

Caderno de resumos JOEEL

*PET Letras e Grupo de Pesquisa
sobre Espaço, Literatura e outras artes (TOPUS)
apresentam:*

TOPUS
GRUPO DE PESQUISA

I JOEEL
JORNADA DE ESTUDOS
SOBRE O ESPAÇO LITERÁRIO

DIAS 17, 18 E 19 DE OUTUBRO
LOCAL: UFTM - Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Para maiores informações, acesse o site do evento:
www.uftm.edu.br/joeel

ORGANIZAÇÃO:
pet
Letras

Realização: TOPUS – Grupo de Pesquisa
Apoio: PET-LETRAS da UFTM



Jornada de Estudos sobre o
Espaço Literário



PROGRAMAÇÃO e RESUMOS

I JORNADA DE ESTUDOS SOBRE O ESPAÇO LITERÁRIO (JOEEL)

Dias 17, 18 e 19 de outubro de 2013

Uberaba – MG



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO

EXPEDIENTE

Reitor da UFTM

Virmondés Rodrigues Júnior

Vice-reitora da UFTM

Ana Lúcia de Assis Simões

Pró-reitor de Ensino

Acir Mário Karwoski

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Dalmo Correia Filho

Pró-reitora de Extensão Universitária

Virgínia Resende Silva Weffort

Pró-reitor de Administração

João Ulisses Ribeiro

Pró-reitor de Planejamento e Desenvolvimento

Carla Costa Figueiredo

Pró-Reitora de Assuntos Comunitários e Estudantis

Rosimár Alves Querino

Pró-Reitora de Recursos Humanos

Ana Palmira Soares Santos

Coordenador do Curso de Letras

Carlos Francisco de Moraes

Vice-Coordenadora do Curso de Letras

Juliana Bertucci Barbosa

Tutor do PET LETRAS

Oziris Borges Filho



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO

COMISSÃO ORGANIZADORA

Dr. Oziris Borges Filho
Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo

Aline Rosa Maximiniano de Souza
Andréa Veloso Rodrigues Ferreira
Breno Rafael M. B. R. Rezende
Daniela Elisabete da Silva Pinto
Gabriela Souza Ferreira
Géssica Gonçalves Santos
Hortência de Melo Gianvechio
Karilla Correa dos Santos
Lívia Pirochetti Casari
Paola Passos Alves
Suzana Rodrigues Brandão
Thalita Cristina Silva

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG/Catalão)
Dr. Jorge Luiz Marques de Moraes (Colégio Pedro II)
Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM)
Dra. Maria Imaculada Cavalcante (UFG/Catalão)
Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)
Dr. Oziris Borges Filho (UFTM)
Dr. Sidney Barbosa (UnB)



Jornada de Estudos sobre o Espaço Literário



I JOEEL

Jornada de Estudos sobre o Espaço Literário

Local: Auditório da FUNEPU e Centro Educacional

Data: 17, 18, 19 de outubro de 2013

UMA REALIZAÇÃO DO **TOPUS – GRUPO DE PESQUISA SOBRE ESPAÇO, LITERATURA E OUTRAS ARTES**

APOIO: PET-LETRAS da UFTM

PROGRAMAÇÃO

Dia 17 – quinta-feira

08h30 – 09h	Recepção e abertura: Prof. Dr. Sidney Barbosa (UnB, Líder do grupo); Prof. Dr. Ozíris Borges Filho (UFTM, Vice-líder) Apresentação artística: Ato Cênico (grupo de teatro do Pet-Letras)	
09h-10h	Conferência de Abertura	Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes Instituto Superior Politécnico de Viseu - Portugal Título: A instituição do espaço lírico na narrativa breve de Domingos Monteiro
10h-10h30	Perguntas	
10h30 – 12h	Mesa-redonda 1: Espaço, Literatura e Cinema Coordenador: Prof. Dr. Oziris Borges Filho	Sidney Barbosa (UnB): Literatura e cinema: para além do procedimento, viagem do texto à tela Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM): De San Francisco a Bramasole: o percurso espacial na linguagem fílmica de Sob o sol da Toscana
12h – 14h	ALMOÇO	
14h – 15h30	Sessão de comunicação 1	

16h – 17h30	Sessão de comunicação 2	
-------------	-------------------------	--

DIA 18 – Sexta-feira		
08h30 – 10h	Mesa-redonda 2: Espaço e Mulher Coordenador: Prof. Dr. Sidney Barbosa	Jorge Luiz Marques de Moraes (Colégio Pedro II-RJ): A mulher fatal entre o trânsito e o cárcere: gênero e espacialidade no primeiro romance publicado no Brasil. Maria Imaculada Cavalcante (UFG): Uma análise, sob a perspectiva espacial, de “As Parceiras”, de Lya Luft
10h – 10h30	Intervalo	
10h30 – 12h	Mesa-redonda 3: Espaços do insólito Coordenador: Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo	Marisa Martins Gama-Khalil (UFU): Representações espaciais do horror na literatura de Lygia Fagundes Telles Alexander Meireles da Silva (UFG): O ser e o sertão: relações entre personagem e espaço no gótico colonial brasileiro
12h – 14h	ALMOÇO	
14h – 15h30	Sessão de comunicação 3	
15h30– 16h	CAFÉ	
16h – 17h30	Sessão de comunicação 4	

DIA 19 – Sábado		
09h – 12h	Plenária do grupo TOPUS	Pauta: -- Avaliação do I JOEEL -- Planejamento bienal do Grupo
12h	Encerramento	
12h	ALMOÇO – Feijoada (por adesão)	



PROGRAMAÇÃO DAS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

Dia 17 de outubro

14h – 15h30	Sessão 1 Sala: 102	<ul style="list-style-type: none">✓ A CONSTRUÇÃO ESPACIAL EM PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA – Carla Reis de Oliveira✓ A CASA E O QUINTAL EM UM HOMEM E SUA FAMÍLIA – Erlane Gonçalves da Silva✓ A FOCALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS: FRONTEIRAS ENTRE A LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA – Alan Brasileiro de Souza✓ A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA E NO CINEMA – Oziris Borges Filho
	Sessão 2 Sala: 205	<ul style="list-style-type: none">✓ ESPAÇO E PERSONAGENS EM SUBSTÂNCIA, CONTO DE GUIMARÃES ROSA – Daniela Elisabete da Silva Pinto✓ A HISTÓRIA DE “EVENTOS INSIGNIFICANTES”? UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE A VISÃO POÉTICA DE CHARLES SIMIC – Márcia Tiemy Morita Kawamoto✓ ESPAÇOS DE FRONTEIRA NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS – Lilian Lima Maciel✓ CARTOGRAFIA DA PALAVRA: CIDADE E LITERATURA NA OBRA DE JOSE LUANDINO VIEIRA – Sara Ferreira Marcenes Pozzato
	Sessão 3 Sala:	<ul style="list-style-type: none">✓ O GUETO E A CIDADE NO PALCO E NA HISTÓRIA: A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO NA PEÇA O MERCADOR DE VENEZA, DE WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616) – Débora Machado de Sousa✓ DE GATESHEAD A THORNFIELD

		<p>HALL: O PERCURSO ESPACIAL GÓTICO EM JANE EYRE, DE CHARLOTTE BRONTË – Luciana Moura Colucci de Camargo / Nivaldo Fávero Neto</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ ESPAÇO DA MEMÓRIA NA NARRATIVA EM REPARAÇÃO DE IAN MCEWAN – Laila Cristina dos Santos Azevedo ✓ NOVA YORK E SUA TRILOGIA: TESSITURA DA TRAMA E CONSTRUÇÃO DE SI – Adriana Oliveira de Arruda
15h30 – 16h	CAFÉ	
16h – 17h30	Sessão 4 Sala: 102	<ul style="list-style-type: none"> ✓ DO SERTÃO GEOGRÁFICO E LITERÁRIO AO SERTÃO ORAL: O ESPAÇO COMO ELEMENTO DE ORGANIZAÇÃO IDENTITÁRIA NA ORIGEM MÍTICA DE UMA COMUNIDADE SERTANEJA DO NORDESTE GOIANO – Jucelino de Sales ✓ A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO EM TODOS OS NOMES, DE JOSÉ SARAMAGO – Renata Santana ✓ O JARDIM SECRETO: ESPAÇO INTERDITADO – Sandra Mara Carvalho ✓ RESSONÂNCIAS DO VAZIO URBANO – Jhenifer Thais da Silva
	Sessão 5 Sala: 205	<ul style="list-style-type: none"> ✓ A HISTÓRIA DE UM CANÁRIO FALANTE - Juliana Cristina Minaré Pereira ✓ ESPAÇOS DE DEVIR NO CONTO “EL DUENDE” DE ELENA GARRO – Keula Aparecida de Lima Santos ✓ FLOR, TELEFONE, MOÇA: QUE ESPAÇO É ESSE? – Elia Cristina Alves dos Santos ✓ ENTRE A TRADIÇÃO E A TRADUÇÃO, A QUESTÃO DOS RETORNADOS EM UM DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES – Sandra Maria dos Santos

	<p>Sessão 6 Sala:</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ ESPAÇO E POESIA: A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NA POESIA DE JOSÉ DÉCIO FILHO E CORA CORALINA – Moema de Souza Esmeraldo ✓ O DESENHO DAS CIDADES: O ESPAÇO URBANO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN – Alexandre Bonafim Felizardo ✓ ESPAÇOS NEGATIVOS NA POESIA DE LÉDO IVO – Marcio Ferreira da Silva ✓ O OUTRO EM MIM: CINTILAÇÕES DO ESPAÇO ONÍRICO NA POESIA CONTEMPORÂNEA – Fani Miranda Tabak

