:

Desde menino, eu tenho a mania do suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, quando eu fui acusado injustamente de furto, tive vontade de me matar. Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno; e daí também comecei a respeitar supersticiosamente a honestidade, de modo que as mínimas cousas me parecem grandes crimes e eu fico abalado e sacolejante. (DI, 1953, p. 135)

Observações de Marcello Mathias (1997, p. 51), que põem em evidência o sofrimento do diarista, ajustam-se perfeitamente à literatura diarística de Lima Barreto: "(...) o *diário íntimo* é quase sempre a reconstituição, quantas vezes penosa e repetitiva, das insuficiências e fraquezas do seu autor. Até porque obedece a um princípio de desmascaramento que é a consequência natural da vontade de autenticidade, sua primeira ambição". O desejo do suicídio, no *Diário íntimo*, vem acompanhado da consciência de inferioridade:

Hoje, quando essa triste vontade me vem, já não é o sentimento da minha inteligência que me impede de consumir o ato: é o hábito de viver, é a covardia, é a minha natureza débil e esperançada. ... Há dias que essa vontade me acompanha; há dias que ela me vê dormir e me saúda ao acordar. Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada; ignorando se tenho qualidades naturais, escrevendo em explosões; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades. Mas de tudo isso, o que mais me amola é sentir que não sou inteligente. Mulato, desorganizado, incompreensível e incompreendido, era a única cousa que me encheria de satisfação, ser inteligente, muito e muito! (DI, 1953, p. 135)

O julgamento claro de seus defeitos e a expressão dos desejos mais secretos põem em relevo o caráter confessional que o autor imprime ao seu *diário íntimo*, como caminho para o autoconhecimento.

Em 5 de setembro do mesmo ano (1908), ele aceita a necessidade de se livrar do vício da bebida, ao desabafar:

De há muito sabia que não podia beber cachaça. Ela me abala, combale, abate todo o organismo, desde os intestinos até à enervação. Já tenho sofrido muito com a teimosia de bebê-la. Preciso deixar inteiramente. [...] No dia 30 de agosto de 1917, eu ia para a cidade, quando me senti mal. Tinha levado todo o mês a beber, sobretudo Parati. Bebedeira sobre bebedeira, declarada ou não. Comendo pouco e dormindo sabe Deus como. Andei porco, imundo. (DI, 1953, p. 192-3)

Desse ponto até as internações vai apenas um passo: "A segunda vez que estive no hospício de 25 de dezembro de 1919 até 2 de fevereiro de 1920. Trataram-me bem, mas os malucos, meus companheiros, eram perigosos". Nesse trecho de seu diário, Lima Barreto descreve rapidamente os momentos vividos no período em que ficou internado no hospício.

Na entrada de 13 de dezembro de 1921, já em liberdade, transparece um vislumbre de alegria:

Hoje, 13 de dezembro de 1921, recebi de Dona Rafaelina de Barros, que viveu com Emílio de Meneses, um terno de fraque, um de casaca, quatro camisas, gravatas, etc., etc. que foram d'ê. Obrigado à Dona Rafaelina e que Deus fale n'alma do Emílio. Amém. (DI, 1953, p. 214-5).

As imagens de Lima Barreto se sucedem no *Diário Íntimo*: o órfão carente, o artista consciente do valor de sua obra, o contestador apaixonado, o homem vencido pelo álcool e pela vida. Ainda uma vez, considerações de Marcello Mathias parecem descrever o Diário íntimo: "Escrita do efêmero, o diário é um dia que não tem fim. Não há capítulo final porque todos o são, e nenhum o é. Tal como nos auto-retratos de Rembrandt, nenhuma imagem é definitiva" (MATHIAS, 1997, p. 46).

### 3.2 DIÁRIO DO HOSPÍCIO

O *Diário do hospício* cobre o período da segunda internação de Lima Barreto, de 25 de dezembro de 1919 a 02 de fevereiro de 1920. Alguns trechos descrevem detalhadamente o local e as pessoas que compartilhavam o mesmo espaço, por quem demonstra simpatia ou não.

As entradas nos seus diários dependem do momento, de sua inspiração para escrever. Em certos pontos não aparece nenhum relato coerente, mas fragmentos, com notas dispersas.