PROGRAMAÇÃO DAS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

Dia 18 de outubro

14h – 15h30	Sessão 7 Sala: T02	<ul style="list-style-type: none"> ✓ O ESPAÇO ALÉM DO CENÁRIO – Aline Rosa Maximiniano de Souza ✓ O ESPAÇO EM NOSSO LAR: TOPOANÁLISE DA COLÔNIA NOSSO LAR NA OBRA DE CHICO XAVIER – Tatiana de Souza Figueiredo Marchesi ✓ O ESPAÇO URBANO EM A MOCINHA DO MERCADO CENTRAL DE STELLA MARIS REZENDE – Lilian Rosa Aires Carneiro / Maria Imaculada Cavalcante ✓ O CORPO COMO FRONTEIRA DE UMA METAMORFOSE EM TRUISMES, DE MARIE DARRIEUSSECQ – Fernanda Sanches Fachina
	Sessão 8 Sala: T03	<ul style="list-style-type: none"> ✓ OS CORUMBAS: ARACAJU COMO ATRAÇÃO DE EMPREGO PARA OS SERTANEJOS – Roberto José da Silva ✓ MUDANÇAS SOCIAIS E MUDANÇAS DISCURSIVAS: PROCESSOS DE SOCIALIZAÇÃO DA LITERATURA CLARICEANA NO CIBERESPAÇO – Carolina Alvim Ferreira ✓ DA CLAUSURA À LOUCURA: O INQUIETANTE CASO DE MARIA DE LA LUZ CERVANTES – Danúbia Ferreira Alves ✓ A FURNA COMO ESPAÇO DE AÇÃO NA OBRA VILA DOS CONFINES – Lasaro José Amaral
	Sessão 9 Sala: T05	<ul style="list-style-type: none"> ✓ PRIDE AND PREJUDICE, DE JANE AUSTEN, E BRIDE AND PREJUDICE, DE GURINDER CHADKA: UMA LEITURA CONTEMPORÂNEA – Mirelle Macedo Diniz ✓ O ESPAÇO DA MOBILIDADE SOCIAL NA NARRATIVA ORGULHO E PRECONCEITO DE JANE AUSTEN – Márcio Azevedo da Silva ✓ ESPAÇO DE EPIFANIA JAMESIANO –

		<p>Natasha Vicente da Silveira Costa</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ ESPAÇO EM LITERATURA E PINTURA: JOHN KEATS E SEUS PINTORES – Ivan Marcos Ribeiro
15h30 – 16h	CAFÉ	
16h – 17h30	<p>Sessão 10 Sala: T02</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ O SILENCIAMENTO DO SUJEITO NO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO – Mônica Baltazar Diniz Signori ✓ A RELAÇÃO ENTRE TEXTO LITERÁRIO E TEXTO FÍLMICO: ANÁLISE DOS DISTINTOS NARRADORES NAS VERSÕES LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA DE O DELFIM – Roberto Soares Francisco ✓ PODERE ZUMBIZAÇÃO: O ESPAÇO DESTRUIDOR DE THE WALKING DEAD – Clayton Alexandre Zocarato ✓ O PRIMO BASILIO CHEGA AO CINEMA: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA E OS PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO – Carlos Alberto Correia
	<p>Sessão 11 Sala: T03</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ POÉTICO ANATÔMICO – Artur Rodrigues Janeiro ✓ GOPHER PRAIRIE OU A DESCONSTRUÇÃO DO MITO DA FRONTEIRA EM MAIN STREET, DE SINCLAIR LEWIS – Ana Maria Marques da Costa Pereira Lopes ✓ TOPUS UTOPICUS – Raysa Barbosa Correa Lima Pacheco ✓ POR UMA TOPOANÁLISE DA OBRA DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS - Jorge Leite de Oliveira / Sidney Barbosa

JOEEL - Jornada de Estudos sobre o Espaço Literário Trabalhos Efetivados

Comunicação oral

A CASA E O QUINTAL EM UM HOMEM E SUA FAMÍLIA

Autor(es): ERLANE GONÇALVES DA SILVA

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO EM TODOS OS NOMES, DE JOSÉ SARAMAGO

Autor(es): RENATA SANTANA

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA E NO CINEMA

Autor(es): OZÍRIS BORGES FILHO

A CONSTRUÇÃO ESPACIAL EM PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA

Autor(es): CARLA REIS DE OLIVERA

**A FOCALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS:
FRONTEIRAS ENTRE A LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA.**

Autor(es): ALAN BRASILEIRO DE SOUZA

**A HISTÓRIA DE EVENTOS INSIGNIFICANTES: UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE A
VISÃO POÉTICA DE CHARLES SIMIC**

Autor(es): MARCIA TIEMY MORITA KAWAMOTO

A HISTÓRIA DE UM CANÁRIO FALANTE

Autor(es): JULIANA CRISTINA MINARÉ PEREIRA

**CARTOGRAFIA DA PALAVRA: CIDADE E LITERATURA NA OBRA DE JOSE
LUANDINO VIEIRA**

Autor(es): SARA FERREIRA MARCENES POZZATO

**DA CLAUSURA À LOUCURA: O INQUIETANTE CASO DE MARIA DE LA LUZ
CERVANTES**

Autor(es): DANÚBIA FERREIRA ALVES

**DE GATESHEAD A THORNFIELD HALL: O PERCURSO ESPACIAL GÓTICO EM
JANE EYRE, DE CHARLOTTE BRONTË**

Autor(es): LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO
NIVALDO FÁVERO NETO

**DO SERTÃO GEOGRÁFICO E LITERÁRIO AO SERTÃO ORAL: O ESPAÇO COMO
ELEMENTO DE ORGANIZAÇÃO IDENTITÁRIA NA ORIGEM MÍTICA DE UMA
COMUNIDADE SERTANEJA DO NORDESTE GOIANO**

Autor(es): JUCELINO DE SALES

**ENTRE A TRADIÇÃO E A TRADUÇÃO, A QUESTÃO DOS RETORNADOS EM UM
DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES**

Autor(es): SANDRA MARIA DOS SANTOS

ESPAÇO DA MEMÓRIA NA NARRATIVA EM REPARAÇÃO DE IAN MCEWAN

Autor(es): LAILA CRISTINA DOS SANTOS AZEVEDO

ESPAÇO DE EPIFANIA JAMESIANO

Autor(es): NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA

ESPAÇO E PERSONAGENS EM SUBSTÂNCIA, CONTO DE GUIMARÃES ROSA

Autor(es): DANIELA ELISABETE DA SILVA PINTO

ESPAÇO E POESIA: A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NA POESIA DE JOSÉ DÉCIO FILHO E CORA CORALINA

Autor(es): MOEMA DE SOUZA ESMERALDO

ESPAÇOS DE DEVIR NO CONTO *EL DUENDE* DE ELENA GARRO.

Autor(es): KEULA APARECIDA DE LIMA SANTOS

ESPAÇOS DE FRONTEIRA NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

Autor(es): LILIAN LIMA MACIEL

ESPAÇOS NEGATIVOS NA POESIA DE LÊDO IVO

Autor(es): MARCIO FERREIRA DA SILVA

FLOR, TELEFONE, MOÇA: QUE ESPAÇO É ESSE?

Autor(es): ELIA CRISTINA ALVES DOS SANTOS

MUDANÇAS SOCIAIS E MUDANÇAS DISCURSIVAS: PROCESSOS DE SOCIALIZAÇÃO DA LITERATURA CLARICEANA NO CIBERESPAÇO

Autor(es): CAROLINA ALVIM FERREIRA

NOVA YORK E SUA TRILOGIA: TESSITURA DA TRAMA E CONSTRUÇÃO DE SI

Autor(es): ADRIANA OLIVEIRA DE ARRUDA

O CORPO COMO FRONTEIRA DE UMA METAMORFOSE EM TRUISMES, DE MARIE DARRIEUSSECQ

Autor(es): FERNANDA SANCHES FACHINA

O DESENHO DAS CIDADES: O ESPAÇO URBANO NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Autor(es): ALEXANDRE BONAFIM FELIZARDO

O ESPAÇO ALÉM DO CENÁRIO

Autor(es): ALINE ROSA MAXIMINIANO DE SOUZA

O ESPAÇO DA MOBILIDADE SOCIAL NA NARRATIVA ORGULHO E PRECONCEITO DE JANE AUSTEN

Autor(es): MÁRCIO AZEVEDO DA SILVA

O ESPAÇO EM NOSSO LAR: TOPOANÁLISE DA COLÔNIA NOSSO LAR NA OBRA DE CHICO XAVIER

Autor(es): TATIANA DE SOUZA FIGUEIREDO MARCHESI

O ESPAÇO URBANO EM A MOCINHA DO MERCADO CENTRAL DE STELLA MARIS REZENDE

Autor(es): LILIAN ROSA AIRES CARNEIRO
MARIA IMACULADA CAVALCANTE

O GUETO E A CIDADE NO PALCO E NA HISTÓRIA: A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO NA PEÇA O MERCADOR DE VENEZA, DE WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)

Autor(es): DÉBORA MACHADO DE SOUSA

O JARDIM SECRETO: ESPAÇO INTERDITADO

Autor(es): SANDRA MARA CARVALHO

O OUTRO EM MIM: CINTILAÇÕES DO ESPAÇO ONÍRICO NA POESIA CONTEMPORÂNEA

Autor(es): FANI MIRANDA TABAK

OS CORUMBAS: ARACAJU COMO ATRAÇÃO DE EMPREGO PARA OS SERTANEJOS

Autor(es): ROBERTO JOSÉ DA SILVA

PODER E ZUMBIZAÇÃO: O ESPAÇO DESTRUIDOR DE THE WALKING DEAD

Autor(es): CLAYTON ALEXANDRE ZOCARATO

POR UMA TOPOANÁLISE DA OBRA DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS

Autor(es): JORGE LEITE DE OLIVEIRA

PRIDE AND PREJUDICE, DE JANE AUSTEN, E BRIDE AND PREJUDICE, DE GURINDER CHADKA: UMA LEITURA CONTEMPORÂNEA

Autor(es): MIRELLE MACEDO DINIZ

RESSONÂNCIAS DO VAZIO URBANO

Autor(es): JHENIFER THAIS DA SILVA

TOPUS UTOPICUS

Autor(es): RAYSA BARBOSA CORREA LIMA PACHECO

A RELAÇÃO ENTRE TEXTO LITERÁRIO E TEXTO FÍLMICO: ANÁLISE DOS DISTINTOS NARRADORES NAS VERSÕES LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA DE O DELFIM.

Autor(es): ROBERTO SOARES FRANCISCO

ESPAÇO EM LITERATURA E PINTURA: JOHN KEATS E SEUS PINTORES

Autor(es): IVAN MARCOS RIBEIRO

O PRIMO BASILIO CHEGA AO CINEMA: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA E OS PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO

Autor(es): CARLOS ALBERTO CORREIA

O SILENCIAMENTO DO SUJEITO NO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

Autor(es): MÔNICA BALTAZAR DINIZ SIGNORI

POÉTICO ANATÔMICO

Autor(es): ARTUR RODRIGUES JANEIRO

RESUMOS

MESAS-REDONDAS

Nota: Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

Conferência de Abertura

“A INSTITUIÇÃO DO ESPAÇO LÍRICO NA NARRATIVA BREVE DE DOMINGOS MONTEIRO”

Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes
Instituto Politécnico de Viseu – Portugal

A obra de Domingos Monteiro (Barqueiros, Mesão Frio, 06/11/1903 – Lisboa 17/08/1980) não tem merecido por parte da crítica, pelo menos em quantidade, uma atenção homóloga à qualidade estético literária e axiológica que, apesar de tudo, ensaístas de nomeada lhe reconheceram, alguns ainda em vida do autor. A par desta precariedade, são de realçar, entretanto, os dois trabalhos de maior fôlego, ou de maior abrangência, levados a cabo, em épocas muito diferentes, por Álvaro Ribeiro (1965) e Teresa Seruya (2003), sobre o escritor-jurisconsulto, que também foi historiador, crítico literário, autor de textos doutrinários, membro da Academia das Ciências, diretor de Serviços das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, entre outras funções de destaque. Domingos Monteiro, apesar de ter feito também incursões pela poesia (de que as primeiras publicações são um fulgurante testemunho: Orações do Crepúsculo, em 1920, e Não Errante, em 1921 – acervo acrescido mais tarde pelos volumes Evasão e Sonetos, respetivamente em 1953 e 1978), foi sobretudo um prócere no conto e na novela, tendo merecido, por isso, o encómio do professor e escritor Eugénio Lisboa de “um dos maiores ficcionistas de sempre e, seguramente, o maior contista português do século XX”. De facto, o escritor teve outras aventuras genológicas, como o drama A Traição Inverosímil e o romance O Caminho para Lá; no entanto, e como afirmou, em relação a este último volume, Teresa Seruya, “o fôlego romanesco é demasiado exigente para o talento sintético de Domingos Monteiro”. O vetor hermenêutico de que nos ocupamos prende-se, então, com o corpus textual dos Contos e Novelas de Monteiro, materializado em quinze títulos, num total de sessenta histórias, relativamente às quais iremos, como parece razoável, proceder a uma triagem que se revele representativa da tal instituição do espaço lírico que julgamos patente, de forma indelével, em fragmentos textuais diversos. Assim, a nível do espaço, pretendemos, com esta investigação, mostrar como Domingos Monteiro construiu um espaço lírico e poético, em relação ao campo e à cidade do país natal e às altas planícies de Castela, a que não faltam também alusões ao Brasil, a África e a certos países europeus. Nesta perspectiva, é nosso objetivo mostrar como o autor de O Mal e o Bem conseguiu conciliar simultaneamente a sua invulgar capacidade de efabulação com a mestria de transfigurar o real, resultando desta fusão uma liricização, em que a narratividade não se perde e a emotividade flui, ora nas personagens, ora no narrador, que muitas vezes também é personagem. Por outras palavras: talvez a recorrência de certos espaços na narrativa breve de Domingos Monteiro derive de uma intromissão da voz lírica do autor na sua criação ficcional.

Mesa Redonda 1: Espaço, Literatura e Cinema

Literatura e cinema: para além do procedimento, viagem do texto à tela

Sidney Barbosa

UnB

A partir de rápida análise espacial da obra cinematográfica do diretor francês contemporâneo, Jean-Pierre Jeunet, conhecido mundialmente a partir da produção de seu filme **Delicatessen**, de 1991, e de algumas reflexões sobre a produção literária do escritor francês Sébastien Japrisot (1931-2003), igualmente tomada na perspectiva da toponímia, pretende-se, com esta comunicação, realizar uma apresentação sobre o uso do espaço no universo da cinematografia, em geral e, especificamente, no filme **Un long dimanche de fiançailles** (Um interminável domingo de esponsais), divulgado no Brasil sob o título de **Eterno amor**, filme protagonizado pela atriz Audrey Tautou, famosa por sua atuação em **O fabuloso destino de Amélie Poulain**, do referido diretor. Espera-se chamar a atenção para aspectos técnicos relacionados ao espaço, que superem o fatídico trajeto que vai “do texto ao filme” e que confirme a interessante, rica, intrínseca e prolixa relação que existe entre Literatura e Cinema.

De San Francisco a Bramasole: o percurso espacial na linguagem fílmica de *Sob o sol da Toscana*.

Luciana Moura Colucci de Camargo
UFTM

*I am about to buy a house in a foreign country.
A house with the beautiful name of Bramasole (...)
The balcony faces southeast, looking into a deep
valley, then into the Tuscan Apennines. When it rains
or when the light changes, the façade of the house
turns gold, sienna, ocher; a previous scarlet paint job
seeps through in rosy spots like a box of crayons left
to melt in the sun. (Under the Tuscan sun)*

Frances Mayes, renomada escritora americana contemporânea, lança em 1996 a obra *Under the Tuscan Sun*, um relato sensível sobre a personagem Frances que, mediante a um processo de divórcio inesperado e extremamente doloroso, lança-se, a partir da compra, por impulso, de uma casa secular na Itália, a uma viagem de reconstrução de sua própria identidade enquanto mulher e profissional. Quando começa esse movimento de construção de um novo itinerário em sua vida, Frances entrelaça sua história à história de Bramasole, a casa, e, assim, essas personagens, “juntas”, empreendem essa reconstrução em uma narrativa delicada e profundamente sinestésica. A narrativa de Mayes, entremeando toques biográficos e relatos de viagem, permanece cerca de dois anos na lista dos livros mais vendidos nos Estados Unidos e, obviamente, esse fato jamais poderia ter passado despercebido pela indústria cinematográfica americana. Assim, em 2003, chega à “grande tela”, o filme *Sob o sol da Toscana*. Embora, como na maioria dos casos, a linguagem fílmica, em virtude de sua própria limitação espaço-temporal, não recupera totalmente o texto literário. No entanto, no que se refere à espacialidade artística, o mesmo traz uma leitura privilegiada da categoria espacial, conferindo-lhe a justa condição de ser relevante, bem como a de influenciar e agir em conjunto com todas as ações e emoções de Frances. Inclusive, já ao final da narrativa fílmica, Frances passa por um processo de epifania que envolve uma relação situacional dessa personagem com um determinado local da casa e um objeto específico, a torneira que, ao começar a “jorrar” água, transforma-se em metáfora da própria vida de Frances que, enfim, começa a transbordar de maneira fluída, corrente e cristalina. O filme recupera, então, o enredo do livro salientando sobremaneira o percurso espacial que Frances empreende de San Francisco (Estados Unidos) a Toscana (Itália). Com isso, ao deixar os Estados Unidos, a personagem, em viagem turística à Itália, visita um pequeno povoado, onde compra, então, a casa de trezentos anos que, literalmente, está “caindo aos pedaços”. Até o final do filme, temos Frances reconstruindo cada cômodo dessa casa, fazendo novos amigos, aperfeiçoando seus dons culinários ao mesmo tempo em que, claro, se reconstrói interior e exteriormente em um complexo movimento de busca ontológica. No final do filme, casa e personagem, estão completamente restaurados à moda dos contos de “era uma vez”; é a situação de *fairy-tale* só que revisitado na contemporaneidade. Para concluir, elucidamos que este estudo, fundamentado no diálogo das teorias do cinema e da narrativa, pretende discutir o olhar privilegiado e sensível com que a diretora do filme Audrey Wells desenha cada cena de *Sob o sol da Toscana*.

Mesa Redonda 2: Espaço e Mulher

A MULHER FATAL ENTRE O TRÂNSITO E O CÁRCERE: GÊNERO E ESPACIALIDADE NO PRIMEIRO ROMANCE PUBLICADO NO BRASIL

Jorge Luiz Marques de Moraes
Colégio Pedro II-RJ

A configuração do espaço no universo literário é construção estética, antes de tudo; entretanto, não podemos deixar de notar que também é construção ideológica e política. É partindo dessa premissa que promoveremos a análise de *O filho do pescador*, primeiro romance da Literatura Brasileira. O livro de Teixeira e Sousa é multiplamente inaugurador, pois não apenas implanta o gênero no Brasil (ao mesmo tempo em que funda o nosso Romantismo), mas também apresenta ao público leitor a primeira protagonista feminina de nossas letras: Maria Laura, uma devoradora de homens que, transitando entre os arquétipos demônio-anjo, desloca-se por espaços diversos da Corte, subvertendo por completo o cotidiano de clausura e silenciamento das mulheres da época. Mulher e espaços: na rua, na praia, na casa, no convento. Em trânsito, senhora de seus desejos; no claustro, redentora de suas falhas. Literatura de entretenimento, cujo objetivo explícito é o arrebanhamento de significativo número de leitores, *O filho do pescador*, ao mesmo tempo em que se revela obra equivocada em diversos aspectos, tem o mérito de, por outro lado, antecipar diversos procedimentos que seriam, à posteriori, considerados nobres: o Indianismo tem sua gênese nos capítulos do romance de Teixeira e Sousa, assim como o diálogo com o leitor, futuramente tão festejado no dispositivo machadiano. Fábula moral, que prefere as peripécias à pesquisa estética, a obra teve sucessivas edições ao longo do século XIX, revelando-se sucesso incontestável de público. Daí a sua importância no contexto político-cultural dos novecentos, na medida em que o espaço constrói-se também enquanto manifestação de nacionalidade. Vai daí que a topofilia da brasilidade encerra um círculo virtuoso: é nacional porque é topofílico, é topofílico porque é nacional. Entre inovações e equívocos, *O filho do pescador* é uma pletera de espaços ainda não explorados pela crítica literária. Mapeá-los, compreendê-los e analisá-los é o objetivo deste trabalho.