É apenas em 4 de janeiro de 1920 que faz o relato retrospectivo de sua entrada no hospício, com o título *O pavilhão e a pinel*:

Estou no Hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia. Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. (DH, 1993, p. 23)

Ocorrem-lhe detalhes da experiência anterior, quando o médico Dr. Adauto, o tratou com indiferença como lhe desse "um excelente banho de ducha de chicote". O tom é irônico e a voz por trás do relato expressa resignação ao inevitável:

(...) Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoievski, na Casa dos Mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoievski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. (DH, 1993, p. 24)

Pela primeira vez, confessa ter chegado às lágrimas. A descrição da experiência humilhante funciona como catarse, e o aproxima de grandes nomes da literatura, a quem admira. Minimizar o próprio sofrimento, diante do sofrimento do outro e, principalmente, escrever a esse respeito, permitem-lhe sobreviver.

É a literatura o seu ponto de apoio e o diário, seu instrumento imediato. Logo na chegada, procura a biblioteca que lhe parece tristemente desfalcada:

Logo ao entrar na secção, no meado do dia da segunda-feira, notei que a biblioteca tinha mudado de lugar. (...) Sentei-me na biblioteca e estava completamente desfalcada! Não havia mais Vapereau, Dicionário das Literaturas; dois romances de Dostoievski, creio que *Les Possédés*, *Les Humiliés et Offensés*; um livro de Melo Moraes, *Festas e Tradições Populares do Brasil*. O estudo sobre Coubert estava desfalcado do primeiro volume; a *História de Portugal*, de Rebelo da Silva também, e assim por diante. (DH, 1993, p. 31)

A referência aos romances de Dostoievski é estranhamente apropriada para quem, como o autor, se vê humilhado e ofendido. Como um dos "possuídos", admite o que já sabíamos, que a bebida é a origem de sua loucura. Na seqüência do relato, sem data, escreve sob o título *A minha bebedeira e a minha loucura*:

Agora, que, creio, ser a última ou a penúltima, porque daqui não sairei vivo, se entrar outra vez, penetrei no pavilhão calmo, tranqüilo, sem nenhum sintoma de loucura, embora toda a noite tivesse andado pelos subúrbios sem dinheiro, a procurar uma delegacia, a fim de queixar-me ao delegado das cousas mais fantásticas dessa vida, vendo as cousas mais fantásticas que se possa imaginar. (DH, 1993, p. 38).

Oscila entre a consciência das divagações e loucas fantasias de sua mente e a tranqüilidade de quem não apresenta "nenhum sintoma de loucura". O sentimento predominante é o tédio: "Aborrece-me este Hospício; eu sou bem tratado; mas me falta ar, luz, liberdade... Não tenho meus livros à mão ..." (DH, 1993, p. 60). A falta de seus próprios livros, bem como dos livros que desapareceram da biblioteca, simbolizam as perdas contínuas que marcaram a vida de Lima Barreto: a morte da mãe, a loucura do pai, a saída da Escola Politécnica, e, acima de tudo, a perda da dignidade de alguém, que confessa, em passagem do *Diário Íntimo*, o desejo de sobressair pela inteligência.

Mesmo no ambiente do hospício, seu esnobismo intelectual se manifesta no julgamento dos outros doentes, muitos deles com títulos universitários, mas que nem por isso se elevam ao nível da verdadeira cultura, acima de algum saber profissional "muito restrito e ronceiro":

Nesta secção, como na outra em que estive, não faltam sujeitos que tenham recebido certa instrução; há até os formados. Eu não tenho nenhuma espécie de superstição pelos nossos títulos escolares ou universitários; eles dão algumas vezes algum saber profissional, muito restrito e ronceiro, e nunca uma verdadeira cultura; mas, em todo o caso, a convivência nas escolas com rapazes de inteligência mais aguda, mais curiosos de saber e conhecer atividade mental indígena ou estrangeira, dá a alguns uma tintura das altas cousas que, nesta minha solidão intelectual, num meio delirante, seria um achado encontrar um. (DH, 1993, p. 42)