UMA ANÁLISE, SOB A PERSPECTIVA ESPACIAL, DE “As parceiras”, de Lya Luft

Maria Imaculada Cavalcante – UFG-CAC

Sob o ponto de vista da toponímia, traçaremos uma leitura da representação do espaço literário no romance *As parceiras* da escritora gaúcha Lya Luft. O espaço é um dos elementos importante que vai delimitar a conduta de Anelise, a narradora- personagem da obra. Para se recuperar da morte do filho bebê, Anelise resolve se isolar de todos em um chalé, numa cidade à beira-mar. Nesse lugar, ela começa a escrever a história da família e do casarão onde viveu sua avó Catarina e onde passou parte da sua infância e adolescência. Esse casarão será de grande importância para a compreensão da narrativa, principalmente o sótão onde a avó vivia enclausurada. Com o passar do tempo, casarão foi vendido e demolido, restando apenas o chalé e as memórias da infância. A ideia de sótão como lugar de refúgio perpassa toda a narrativa e é nessa perspectiva que analisaremos a importância desses espaços na construção da história. Para melhor compreendermos a relação espaço físico e geográfico versus espaço da memória e da ficção literária, resgatamos, dentre os estudos teóricos, a noção de espaço do interior e do exterior e o sentido da casa, conceitos apresentados por Gaston Bachelard em sua *Poética do espaço*. Utilizaremos, também, o conceito de heterotopia apresentado por Michael Foucault no artigo “Outros Espaços”. O espaço compreendido por Luft, neste romance, não é o espaço da indiferença, mas sim, o espaço da experiência, que determina a conduta de Anelise. Dessa forma, o espaço físico e dimensional transforma-se em espaço simbólico, com grande carga psicológica e memorialística.

Mesa Redonda 3: Espaços do Insólito

Representações espaciais do horror na literatura de Lygia Fagundes Telles

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU/CNPq)

A palestra tem como proposta de base o estudo da importância dos espaços ficcionais na construção do horror em narrativas da escritora Lygia Fagundes Telles. Tomarei como *corpus* várias narrativas da referida autora em que o medo e o horror são manifestados na superfície polissêmica ficcional. Não pretendo analisar especificamente a narrativa de horror, mas a presença do horror na narrativa fantástica da autora em pauta. Problematizo esse aspecto porque há narrativas que não são denominadas pela crítica como literatura de horror, mas que trabalham o horror como um de seus elementos estéticos, como é o caso de algumas narrativas de Lygia Fagundes Telles. Assim, o que interessa à análise é essa literatura: seja ela denominada ou não de literatura de horror, ela faz emergir o horror em sua tessitura. Com isso, pretendo revisitar a noção de horror vinculada à literatura. O que seria nos séculos XX e XXI, época de publicação dos contos de Lygia Fagundes Telles, uma narrativa de horror? Para tanto, é necessário partir de estudos como o de Lovecraft, que aborda o horror sobrenatural na literatura; e o de Noël Carroll, que define o horror por intermédio da noção de horror artístico, diferenciando-o do horror natural. As distinções entre o trabalho com o horror, o terror e a repulsão, defendidos por Stephen King também serão de valor na análise dos contos selecionados. É possível notar que, nos séculos anteriores ao XX, a temporalidade relacionada ao horror era usualmente a noturna e a espacialidade corporal relacionada a figuras medonhas – bruxas, vampiros, lobisomens e monstros de uma forma geral. Na literatura produzida nos séculos XX e XXI, os monstros e eventos insólitos aparecem e acontecem muitas vezes à luz do dia e seus corpos são similares aos dos não-monstros, como o do rapaz que em “Venha ver o por do sol” tranca sua namorada em uma catacumba. Mas por que tantos monstros e tão diversificados? Os monstros sempre representaram o “diferente” na literatura, o ser que se situa à margem pelo seu descompasso físico e/ou psicológico em relação aos demais seres. E talvez seja essa a diferença entre muitas narrativas que têm o horror como sua base: umas que, de forma utópica, acreditam em ordenações sociais e outras que questionam, por intermédio da configuração de monstros e de monstruosidades, a aparente ordenação imposta pelos poderes. Inserem-se nesse último caso as complexas narrativas de Lygia Fagundes Telles, que fazem o seu leitor inquietar-se diante de algumas situações tão insólitas, mas ao mesmo tempo tão cotidianas.

O SER E O SERTÃO: RELAÇÕES ENTRE PERSONAGEM E ESPAÇO NO GÓTICO COLONIAL BRASILEIRO

Alexander Meireles da Silva
UFG

Do Romantismo ao Modernismo, passando pelo Pré-Modernismo o debate sobre a constituição do povo brasileiro ocupou lugar de destaque no meio intelectual nacional, incluindo neste quadro a elite literária localizada nas grandes metrópoles das últimas décadas do século dezanove aos primeiros anos do século vinte. Pensadores como Oliveira Viana e Azevedo Amaral trataram de desvendar, com base nas Ciências Humanas, as razões da existência no Brasil de um povo, mas não de uma nação, buscando definir, a partir desse diagnóstico, os caminhos para a construção nacional. Neste quadro, intelectuais nacionais e estrangeiros se voltaram para a análise da sociedade brasileira e viram na constituição do povo um dos fatores que impediam o desenvolvimento nacional, enxergando, assim, o Brasil de forma semelhante aos colonizadores europeus da época, que em outras partes do mundo viam as colônias propriamente ditas como uma área de riquezas potenciais, cuja exploração era dificultada pela presença de raças e culturas inferiores. Dentro deste cenário, a mentalidade neocolonial ou imperialista das elites fomentou uma produção literária marcada pelo preconceito em relação a uma parte do país e/ou a segmentos da população que, pelos parâmetros das grandes cidades do período como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda pertenciam a um tempo de atraso, superstição e mesmo barbárie. Esta visão, frequentemente alicerçada na oposição meio urbano X meio rural, fomentou a criação de um sertão insólito habitado por seres insólitos que dialogaram com a tradição gótica anglo-americana dos séculos XVIII e XIX resultando no que este trabalho chamou de “Gótico colonial brasileiro”, exemplificado por contos de, dentre outros, Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis.

RESUMOS

COMUNICAÇÕES ORAIS

Nota:

Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

A CASA E O QUINTAL EM UM HOMEM E SUA FAMÍLIA

ERLANE GONÇALVES DA SILVA
UFG - UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
(CAC/UFG)

Neste trabalho, analisaremos a espacialidade da casa e do quintal no romance de Braz José Coelho (1997), *Um homem e sua família*. O objetivo é estudar as relações que existem entre a família e o espaço da casa. Entre os autores que subsidiarão a pesquisa encontra-se Bachelard (1989), Iuri Lotman (1978), Osman Lins (1976) e Borges Filho (2007). Esses autores poderão contribuir para a análise dos efeitos de sentido que surgirão a partir dessa espacialidade. Para esta pesquisa, recorreremos à metodologia da Topoanálise, sendo que esta consiste em verificar os espaços presentes na obra literária e sua relação com outras categorias narrativas e os efeitos de sentido produzidos. Para Bachelard, a casa é a base do ser humano, ela representa o seu centro. No romance em foco, as personagens se deslocam do norte de Goiás para São Paulo, à procura de conforto e segurança. A viagem chega ao fim na estação ferroviária da cidade de Catalão estado de Goiás. Não tem como prosseguir para a cidade de São Paulo, pois o dinheiro acabou e a criança mais nova está doente. O homem sai à procura de um espaço estabilizador onde pudesse dar segurança a sua família. De início, alojam-se debaixo de uma cagaiteira na beira da estrada, saída para a cidade de Goiandira. No mesmo dia, o marido constrói uma cabana improvisada e será neste abrigo que passarão dias e noites à espera da construção da casa. Por muito tempo, o marido trabalhou na construção do casebre. No romance em foco, o espaço é considerado politópico, pois além da casa temos vários espaços que farão inferências na vida das personagens, entre elas, sociológica e estruturais. Que virá a abranger a vida social e todas as relações desses espaços seja no âmbito cultural ou natural. Construíram dois cômodos, um servia de sala e cozinha e o outro de quarto, depois começaram a construção do quintal. A partir do processo de edificação é que se constituem as vivências e as experiências das personagens em *Um homem e sua família*.

Comunicação oral Espaço e Literatura

A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO EM TODOS OS NOMES, DE JOSÉ SARAMAGO

RENATA SANTANA
UEM
CAPES

O estudo de aspectos relacionados ao espaço é essencial na compreensão de obras literárias, pois trata-se de uma das mais importantes categorias do texto, a qual se relaciona com os demais elementos que constituem a narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É no espaço que os personagens ganham vida para mostrar aquilo que querem, nele, todas as ações vivenciadas por esses personagens acontecem, sendo, portanto, a partir dele que se dá o desenrolar da história, tornando a base da narrativa. Pode-se afirmar que o espaço estabelece relações essenciais com a categoria do tempo, que lhe confere mobilidade e complexidade e é justamente esta interatividade que permite uma configuração definida do espaço, concorrendo para os significados constantes por ele assumidos na obra, que por sinal em Todos os Nomes são muitos. Há quem acredite que a percepção do espaço, se dá apenas pela visão, porém a audição e o tato também são capazes de o construir mesmo que em menor escala, pois a partir deles pode-se perceber formas e volumes. É ainda o espaço muitas vezes determinante para o desenvolvimento da ação e pode desempenhar várias funções dentro do texto, visando também os objetos que o compõe e a relação e percepção que há entre eles e o espaço discutido. A Conservatória do Registro Civil e o Cemitério Geral são configurados como espaços principais neste romance; a Escola e a Cidade são espaços secundários a partir dos quais se vão caracterizando ações e composições dos personagens, além do tema proposto no romance. Será apontado ainda aqui, a simbologia existente no romance, a idéia labiríntica desses espaços percorridos pelo personagem principal - Sr. José - que permeiam durante toda a trama. Além disso, relacionaremos os elementos espaciais com os demais componentes da narrativa saramaguiana, verificando de que modo concorrem para o desenrolar do romance e para a construção dos sentidos construídos nesta obra e, ainda, contribuir para os estudos do espaço na obra de José Saramago.