Lima Barreto, o diarista, é um solitário, a quem falta a convivência dos pares. Quando se refere a *Guardas e enfermeiros*, fica patente o orgulho do intelectual, espezinhado pela estupidez comezinha dos guardas, a quem se refere com ironia e sarcasmo:

Mas na secção Pinel, aconteceu-me cousa mais manifesta, da estupidez do guarda e da sua crença de que era meu feitor e senhor. Era este um rapazola de vinte e tantos anos, brasileiro, de cabeleira solta, com um ar de violeiro e modinheiro. Estava deitado no dormitório que me tinham

marcado e ele chegou à porta e perguntou: - Quem é aí Tito Flaminio? - Sou eu, apressei-me. - O Seu S. A. manda dizer que você e sua cama vão para o quarto do doutor Q. (DH, 1993, p. 49)

A ridicularização do pseudo-feitor – “brasileiro, de cabeleira solta, com um ar de violeiro e modinheiro” - é um desabafo de revolta impotente, um modo de sobreviver às condições desumanas do inferno que circunda o autor. Sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever - o *Diário do hospício* preenche todas as funções da literatura diarística, apontadas por Lejeune. Os diários de Lima Barreto sobressaem como instrumento de reflexão, do pensar, como meio de enfrentar provações. “A forma do diário desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais aberto a suas contradições, e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão tanto quanto seu resultado” (LEJEUNE, 2008, p. 264). À ânsia de escapar à rotina entediante do hospício contrapõe-se o receio do que está a sua espera lá fora:

(...) entretanto, minha casa, o delírio de minha mãe... Oh! Meu Deus! Tanto faz, lá ou aqui ... Sairei desta catacumba, mas irei para a sala mortuária que é minha casa. Meu filho ainda não delira; mas a toda a hora espero que tenha o primeiro ataque... Minha mulher faz-me falta, e nestas horas eu tenho remorsos como se a tivesse feito morrer. Logo, porém, como vem de mim mesmo ou de fora de mim uma voz que me diz: é mentira. (DH, 1993, p. 60)

É de conhecimento comum que Lima Barreto, que perdera a mãe ainda na infância, jamais se casou, nem teve filhos. Como interpretar, então, a passagem acima? Simples fantasia de uma mente exaltada, repreendida pela voz interior, que diz: “é mentira”? Parece-nos uma explicação simplista, ao final de uma análise da rede complexa de funções na escrita diarística de Lima Barreto. As palavras de Marcello Mathias fornecem, ainda uma vez, um caminho para a interpretação:

O exercício da introspecção leva, naturalmente, ao aprofundamento do insondável dentro de nós. A nossa parte obscura, as raízes da nossa interioridade: Deus ou o exílio de Deus; as noções de felicidade e de morte; os momentos de depressão e a procura de uma saída; a incongruência dos nossos actos – o insólito em nós – aliada à necessidade de encontrar uma coerência pessoal; a saudade acumulada do que ficou por viver e amar e o que em nós permanece para lá da usura e do desperdício; a fidelidade aos mortos ou a ausência dela na consciência do que somos e na afirmação de nossa liberdade ... (1996, p. 65)

A entrada final do *Diário do hospício* resulta, ainda, da introspecção profunda e da honestidade do diarista, que se desnuda ao leitor. O desfiar de sonhos desfeitos – até os quarenta anos, a glória dera-lhe apenas “beijos furtivos” -, é um relato amargo:

Desde a minha entrada na Escola Politécnica que venho caindo de sonho em sonho e, agora que estou com quase quarenta anos, embora a glória me tenha dado beijos furtivos, eu sinto que a vida não tem mais sabor para mim. Não quero, entretanto, morrer; queria outra vida, queria esquecer a que vivi, mesmo talvez com perda de certas boas qualidades que tenho, mas queria que ela fosse plácida, serena, medíocre e pacífica, como a de todos. Penso assim, às vezes, mas, em outras, queria matar em mim todo o desejo, aniquilar aos poucos a minha vida e sumir-me no todo universal. Esta passagem várias vezes no Hospício e outros hospitais deu-me não sei que dolorosa angústia de viver que eu me parece ser sem remédio a minha dor. (DH, 1993, p. 50)

Com o pronome eu, solto na frase, Lima Barreto expressa magistralmente a desesperança de conseguir uma vida serena, e a angústia de sua dor sem remédio.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Podemos salientar, também, que os textos diarísticos de Lima Barreto têm papel importante para o conhecimento da sociedade brasileira de então, pois detalham momentos históricos da vida de um escritor reconhecido pelo seu talento. Sua inteligência arguta se reflete nas páginas de seus diários, em que analisamos exemplos ilustrativos de testemunhos de caráter pessoal e de observações do contexto histórico e social, relevantes não só para os acadêmicos de Letras, mas para todos os cidadãos do país.

Por outro lado, fazendo a leitura de seus diários, ficamos conhecendo melhor a figura do homem e do escritor que, apesar de ter passado por momentos difíceis, na vida pessoal e profissional, ultrapassou as expectativas dos leitores, comovendo-os com suas atitudes e sua sensibilidade.

Lima Barreto relata em seus diários que não sabia como lidar com a grave situação gerada pelo vício da bebida, fato que o afligia. Mas, como grande artista, consegue transformar a provação em criação, e faz das crises existenciais meios de colocar em ação sua inteligência e seu talento, para relatar várias passagens de sua vida.

O suporte teórico dos textos de Philippe Lejeune e Marcello Mathias, que viabilizou a análise crítica das características do subgênero autobiográfico – diários - no *Diário íntimo* e no *Diário do hospício* de Lima Barreto, permitiu o entendimento dos traços distintivos da literatura diarística e dos fins a que se propõem aqueles que dela se utilizam. Com isso, foi possível aprofundar o conhecimento da personalidade complexa do autor, bem como dos motivos e temas que inspiraram sua criação literária.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Diário íntimo**. São Paulo: Brasiliense, 1956. 217 p.

\_\_\_\_\_. **Diário do hospício**. O cemitério dos vivos. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de editoração, 1993. 222 p.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Org. Jovita M. G. Noronha. Trad. Jovita M. G. Noronha e M. Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MATHIAS, Marcello Duarte. **"Autobiografias e diários"**. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 143/144, jan. 1997, p. 41-62.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade

# **RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA: ENTRELAÇAMENTO DE AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA NA OBRA FICCIONAL DE LIMA BARRETO<sup>1</sup>**

**Renilda Mara Florencio<sup>1</sup>**  
renilda.florencio@gmail.com

**RESUMO:** Este trabalho faz uma leitura de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto como romance autobiográfico, em que as lembranças do narrador-personagem estabelecem paralelos com a biografia do autor. Simultaneamente, o narrador traça um instigante painel cultural e político do Rio de Janeiro, do início do século XX. À luz dos conceitos desenvolvidos por Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, sobre a escrita do “eu”, e Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos*, sobre a delicada relação entre memória e autobiografia, ressalta-se o caráter memorialístico do romance. Examina-se também a crítica veemente que Lima Barreto faz dos vícios de uma sociedade hipócrita e preconceituosa, como alguém que sofrera visceralmente a dor da miséria, da doença, da solidão e do preconceito.

**ABSTRACT:** This work analyzes Lima Barreto’s novel *Recordações do escrivão Isaías Caminha* as an example of autobiographical fiction, in which the recollections of the character-narrator establish parallels with the author’s biography. Simultaneously, the narrator depicts an arresting cultural and political panorama of Rio de Janeiro at the beginning of the XX century. With the support of Philippe Lejeune’s concepts of autobiography and related genres in “The autobiographical pact” and Wander Melo Miranda’s studies about the permeable borders between memoir and autobiography, in *Corpos escritos*, the novel’s characteristics of memoir are emphasized. It examines further Lima Barreto’s vehement indictment of a hypocritical and biased society, from the standpoint of someone who had personally experienced the suffering of poverty, illness, solitude and prejudice.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lima Barreto. Ficção autobiográfica. Crítica social e política.

**KEYWORDS:** Lima Barreto. Autobiographical fiction. Social and political criticism.

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado pela professora Dra. Mail Marques de Azevedo

## INTRODUÇÃO

“Sonhei-me um Capitão Nemo, fora da humanidade... sem ligação sentimental alguma no planeta, vivendo no meu sonho, no mundo estranho que não me compreendia.”