Comunicação oral Espaço e Literatura

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA LITERATURA E NO CINEMA

OZÍRIS BORGES FILHO
UFTM

A categoria narrativa do espaço foi relegada durante vários séculos a um plano secundário dentro da Teoria Literária. Característica que reforça esse lugar subalterno é que, em grande parte dos textos que estudaram a narrativa, o espaço era visto sempre vinculado às técnicas da descrição. Nesse sentido, os teóricos refletiam mais sobre as técnicas descritivas do que sobre o produto dessas técnicas. Essa realidade veio mudando a partir dos anos 60 e, hoje, está completamente mudada. O espaço, finalmente, ganhou status de categoria essencial da narrativa e vem sendo explorado de vários ângulos teóricos. No cinema, essa categoria foi encarada de maneira diametralmente oposta. O espaço cinematográfico foi tratado, desde sempre, como uma das categorias fundamentais do texto fílmico. Isso se deve ao fato de que a cena fílmica apresenta, obrigatoriamente, as personagens em determinados lugares. São raros os planos no cinema em que os espaços são totalmente apagados. Essa onipresença sempre chamou a atenção dos teóricos do cinema. Essa seria apenas uma das aproximações que podemos fazer entre a construção do espaço na literatura e no cinema. O objetivo desta comunicação é refletir sobre o modo pelo qual essa categoria é tratada por essas duas manifestações artísticas. Pretendemos com isso iniciar uma reflexão cujo objetivo é apontar semelhanças e dessemelhanças entre literatura e cinema do ponto de vista espacial.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

A CONSTRUÇÃO ESPACIAL EM PÃO COZIDO DEBAIXO DE BRASA

CARLA REIS DE OLIVERA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS/CAMPUS AVANÇADO CATALÃO

CAPES

O presente trabalho tem como tema A Construção Espacial em Pão Cozido Debaixo de Brasa e pretende evidenciar a constituição espacial neste romance do escritor goiano Miguel Jorge. Publicado em 1997 e neste mesmo ano ganhador do Prêmio Machado de Assis 1997 de Literatura da Biblioteca Nacional. Pão cozido debaixo de brasa é organizado a partir de dois núcleos espaciais que se revezam no decorrer da narrativa. No primeiro núcleo espacial, o da protagonista Felipa, podemos observar o trabalho criativo do narrador ao recontar o passado, visto que recria a memória dos fatos históricos referentes à tragédia do Césio 137, ocorrida em 1987 na cidade de Goiânia, contribuindo para a sua transmissão e rememoração. No segundo núcleo espacial temos as experiências do protagonista Adam/Adão em busca de sua constituição identitária. Trata-se de uma obra em que, por meio da manipulação estrutural do texto literário, o narrador apresenta oposições espaciais onde se concretizam as vivências dos protagonistas, sempre com o anseio de transpor-se para um lugar melhor. Por ainda não haverem estudos sobre o espaço acerca deste romance, pretendemos explicar, de acordo com os princípios da Topoanálise, como se constitui a construção espacial no romance em foco. Para tanto, utilizamos os pressupostos teóricos de Borges Filho (2007), Frank (1991) e Lins (1976), que tratam da temática do espaço e das várias questões com que este se apresenta e contribui para o texto literário. Por meio desta pesquisa percebemos que Pão cozido debaixo de Brasa é construído a partir de oposições espaciais, tais como a cidade e as ruas (espaço aberto) / a casa e seus aposentos (espaço fechado). A partir dessa análise vemos que apesar de ser construída a partir de características espaciais opostas, a relação entre personagem e espaço é idêntica nos dois núcleos espaciais, pois se configura de forma negativa tanto na história de Felipa quanto na história de Adam/Adão. Esperamos com este trabalho divulgar a singularidade espacial da obra Pão Cozido Debaixo de Brasa e também contribuir com os estudos da Topoanálise.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**A FOCALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS:
FRONTEIRAS ENTRE A LINGUAGEM LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA.**

ALAN BRASILEIRO DE SOUZA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Este trabalho, de natureza teórico-crítica, integra meu projeto de Trabalho de Conclusão de Curso que está em desenvolvimento sob a orientação da professora Maria das Dores Pereira Santos no curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia. Em minha pesquisa, tenho como objetivo apresentar uma leitura da obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, numa perspectiva de abordagem da categoria do espaço construído pela linguagem literária em diálogo fronteiriço com a linguagem do cinema. O interesse nessa temática resultou do reconhecimento de que nessa obra o modo de representação da espacialidade constitui-se como um procedimento fundamental, haja vista que toda a narrativa é construída pela focalização do narrador-personagem, Luís da Silva, de modo a permitir a visualização de um jogo de perspectivas que dá a ver um processo de montagem da cena na qual a ação romanesca decorre. Com base no motivo gerador do título do romance, o sentimento de angústia - que resulta da incompatibilidade amorosa entre os personagens Luís da Silva e Marina, motivada pela rejeição desta última aos investimentos afetivos daquele e do posterior envolvimento da personagem com Julião Tavares -, a narrativa é (re)construída em retrospectiva pela memória do narrador-personagem, procedimento que resulta na aparição do ambiente como um elemento opressor que exacerba em Luís da Silva o sentimento de angústia. A hipótese que norteia este trabalho é a de que o jogo operado pelo olhar-câmera de Luís da Silva constrói essa "espacialidade angustiante" a partir de signos que, ao tentar situar no tempo/espaço a imagem de Marina, se aproximam da linguagem cinematográfica pelo viés da montagem e utilização de planos, cortes, sinédoques, jogos de sombras e contrastes luminosos. Nessa perspectiva de observação assumida pelo olhar voyeurista de Luís da Silva, a figuração da personagem feminina sofre efeitos de despersonalização e zerificação de sua individualidade ao ponto de permitir o reconhecimento da personagem como integrante do espaço literário. As discussões sobre o tema terão a contribuição teórica de estudiosos da obra literária e sua relação com outros sistemas sógnicos, como, BARTHES (1989), CAMPOS (2010), CUNHA (2011) LINS (1976), HANSEN (1998), OUBIÑA (2011), SANTAELLA (2004) SEGOLLIN(1978) TODOROV(1970) e da teoria do Cinema proposta por EISENSTEIN (2002).

A HISTÓRIA DE EVENTOS INSIGNIFICANTES: UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE A VISÃO POÉTICA DE CHARLES SIMIC

MARCIA TIEMY MORITA KAWAMOTO
UFSC
Capes

O poeta sérvio Charles Simic se preocupa com o que ele chama de a história de “eventos Insignificantes”(1997, p.126). A representação da história é o foco de sua composição artística. Em vista disso, esse comentário crítico discute o ensaio de Simic, “Notes on Poetry and History”, texto escrito em prosa, apesar do óbvio e marcante lirismo. Sua discussão é complementada e exemplificada pelo poema de Simic, “Flying Dogs”. Para tanto, a visão teórica de Hayden White será utilizada, principalmente seu artigo célebre “The Fictions of Factual Representation”. Two Dogs é um poema que exemplifica os seis aspectos principais do ensaio “Notes on Poetry and History”, que faz uma ponte entre poesia e história. Por consequência, os aspectos são: 1) um poema que importa carrega nossa experiência, ou irracionalidade da história (SIMIC, 1997, p.125-126), 2) os eventos insignificantes da história (SIMIC, 1997, p.126), 3) a vulnerabilidade daqueles participantes de eventos trágicos (SIMIC, 1997, p.126), 4) a ausência do ego no poema (SIMIC, 1997, p.127), 5) tempos de loucura (SIMIC, 1997, p.127), e as contradições dos tempos insanos (SIMIC, 1997, p.127). A escolha do poema se justifica pela sua extensão, assim qualidade é priorizada sobre quantidade. “Notes on Poetry and History” defende uma estreita relação entre poesia e história. Simic acredita que poesia não deve ser alienada, explorando somente as emoções do Eu e constituindo uma visão romantizada e excludente. Ao contrário do que muitos podem esperar, ele acredita que poesia ser constituída de ausência do ego (SIMIC, 1997, p.127). Por outro lado, é possível argumentar que a teoria pós-estruturalista nos ensinou que qualquer discurso é necessariamente histórico. Em outras palavras, o/a poeta ou o/a autor/a de ficção está inserido/a dentro de um contexto social, que direta ou indiretamente será refletido em seus textos. A perspectiva na qual ele/a se posiciona não pode simplesmente ser ignorada ou negada. White discute que todo discurso é tomado em sua totalidade como uma imagem de alguma realidade apresenta uma relação de correspondência com aquilo a qual é uma imagem? (1978, p.122). Por consequência, poemas são declarações sobre o mundo em que habitamos, uma vez que eles refletem, mimetizam, este mundo, e como toda forma de comunicação, eles são históricos. Neste sentido, o argumento de Simic pode ser entendido como ingênuo. Entretanto, devo voltar a citação de White e lembrar que ele menciona “uma relação”. Portanto, ao pensar em Simic, entendo uma visão holística em que a relação que este propõe seja claramente reflexiva, e não seja somente um reflexo. Com efeito, a poesia deve conscientemente espelhar a história, uma vez que “nenhum poema que importa pode ter significado ou até existência sem aquela experiência” (SIMIC, 1997, p.126). O aspecto relevante reside em “aquela experiência”, que Simic chama de “a irracionalidade da história” (1997, p.125); uma alusão à violência irracional das pessoas e principalmente em relação as suas experiências de guerra. Não obstante, Simic preza pela “história dos eventos insignificantes” (1997, p.126), pela história particular do indivíduo, que ao relatar sua experiência única reflete a história de uma sociedade. Este indivíduo tende a ter seu sofrimento diminuído por perspectivas panorâmicas em eventos como guerras. Apesar de que é dele a imagem mais trágica. Em “Poetry and History”, Simic compara como o número exato de uma tragédia pode diminuir a dimensão real de um acontecimento: Uma figura como 100,000 produz horror em um nível abstrato.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