(Lima Barreto, *Diário do hospício*)

Sob a alcunha de “romancista da primeira república”, Lima Barreto foi um crítico veemente da vida carioca de seu tempo. Em seus textos, não se limitou a denunciar a mediocridade arrogante da burguesia recém-nascida, mas recriou o panorama social da existência miserável dos subúrbios, demonstrando a árdua luta pela sobrevivência daqueles que ficavam à margem de uma sociedade, cujos valores se baseavam no dinheiro e na aparência. Esteticamente, prevaleceu em sua obra o realismo crítico de cunho popular, não se submetendo o autor aos padrões impostos pela elite literária.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1881. Mulato, de família muito pobre, ficou órfão de mãe aos sete anos. Estudou no Colégio Paula Freitas, onde também se preparou para a Escola Politécnica na qual ingressou em 1896. O escritor abandonou, porém, o curso de engenharia em 1903, um ano depois de seu pai ser recolhido a um asilo de alienados. Assumiu, então, a responsabilidade da família, empregando-se como amanuense na Secretaria de Guerra.

O escritor enfrentou muitas dificuldades para publicar sua obra, redigida num estilo brasileiro e impregnada de tipicidades do linguajar carioca. Seu primeiro livro, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, objeto de análise deste trabalho, foi publicado apenas em 1909, depois que um amigo do autor, Antônio Noronha Santos, levou os manuscritos para Lisboa. O próprio Lima Barreto relata, em um de seus diários, o tempo de angústia e indecisão que antecedeu a publicação do *Recordações do escrívão Isaías Caminha*.

16/07/1908

Tenho um livro (trezentas páginas manuscritas), de que falta escrever dous ou três capítulos. Não tenho ânimo de acabá-lo. Sinto-o bêster, imbecil, fraco, hesito em publicá-lo, hesito em acabá-lo. (LIMA BARRETO, 1956, p. 136)

Alcoólatra, Lima Barreto fora internado por duas vezes no Hospital Nacional para tratamento psiquiátrico. Parte dessa cruel experiência está relatada em seu *Diário do hospício*, no qual expõe a fragilidade de um homem marcado em sua condição de negro, pobre e doente, estigmas estes impressos em toda sua produção literária ficcional, que deixa entrever forte tom autobiográfico. Lima Barreto morreu aos 41 anos, minado pela doença que o arrastara à miséria e ao descaso social. Este trabalho pretende apresentar uma leitura do romance *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, especificamente da trajetória do narrador-personagem que, ao

relatar recordações dos anos de juventude passados no Rio de Janeiro do início do século XX, traça um instigante painel cultural e político daquela época.

O tom autobiográfico da obra se evidencia, à medida que o leitor reconhece na história de vida do narrador a biografia do autor. Autobiografia disfarçada de romance, nele Lima Barreto faz uma crítica veemente da mediocridade e da hipocrisia de uma sociedade conservadora e preconceituosa, cujo desprezo sofreu na própria pele, o que confere à obra um caráter memorialístico. O autor escreve de maneira clara, como quem presta um depoimento com um único objetivo: a denúncia de um tempo repleto de atribulações. Sua postura não é de mero espectador, mas de alguém que sentira na própria carne a dor da solidão, do preconceito e da miséria humana que perpassa a narrativa.

### **DESCONSTRUINDO A NARRATIVA: OS ELEMENTOS DO TEXTO**

Buscando fazer, primeiramente, uma abordagem sistematizada do texto, serão analisados os principais elementos que estruturam a narrativa: enredo, personagens, tempo e espaço. Tal procedimento metodológico conferirá à análise proposta maior aprofundamento teórico das questões que se referem à prosa narrativa.

#### **Enredo**

Isaías Caminha é um menino pobre, mestiço e provinciano, que fora iniciado nos estudos pelo pai, homem de poucos conhecimentos. Com a morte do pai, a situação financeira da família torna-se ainda mais difícil e, em companhia da mãe, mulher simples e resignada, vai morar na casa dos tios. À medida que o tempo passa, o desejo de partir para o Rio de Janeiro, a capital federal, em busca de uma vida melhor, se intensifica. Recebe, então, o apoio do tio que usa seus contatos políticos na cidade, para lhe conseguir um emprego.

Fortalecido pelo sentimento de esperança em concretizar seus sonhos juvenis, o adolescente parte abençoado pela mãe que, em suas últimas palavras, adverte-o para que não se exponha muito, pois certamente sofrerá preconceito, humilhação e perseguição.

(...) ela deu-me um forte abraço, afastou-se um pouco e olhou-me longamente, com aquele olhar que me lançava sempre, fosse em que circunstância fosse, onde havia mesclados terror, pena, admiração e amor. (...) - Vai, meu filho, disse-me ela afinal. Adeus! ... E não te mostres muito, porque nós...(LIMA BARRETO, 2002, p. 28)

Os contatos iniciais com a cidade grande se encarregariam de dissipar aos poucos suas ilusões. O encontro com as primeiras pessoas no novo ambiente põe a nu um mundo de aparências, de oportunismos e de indiferença. A situação se agrava quando o suposto protetor de Isaías, doutor Castro, mostrando-se indiferente ao seu

pedido, se recusa a ajudá-lo.

A falta de dinheiro, de experiência e de maturidade lançam o personagem à própria sorte. É preso por suspeita de roubo, vende seus livros para pagar as diárias

de um cômodo e se alimenta apenas quando não mais suporta a fome.

Graças a um jornalista, Gregoróvitch, a quem é apresentado quando chega ao Rio, é levado para a redação do jornal *O Globo*.

No cargo de contínuo, tem condições de manter a pensão e a comida. Tal circunstância é suficiente para que o narrador deixe os sonhos e ilusões do passado e se recolha numa atitude subserviente que, no entanto, lhe garante a sobrevivência. A partir de então, será uma espécie de observador passivo do sucesso de seus companheiros de jornal, julgando-se superior ao resto da humanidade por circular entre seres afamados pela inteligência, talento e prestígio social.

Quase sem ser percebido pelos colegas, o mundo de Isaías passa a ser o das notícias e emendas, das tiras, dos elogios encomendados, da projeção de falsos heróis e da bajulação dos poderosos.

Sua condição de contínuo muda quando Isaías surpreende o dono do jornal, Loberant, numa noite de orgia e este, temendo desmoralizar-se, transforma-o em repórter, posição a que Isaías almejava e julgava ser uma promessa grandiosa de seu brilhante destino.

Ao final da narrativa, o narrador confessa a impossibilidade de realização enquanto ser humano, pois suas fraquezas morais somadas às contingências da vida transformaram-no em um parasita, cujos sonhos e aspirações adormeceram para sempre.

(...) Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer. Tinha outros desgostos, mas esse era o principal. Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim. (...) (LIMA BARRETO, 2002, p. 167)

## **Personagens**

Os personagens que transitam pela narrativa podem ser divididos em dois grupos distintos, restritos a determinado tempo e espaço ficcionais.

O primeiro grupo é composto pelas figuras do pai, da mãe, dos tios e do coronel que apadrinha o jovem Isaías. Traços físicos e psicológicos desses personagens, que povoam o início da narrativa, são apresentados de maneira superficial na voz do narrador-personagem que se detém somente na descrição da figura da mãe,

recorrente ao longo de toda a narrativa.

Minha mãe ia e vinha de um quarto próximo; removía baús, arcas; cosia, futejava. Eu devaneava e ia-lhe vendo o perfil esquelético, o corpo magro, premido de trabalhos, as faces cavadas com os molares salientes, tendo pela pele parda manchas escuras, como se fossem de fumaça entranhada. De quando em quando, ela lançava-me os seus olhos aveludados, redondos, passivamente bons, onde havia raios de temor ao encarar-me (...) (LIMA BARRETO, 2002, p. 27)

O segundo grupo é formado pelas pessoas que Isaías conhece ao chegar à capital, as quais ilustram uma galeria de tipos sociais medíocres e vazios que estão em posição de poder e têm como motivação exclusiva usufruir os benefícios e as vantagens dessa posição. Os personagens que compõem o ambiente de trabalho freqüentado por Isaías são descritos com bastante precisão. Vejamos alguns deles:

Ivã Gregoróvitch Rostóloff: redator poliglota que se diz formado em línguas orientais e Exegese Bíblica; trabalhou em vários países e é considerado por Isaías a "artilharia de *O Globo*".