A HISTÓRIA DE UM CANÁRIO FALANTE

JULIANA CRISTINA MINARÉ PEREIRA
UFTM
FAPEMIG

Neste texto, analisaremos o conto *Ideias do canário*, de Machado de Assis, publicado no livro *O Alienista e outros contos*. Este livro reúne vários contos do autor, que tratam de diversos temas comuns à sua obra, abordados sempre com brilhantismo. O conto selecionado relata a história de um homem dado aos estudos de ornitologia e que encontrou um pássaro capaz de falar. Macedo, o personagem principal, encontra-se numa situação inusitada: numa loja de belchior, depara-se com um canário falante, em suas palavras, “último passageiro de algum naufrágio”. O conto gira em torno da compra do pássaro e da imersão que Macedo faz nos estudos acerca da capacidade intelectual da pequena ave. O desenrolar da trama dá-se com a fuga do canário, sua negativa em continuar a ser estudado e a decepção de Macedo por não concluir os estudos de sua grande descoberta. Para a realização deste trabalho serão utilizados os conceitos da Topoanálise, contidos na obra *Espaço e Literatura – Introdução à Topoanálise*, de Oziris Borges Filho, além de outros conceitos e ideias abordados por outros autores e obras, que abarcam e dão suporte ao estudo do espaço nas obras literárias. O propósito é identificar no conto, baseado na espacialidade do texto, as intenções e os efeitos de sentido criados pelo narrador.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**CARTOGRAFIA DA PALAVRA: CIDADE E LITERATURA NA OBRA DE JOSE
LUANDINO VIEIRA**

SARA FERREIRA MARCENES POZZATO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SAO JOAO DEL REI

Neste trabalho, realizamos uma leitura das obras *A cidade e a infância*, *Luuanda* e *João Vêncio: os seus amores*, de José Luandino Vieira, sob a ótica da relação entre a cidade e a literatura, com o intuito de demonstrar a construção paulatina da cidade literária. Defendemos o trabalho linguístico arquitetado pelo autor e apresentaremos discussões preliminares sobre correntes críticas que discursam sobre a tríade literatura/sociedade/cidade, sobretudo no que se refere aos processos de descolonização africana. Nesse sentido, a representação/reconstrução de Luanda nessas obras significa, no plano político, a construção da nação e da especificidade nacional, e, no plano literário, a afirmação de um sistema próprio.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**DA CLAUSURA À LOUCURA: O INQUIETANTE CASO DE MARIA DE LA LUZ
CERVANTES**

DANÚBIA FERREIRA ALVES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CAPES

A presente comunicação tem como principal objetivo a análise do conto *Só vim telefonar* (2008) de Gabriel García Márquez, ressaltando as principais imagens do medo, do horror e da inquietação tecidas nessa narrativa. Pode-se observar no referido texto o modo como o corpo da personagem principal María de la Luz Cervantes vai modificando-se ao entrar em contato com o espaço da clausura, da tortura, da insanidade e da degradação humana. A partir da descrição desse espaço, dos elementos que o compõem e dos acontecimentos ocorridos nele, o medo e o insólito se efetivam na narrativa de Márquez. A composição desse ambiente aponta ainda para o terrível estigma da loucura que conduz o indivíduo à perda de sua identidade, privando-o de sua liberdade e de sua autonomia, restando-lhe, apenas à adaptação ao novo lugar no qual está inserido, abrindo mão, portanto, de suas necessidades e de sua subjetividade em nome exclusivamente da pura sobrevivência. O hospício pode ser visto no conto como lugar do desconhecido e do imprevisível, funcionando então, como importante propulsor para as sensações perturbadoras e para o efeito de inquietação.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**DE GATESHEAD A THORNFIELD HALL: O PERCURSO ESPACIAL GÓTICO EM
JANE EYRE, DE CHARLOTTE BRONTË**

NIVALDO FÁVERO NETO
SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA - UBERABA, MG
LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO
UFTM (MG)

Com a (re) ascensão da English novel em 1840 na Inglaterra pelas obras de Charles Dickens (1812-1870), a ficção ganha a mesma notoriedade e popularidade que havia já alcançado em 1740. Ante a esse renascimento e valorização do texto literário enquanto veículo transmissor de entretenimento e comprometimento social foi que, em 1847, a primeira do clã das Brontë, Charlotte, publica seu primeiro romance, Jane Eyre, primeiramente sob o pseudônimo masculino, Currer Bell. Com o imediato sucesso da obra, a verdadeira autoria de Charlotte veio à tona. Um romance escrito por uma mulher, cujo protagonista é também uma mulher, uma heroína vitoriana às avessas: poor, obscure, plain, and little (Jane Eyre, p. 248), que narra suas desventuras e dissabores com delicadeza e sentimento por entre as páginas. Sustentando por uma narração onisciente e seguindo o modo alemão do Bildungsroman, ou romance de formação, que acompanha a trajetória da protagonista desde seu início até seu desfecho final rumo a um determinado ideal, o romance entrelaça o melodrama típico lírico romanesco e momentos marcados pela tragicidade gótica vividos pela personagem. A personagem, apoiada em uma visão subjetiva, mística e realística, dota a descrição dos espaços que a cercam com o teor romântico à modo de Wordsworth, sensibilidade, delicadeza e sentimento que conduzem a percepção e ação da mesma, seja pelo espaço maravilhoso evocado pela leitura de Gulliver Travels (1726) ou pela descrição do ambiente opressivo de Gateshead Hall. Assim, motiva-se um estudo dos espaços circunscritos mais importantes em Jane Eyre (1847), de Gateshead Hall, residência na qual a protagonista vive parte de sua infância, sua passagem por Lowood School e posteriormente a Thornfield Hall, local onde o destino da protagonista virá a se concretizar, entre momentos de escuridão e fulgor pessoal. A vertente gótica é marca irrefutável na obra de Charlotte Brontë, que assim como Poe (1809-1849), encaixa as personagens, o narrador, os motivos e os temas em espaços altamente expressivos, todos harmonicamente articulados de maneira a adquirirem status de alta importância na narrativa. Portanto, embasando-se nos estudos sobre o espaço feitos por Bachelard (1989), Iuri Lotman (1978); (1990), Borges Filho (2007) e sobretudo, os de Poe, Philosophy of Furniture (1840) e Philosophy of Composition (1846) pretende-se refletir sobre a importância da construção do espaço gótico na tessitura literária de Charlotte Brontë, ou, recorrendo a Poe (1997, p. 918) que afirma que a circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insuflado e tem a força de uma moldura para um quadro. O uso de técnicas e arranjos narrativos fazem com que a trama transcenda as implicações de gênero e aspectos histórico-sociais e desperte em nós o interesse em uma análise que contempla o eixo da forma e do conteúdo, a junção harmoniosa que acaba por caracterizar o modo fantástico.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**DO SERTÃO GEOGRÁFICO E LITERÁRIO AO SERTÃO ORAL: O ESPAÇO COMO
ELEMENTO DE ORGANIZAÇÃO IDENTITÁRIA NA ORIGEM MÍTICA DE UMA
COMUNIDADE SERTANEJA DO NORDESTE GOIANO**

JUCELINO DE SALES
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS - CAMPUS FORMOSA

Pretende-se investigar e significar por intermédio do sertão geográfico e literário concernente as interpretações sobre a confluência espacial unificada no conceito “sertão” existente entre Minas Gerais, Bahia e Goiás (e brilhantemente pormenorizada na obra de Guimarães Rosa), o espaço oral a partir de onde tais delimitações se originam e se fundamentam, como exercício de interpretação e compreensão de uma narrativa oral com a qual venho trabalhando minha dissertação de mestrado, sobre a saga de um ancestral polonês que na primeira metade do século XIX se estabeleceu no nordeste goiano (Chapada dos Veadeiros), hoje Entorno de Brasília ? DF. Nessa parte geográfica de Goiás, esse ancestral, conhecido pelo nome de Antônio Rebendoleng Szervinsk, constituiu prole numerosa, deixando na memória coletiva de seus descendentes a história fantástica da fuga de sua região natal e outras peripécias desdobradas, até estabelecer-se no interior do Brasil, denominando, nostalgicamente, esse espaço em que se fixou com o nome de seu país de origem: Polônia. O objetivo dessa investigação é não só salientar a importância do espaço na constituição de um artefato literário, esteja ele num suporte escrito ou oral (como é o caso da narrativa sobre a qual se debruça essa análise), mas, além disso, compreender a mentalidade formadora do imaginário de uma família a partir de uma saga mítica cuja especificidade organizadora se dá por meio da oralidade.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**ENTRE A TRADIÇÃO E A TRADUÇÃO, A QUESTÃO DOS RETORNADOS EM UM
DEFEITO DE COR, DE ANA MARIA GONÇALVES**

SANDRA MARIA DOS SANTOS
UNB

Na obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é problematizado por meio de um texto metaficcional as relações entre ficção e história. Nesta obra, existem inúmeras temáticas possíveis de serem abordadas a partir dos conceitos de exclusão, subalternidade, marginalidade, escravização e "trocas culturais", entre outros. Neste trabalho pretendemos a partir de relatos das imposições e trocas culturais, analisar alguns aspectos espaciais e existenciais relacionados aos agudás, também conhecidos como retornados, ex-escravizados que voltam à África, e comerciantes brasileiros que lá se estabelecem no século XIX, esses grupos atravessam o Atlântico e constroem em solo africano, a partir das experiências brasileiras, novas identidades sociais, culturais e espaciais, transformando espaços antes topofóbicos, no caso dos ex-escravizados em espaços topofílicos. Como se da essa tradução, uma vez que ao tratarmos de escravidão no Brasil, estamos tratando de queima de arquivos, de violência física e simbólica, de negação de identidades, tratamos da construção de espaços alternativos, de espaços de dor, sofrimento e exclusão, de sublimação. Os agudás, na narrativa de Ana Maria, conseguem por meio de estratégias diversas, demonstrar o processo de diáspora negra como um processo ambíguo, no qual tradição e tradução, como conceituadas por Stuart Hall, se mesclam na produção de novos espaços de sobrevivência e resistência.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