Ricardo Loberant: proprietário de *O Globo*, homem autoritário e exigente com seus funcionários; temido pelos políticos por atacá-los, de acordo com suas conveniências, nas páginas de seu jornal.

Legorace: secretário do jornal, completamente submisso ao proprietário, mas arrogante com seus subordinados; era considerado uma sumidade em literatura e jornalismo, embora não gostasse do que fazia.

Floc: respeitado como grande literato, acaba por suicidar-se para fugir da farsa que era sua vida.

Veiga Filho: colaborador do jornal, é considerado um romancista de precioso vocabulário e de aparência artificial.

Ao focalizar alguns grupos representativos da elite da sociedade carioca da virada do século, jornalistas, políticos e "bacharéis" em geral, o narrador secundariza as questões subjetivas iniciais, imprimindo à obra um caráter memorialista.

## **Tempo**

Com o intuito de compreender o momento presente, o jornalista Isaías Caminha, já em idade outonal, resgata as lembranças de sua infância e juventude, caracterizando o tempo psicológico da narrativa. As reminiscências, fixadas na memória e reelaboradas na consciência, ganham significado na voz do narrador-protagonista que, ao lançar seu olhar sobre o passado, não esconde a angústia que perpassa sua existência no presente.

Escrevendo estas linhas, com que saudades me não recordo desse heróico anseio dos meus dezoito anos esmagados e pisados! Hoje... É noite. Descanso a pena. No interior da casa, minha mulher acalenta meu filho único. A sua cantiga chega-me aos ouvidos cheia de um grande acento de resignação (...) Volto às minhas reminiscências: vejo o bonde, a gente que o enchia, os sofrimentos que me agitavam, a rua transitada. (LIMA BARRETO, 2002, p 55-56)

O relato é entrecortado por momentos em que o narrador-jornalista expõe ao leitor suas dúvidas e anseios em relação à obra que está nascendo no presente atual do narrador.

Despertei hoje cheio de um mal-estar que não sei donde me veio. (...) Por que não estou satisfeito? Não sei. E quem o poderá saber! (...) Penso não sei por quê – que é este meu livro que me está fazendo mal... E quem sabe se excitar recordações de sofrimentos, avivar as imagens de que nasceram não é fazer com que, obscura e confusamente, me venham as sensações dolorosas já semimortas? Talvez mesmo seja angústia de escritos, porque vivo cheio de dúvidas, e hesito de dia para dia em continuar a escrevê-lo. Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que almejo. (LIMA BARRETO, 2002, p. 64-65)

A busca dum tempo perdido, cujo resgate só lhe seria possível pela renúncia ao tempo cronológico, do presente, e de todas as realidades concretas, faz com que o personagem reviva todas as suas mazelas, pois recordar é a suprema e única forma de libertação.

### **Espaço**

Ao relatar sua história, o protagonista Isaías Caminha percorre um espaço geográfico que transmuda do provinciano para o urbano. Empregando a estratégia de começar a narrativa pelo final, o narrador recua ao tempo e espaços de sua infância ao descrever, em traços ligeiros, sua casa, sua cidade e locais de suas primeiras reminiscências: "(...) De noite, no teto da minha sala baixa, pelos portais, pelas paredes, eu via escrito pela luz do lampião de petróleo – Doutor! Doutor!" (2002, p. 27).

Na ânsia pela glória, pelo título de "doutor", que iria alcançar quando fosse embora, a importância de sua cidade natal era diminuída: "(...) nas proximidades de uma cidade de terceira ordem (...)" (2002, p. 28).

Mas, ao chegar à cidade grande, as decepções e sofrimentos do protagonista renunciavam-se na paisagem. O narrador risca na paisagem a metáfora de seu estado de alma cambiante.

Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça para onde dava a estação, tive uma decepção. Aquela praça, inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. Enganaram-me os que me representavam a cidade bela e majestosa (...) (2002, p. 31)

E é nessa cidade, o Rio de Janeiro do início do século XX, que o jovem provinciano Isaías sofrerá a dor da perseguição, da rejeição e do preconceito racial,

levando a vida entre o jornal *O Globo*, a boêmia e o subúrbio, sem raiz em qualquer grupo social ou político definido.