ESPAÇO DA MEMÓRIA NA NARRATIVA EM REPARAÇÃO DE IAN MCEWAN

LAILA CRISTINA DOS SANTOS AZEVEDO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
Capes

Reparação de Ian McEwan(2001) conta a história de Briony Tallis, uma adolescente de 13 anos, aspirante à escritora que em um ato deliberado cria uma tragédia a ponto de afetar o destino de três pessoas e busca uma reparação do seu erro ao escrever um romance, recontando um crime cometido e sua tentativa de mudar o passado. O livro apresenta uma estrutura diferenciada dos romances do século XIX, pois apenas no último capítulo podemos ver Briony no papel de narrador personagem. Enquanto isso, o autor utiliza-se de outros recursos nos mostrando através de vários pontos de vistas e de um narrador na terceira pessoa os fatos que foram acontecendo tendo protagonistas diferentes em suas cenas, proporcionando livre interpretação dos eventos ocorridos. Essa forma de narrativa nos faz então, discutir a possibilidade de recriar o mundo a partir do que se escreve além de trabalhar com a memória escrita. tentativa de mudar o passado. O livro apresenta uma estrutura diferenciada dos romances do século XIX, pois apenas no último capítulo podemos ver Briony no papel de narrador personagem. Enquanto isso, o autor utiliza-se de outros recursos nos mostrando através de vários pontos de vistas e de um narrador na terceira pessoa os fatos que foram acontecendo tendo protagonistas diferentes em suas cenas, proporcionando livre interpretação dos eventos ocorridos. Essa forma de narrativa nos faz então, discutir a possibilidade de recriar o mundo a partir do que se escreve além de trabalhar com a memória escrita.

Comunicação oral Espaço e Literatura

ESPAÇO DE EPIFANIA JAMESIANO

NATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA
UNESP/ARARAQUARA

Os espaços da literatura do escritor estadunidense Henry James (1843-1916) têm sido analisados sob diversas perspectivas, conforme demonstram os estudos de Ballam (2004), Nesic (2007) e Parreira (2007). Christof Wegelin (1958), por exemplo, delinea as atitudes tradicionais estadunidenses em relação à Europa, o desenvolvimento do “tema internacional” e o cosmopolitismo da literatura jamesiana. O autor afirma que o parentesco americano com a Inglaterra se reavivou quando esta se tornou mais democrática e nos Estados Unidos se esvanecia o republicanismo agrário. Por volta de 1886, um habitante da Nova Inglaterra poderia se sentir mais à vontade em Londres do que em uma de suas cidades litorâneas. Seguindo parcialmente na esteira temática do cosmopolitismo europeu, nosso propósito é mostrar como o espaço que situa o clímax do romance **The ambassadors**, escrito entre 1900-1901 e publicado em 1903, transpõe a experiência da metrópole auto-organizada do fim do século XIX para o âmbito literário operando um deslocamento da atenção para o espaço campestre. Há, nessa estrutura, um possível presságio da descaracterização posterior a que o espaço urbano estaria sujeito na representação da casualidade. **The ambassadors** trata da viagem de Lewis Lambert Strether a Paris na função de embaixador da família Newsome a fim de fazer com que o jovem Chadwick retorne a Massachusetts para assumir os negócios da empresa familiar. O florescimento de uma sensibilidade cosmopolita é um elemento essencial para engendrar o autoconhecimento de Strether e a ocorrência de sua epifania na pousada rural francesa Cheval Blanc. A fim de estudar pontualmente o espaço epifânico, esta pesquisa será fundamentada no artigo Complexidade urbana e enredo romanesco, de Steven Johnson (2009), que investiga a narrativização da experiência urbana oitocentista. Enquanto se tornava parte do arsenal da vanguarda do século XX, o expediente narrativo do encontro de rua perdeu suas características originais: o mecanismo do encontro se tornou uma celebração do acaso e não conseguiu se religar ao sistema urbano mais abrangente. A epifania também será analisada conforme **Epiphany in the modern novel**, de Morris Beja (1972), que enfatiza o papel importante e único da epifania no romance moderno e a frequência com que momentos repentinos de ?insight? intuitivo aparecem na ficção do século XX. Beja também ressalta que os romancistas geralmente associados com as tendências modernas na literatura são aqueles que adotaram as técnicas que não apareciam nos romances do século XVIII e XIX. Nesse sentido, ao considerar **The ambassadors** sob tais perspectivas, vemos, como resultado, que o romance constrói uma estética de transição porque tanto faz uso de técnicas anteriores de narração quanto auxilia a inaugurar procedimentos narrativos que seriam explorados com maior frequência ao longo do século XX. Com relação aos recursos ficcionais precedentes, por exemplo, podemos destacar a falibilidade das redes de informação, o paradigma das conversas pessoais e encontros casuais urbanos viciados por exigência do enredo. Por outro lado, os aspectos narrativos mais modernos, relacionados ao final do século XIX e início do XX, podem ser resumidos na ficcionalização da experiência da metrópole auto-organizada, no protagonista distraído flutuando nas correntes do agir metropolitano, no antirrealismo da cadeia de associações ou coincidências e no momento epifânico. É possível, assim, identificar na estrutura espaço-epifania de **The ambassadors** características de transição de um modelo realista de romance para outro, formalmente fragmentário e voltado à celebração do acaso. Afinal, poderíamos afirmar que **The ambassadors** questiona a conveniência da metrópole para favorecer momentos de revelação casuais, devido à sobrecarga sensorial do espaço urbano, e antecipa o desligamento entre o sistema urbano e o encontro casual por meio da coincidência localizada no campo, culminando com a epifania do protagonista.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

ESPAÇO E PERSONAGENS EM *SUBSTÂNCIA*, CONTO DE GUIMARÃES ROSA

DANIELA ELISABETE DA SILVA PINTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO
Capes/ PET Letras UFTM

Esta pesquisa visa descortinar os espaços presentes no conto *Substância* de Guimarães Rosa. Partimos da metodologia da Topoanálise para identificar os espaços e, a partir deles, entender como se constrói a trama narrativa na obra selecionada. O espaço literário criado na obra em muito nos auxiliou por contribuir na caracterização das personagens. Isso fez com que alcançássemos mais profundamente a proposta narrativa. Desse modo, nosso objetivo é desvendar de que modo esse espaço contribuiu para a criação da obra, das personagens e dos rumos que a trama segue. Para isso, selecionamos os principais espaços desta narrativa. Um destes é a fazenda Samburá, e esse é o espaço-com-drama, ou seja, lugar em que ocorre toda a ação do conto, sobretudo por abrigar maior parte das personagens. Diversas temáticas são abordadas neste conto como: a mulher, o preconceito pela origem familiar, o amor que tudo é capaz de superar, o homem privado de uma vida social em função do trabalho, entre outras tantas que foram perscrutadas ao longo desta pesquisa. Maria Exita, personagem central do conto, trabalha exaustivamente no fabrico de polvilho da Fazenda Samburá. O conto narra o processo de aproximação entre Maria Exita e seu patrão, Sionésio, o dono da Fazenda. Através das coordenadas espaciais, tais como a lateralidade e a frontalidade, foi possível conhecer características internas das personagens e entender melhor suas ações. Os gradientes sensoriais, também foram fundamentais, uma vez que o conto se pauta numa cor muito simbólica e sugestiva, o branco. Nesse sentido, a visão, um dos gradientes sensoriais, é muito explorada na narrativa. A audição também, seja por meio de sons ou da ausência de ruídos, este gradiente faz-se presente em muitos excertos homologando o estado interior das personagens. Por fim, o amor, que consegue superar os preconceitos e as distâncias (grandeza espacial) que os separavam física e emocionalmente, une-os de modo sem igual. Com o emprego de alguns neologismos, Guimarães Rosa encerra o conto dando-nos a impressão de que Maria Exita e Sionésio se fundiram num único ser, extinguindo qualquer espaço entre eles.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

ESPAÇO E POESIA: A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NA POESIA DE JOSÉ DÉCIO FILHO E CORA CORALINA

MOEMA DE SOUZA ESMERALDO
UFG/CAC / SEEDF

O espaço é uma categoria central no estudo de cunho literário, qualquer texto narrativo possui uma dimensão espacial, refere-se ou remete-se a um recorte espacial. No entanto, este foco de análise não tem sido privilegiado no que concerne à produção poética. A ênfase dada à dimensão espacial e temporal é comum em textos narrativos, contudo também pode ser um dado fundamental em poesia. Nesse sentido, o presente trabalho propõe traçar as relações entre poesia e o espaço, em especial, o espaço da cidade nas obras Poemas e Elegias (1953) de José Décio Filho e Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais (1965), de Cora Coralina. As análises das representações espaciais da cidade nos textos literários propostos encontram-se delineadas pelas discussões teóricas elaboradas pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2007) e do filósofo francês Gaston Bachelard (1978). Para os exames da leitura do espaço serão essenciais leituras subsidiadas pelos textos críticos Outros Espaços (2001) do teórico francês Michel Foucault, Espaços literários e suas expansões (2007) do crítico literário brasileiro Luis Alberto Brandão e A cidade atravessada: Os sentidos públicos no espaço urbano (2001) obra organizada pela pesquisadora Eni Orlandi. Tais textos foram selecionados com o intuito de evidenciar como o espaço torna-se uma espécie de síntese do sujeito e dos acontecimentos no meio do contexto que estão inseridos. O elaborado uso de recursos linguísticos para rememorar lugares importantes em suas trajetórias de vida é, de certa forma, ao menos curioso na poesia dos poetas apresentados. A necessidade de utilizar o espaço como temática recorrente para a expressão do eu lírico é notória nas obras propostas para estudo que dão a ver um sentido de amplitude do espaço para além de seus limites geográficos. Ao expressar-se por meio de poesia o eu lírico pretende identificar-se a espaços importantes em sua trajetória de vida e ao referendá-los liricamente o espaço torna-se matéria de poesia.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

ESPAÇOS DE DEVIR NO CONTO “EL DUENDE” DE ELENA GARRO.

KEULA APARECIDA DE LIMA SANTOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conto “El duende”, da escritora mexicana Elena Garro, considerando as espacialidades representadas como potências geradoras de sentidos e principais responsáveis por colocar em evidencia os aspectos do devir-criança na narrativa. Em vários contos da autora é possível perceber uma “zona de vizinhança” com o universo infantil a qual não diz respeito nem ao adulto nem à criança, mas aponta para um entre-lugar no qual tudo é movimento e transformação. No conto “El duende”, inserido no livro *La semana de colores*, a construção dos espaços ? casa, telhado, quarto, jardim, corpo” é fundamental para se pensar o movimento do devir. Também será importante destacar de que maneira esses espaços jogam com as representações do medo e da morte que, por meio de uma ótica infantil, revelam grandes angústias do ser humano. Para fundamentar essas reflexões teremos como base os estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre as seguintes noções: devir, espaço liso e espaço estriado. Também serão consideradas as teorias de Gaston Bachelard sobre os espaços poéticos do homem e as de Michel Foucault sobre os espaços heterotópicos e utópicos.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

ESPAÇOS DE FRONTEIRA NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

LILIAN LIMA MACIEL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CAPES

O estudo parte da análise das espacialidades na literatura fantástica com o objetivo de relacionar as teorias do fantástico com a constituição do espaço ficcional nessas narrativas, em especial, a grande contribuição do espaço para a ambientação sobrenatural. A ideia de espaços de fronteira toma como base a noção de Cássio Eduardo Viana Hissa de que a fronteira é um espaço "areal", onde seria impossível discernir a realidade e a fantasia. Enfocaremos também o espaço enquanto possibilidade de sobreposição de mais de uma dimensão para instaurar a ambiguidade e a hesitação, condições fundamentais, para a irrupção do fantástico. Isso porque o espaço quando colocado como a fronteira entre a realidade e a fantasia pode propiciar ao leitor um olhar crítico sobre a sua realidade. Podemos considerar a configuração dos espaços uma das principais estratégias para geração de sentidos nas narrativas fantásticas. Com base na ideia de que a hesitação do leitor é uma condição para o fantástico Todorov elaborou um modelo sistêmico e teórico que discute a posição do leitor e do autor na construção de uma narrativa fantástica. O autor Italo Calvino amplia o conceito de literatura fantástica proposto por Todorov, distanciando-se dessa proposta em alguns aspectos. Essa discussão é importante não para assinalar definições e sim para problematizar, para que possamos compreender em que medida os espaços colaboram para uma passagem de fronteira entre realidade e fantasia, objetivo deste trabalho. Também acreditamos que essa problematização seja fundamental nos estudos das narrativas fantásticas, pois existem aspectos na teoria que estão longe de consenso entre os estudiosos. Portanto, para a análise dos aspectos fantásticos será indispensável os pressupostos teóricos de Todorov, Cortázar, Vax, Bachelard, Filipe Furtado, Ceserani, Italo Calvino e outros. E para o estudo sobre os espaços tomaremos como base as noções que Michel Foucault formulou sobre as espacialidades: as utopias, heterotopias e atopias; e também no estudo de Deleuze e Guattari sobre o espaço liso e estriado.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

ESPAÇOS NEGATIVOS NA POESIA DE LÊDO IVO

MARCIO FERREIRA DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS-UFAL
FAPEAL

A poesia do alagoano Lêdo Ivo é marcada por uma cartografia espacializada e delineada na expressão poética. Essa pesquisa toma os estudos de base cultural, no dizer, por exemplo, de Stuart Hall (2001), quando assegura que os encontros culturais se manifestam na diferença, aqui dialogando com o conceito de Derrida (2001). Essa pesquisa buscará observar o estilo do autor de “Ninho de cobras” (1973), diante de perspectiva espacial, acreditando que a geografia do espaço na modernidade se filia à proposta estética mantida na apropriação das dimensões espaciais e na linguagem poética, ponto intermediador entre a forma e o conteúdo literários. Com efeito, é possível dizer que a imagem da cidade, por exemplo, compõe a atmosfera espacial que pode ser observada nos poemas de Lêdo Ivo. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o espaço poético urbano lediano se constrói na negatividade, uma vez que a construção dessa categoria refletiu o pensamento da modernidade, como, por exemplo, pode-se ser percebido em Baudelaire e Rimbaud. Assim, acredita-se que, tomando o pensamento de Antônio Dimas (1987) e Osman Lins (1976), o espaço literário se movimento, compactua com o texto, tornando-se, muitas vezes, personagem.

Comunicação oral Espaço e Literatura

FLOR, TELEFONE, MOÇA: QUE ESPAÇO É ESSE?

ELIA CRISTINA ALVES DOS SANTOS
UFTM

Conceituamos Topoanálise como o estudo do espaço na obra literária. Sabendo que o espaço é um elemento importante na construção do enredo, ao realizar a leitura de uma obra literária, podemos perceber, por meio de uma observação detalhada, os vários efeitos de sentidos que o espaço produz no texto. Compreendendo a importância do estudo da Topoanálise pretende-se com este trabalho realizar um estudo do espaço referente ao conto de Carlos Drummond de Andrade “Flor, telefone, moça” sendo que o nosso principal questionamento é: Flor, telefone, moça: que espaço é esse? Há três espaços no conto pelos quais a moça transita. A rua em que a protagonista reside, a casa da moça e o cemitério. Esse é o percurso espacial do texto e, na análise a seguir, centraremos nossa atenção em cada um deles. A rua em que a moça reside A moça, cujo nome não é mencionado no conto, é a protagonista da história. Ela morava na Rua General Polidoro. “Perto do cemitério São João Batista.” (ANDRADE, 2010, p. 77) Percebemos a verossimilhança que há no conto, pois o nome da rua e do cemitério são realmente espaços que existem no Rio de Janeiro. Segundo Barthes (1972, p. 35), essas estratégias causam um efeito de real dentro da narrativa. Nos estudos sobre a Topoanálise, consideramos natureza os espaços que não dependem do homem para serem construídos e o cenário é o espaço criado pelo homem. A rua - e os demais espaços que analisaremos no conto - conceituamos cenário. Não há, no conto, descrições minuciosas sobre a rua da residência da moça, porém o texto nos esclarece que a rua onde a personagem mora é a mesma rua em que foi construído o cemitério. A casa dela está interligada ao recinto dos mortos. A morte, embora seja um mistério, representa o fim de algo positivo. Enquanto símbolo, a morte é a decadência do ser e o final da existência dele. Dessa forma, temos uma antítese espacial entre a casa da moça e o cemitério. O primeiro é marcado pelo traço de sentido “vida” enquanto que o cemitério, que fica perto, recebe o traço semântico “morte”. Ao analisarmos o espaço, estudamos a coordenada espacial da prospectividade com a polaridade perto X longe, assim, quem reside perto do cemitério, “queira ou não queira, tem que tomar conhecimento da morte.” (ANDRADE, 2010, p.77) Um aspecto interessante como característica psicológica da moça, e que está ligado ao espaço, é que apesar de ter uma variedade de lugares magníficos a sua disposição - a cinco minutos de sua casa - no Rio de Janeiro, ela resolve observar os enterros que passavam pela rua onde mora. A personagem acompanhava o cortejo até ao local de sepultamento. Então, ela adquire o estranho costume de passear dentro do cemitério admirando túmulos e jazigos. Esse gosto da personagem por esses lugares revela um traço psicológico da mesma que podemos classificar como morbidez. Às vezes ela chegava a entrar no cemitério e a acompanhar o préstito até o lugar de sepultamento. (ANDRADE, 2010, p.78) Do ponto de vista da coordenada espacial da interioridade (interior X exterior), percebemos que a personagem prefere estar dentro do cemitério - lugar dos mortos - ao invés de permanecer fora dele.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**MUDANÇAS SOCIAIS E MUDANÇAS DISCURSIVAS: PROCESSOS DE
SOCIALIZAÇÃO DA LITERATURA CLARICEANA NO CIBERESPAÇO**

CAROLINA ALVIM FERREIRA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CAPES

O presente trabalho discute processos de socialização e de rompimento de fronteiras entre campos discursivos considerados “populares” e campos discursivos considerados “elitizados”, como o da literatura reconhecida pela academia (Fairclough, 2001). O compartilhamento de informações por meio das mídias digitais possibilita a apropriação de textos que até então eram acessados somente em meio analógicos, como as obras literárias no meio impresso. Dessa forma, é possível constatar que a literatura não deixou de ser um interesse da sociedade, mas sim que ela precisava de uma conjuntura inédita que fosse capaz de abarcar as suas necessidades. Isto posto, torna-se essencial averiguar as demandas da sociedade em um mundo pós-moderno no que diz respeito, também, aos processos de letramento. Tais mudanças sociais e discursivas, que podem ser possibilitadas por inovações em tecnologias de comunicação, ou pela informatização da sociedade? (Fairclough, 2003), são o foco da presente pesquisa. Para tal, considera-se o texto literário como uma presentificação da realidade, e a realidade é o que o texto instaura nos limites do seu espaço de construção. É neste espaço de construção que ocorre a significação, ou seja, a intensificação de uma experiência real através da nomeação linguística. O objetivo geral é, portanto, investigar processos de hibridismos discursivos possibilitados pelas mídias sociais digitais, tais como os blogs. A fim de delimitar o estudo qualitativo e sincrônico, investigo, especificamente, aspectos dos processos de popularização, recontextualização e ressemiotização das obras *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *Um Sopro de Vida* (1978), de Clarice Lispector, em páginas de usuários/as no ciberespaço. Considera-se relevante, também, que a emergência do ciberespaço acompanha, traduz e favorece uma evolução geral da civilização, ou seja, uma técnica é produzida dentro de uma cultura e dessa forma a sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas. Isto posto, cabe ressaltar que o ciberespaço não determina o desenvolvimento da inteligência coletiva, apenas favorece a essa inteligência - literatura - um ambiente propício.

Comunicação oral Espaço e Literatura

NOVA YORK E SUA TRILOGIA: TESSITURA DA TRAMA E CONSTRUÇÃO DE SI

ADRIANA OLIVEIRA DE ARRUDA
PREFEITURA MUNICIPAL

O presente trabalho pretende discutir as intermitências entre o espaço físico e a construção