O ambiente do jornal é descrito como escola viva de experiência do mundo.

O que observei neles, no tempo em que estive na redação do *O Globo*, foi o bastante para não os amar, os imitar. São em geral de uma lastimável limitação de idéias, cheios de fórmulas, de receitas, só capazes de colher fatos detalhados e impotentes para generalizar, curvados aos fortes e às idéias vencedoras (...) (2002, p. 65)

A condição de mestiço, humilde, interiorano e seus percalços para integrar-se na vida da capital, que se moderniza a passos largos, a rotina do jornal, com toda a sua galeria de tipos beirando a caricaturas, enfim, o clima de fatuidade e subserviência que se respirava na imprensa e nos círculos literários da belle époque carioca – tudo são indícios do valor documental que está impresso nesse primeiro romance de Lima Barreto.

### **AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA – A FIGURA DESNUDA DO EU**

Em "*O pacto autobiográfico*", Philippe Lejeune define autobiografia como "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, com ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade" (1986, p. 50).

Segundo Lejeune, para que um texto seja considerado autobiográfico, é necessário que a identidade do autor, do narrador e da personagem coincida. No caso de um nome atribuído a uma pessoa fictícia dentro da obra não se trata de autobiografia e sim romance autobiográfico, texto de ficção em que o autor nega ser o personagem. Está assim instaurado o pacto romanesco.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto, o autor, apresenta um texto introdutório ao romance – "Breve notícia" – anunciando-o como sendo da autoria de seu amigo Isaías Caminha que o escrevera há dez anos. O autor se autodenomina procurador de Isaías. Pode-se afirmar que Isaías Caminha escreve na 1ª pessoa um romance-denúncia. Lima Barreto, por sua vez, é o narrador onisciente, a 3ª pessoa, que endossa esse depoimento e encarrega-se de publicá-lo. Seriam, assim, dois focos narrativos distintos.

Ao reconhecer na história de vida do protagonista da narrativa dados diversos da biografia do autor, o leitor vê-se diante de um romance de conteúdo autobiográfico que se mescla à mais livre invenção romanesca. No entanto, o caráter memorialístico que impera na obra fica por conta da narrativa de Isaías, o personagem criado pelo autor Lima Barreto para dar voz a sua história pessoal.

Segundo Wander Melo Miranda, memória e autobiografia não ocupam

territórios nitidamente demarcados: “O mais comum é a interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devido a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico (...)” (MIRANDA s/d, p. 36)

Memorialismo e autobiografia são formas de autoconhecimento através da escrita. No caso da autobiografia, o eu autoral é também objeto da narrativa; para o memorialismo, o objeto da narrativa é aquilo que foi observado pelo eu autoral.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: DOR E RESIGNAÇÃO EM ISAÍAS CAMINHA**

Quando da publicação de Isaías Caminha, o crítico José Veríssimo apontou algumas “falhas” na obra referindo-se a seu exacerbado caráter personalista, que daria ao texto um valor efêmero; o texto só interessaria aos contemporâneos do autor. No entanto, ao constatar o lugar de destaque conferido a Lima Barreto no panorama da literatura brasileira, pode-se verificar a fragilidade de tal afirmação.

O conjunto de sua produção revela intensas experiências pessoais e sociais que foram transformadas em romances, contos, crônicas, ensaios e memórias, textos marcados por extrema lucidez e profunda mordacidade.

Criticado por padecer de um número demasiado de referências pessoais, que o teriam impedido de ascender ao nível da ficção, o romance permanece não só por seu valor documental, fonte rica de dados para a história social e cultural do Rio de Janeiro no começo do século XX, como também por conter o desabafo de um homem singular que ousou arrebentar amarras e mostrar as chagas de seus iguais para uma sociedade imersa na indiferença.

### **REFERÊNCIAS**

BARRETO, Lima. **Diário íntimo**. Editora Brasiliense. São Paulo. 1956

\_\_\_\_\_. **Recordações do escritor Isaías Caminha**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros studios**. Trad. Ana Torrent Madrid: Megazul – Endymion, 1986

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo. Edusp, s/d

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. 3.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade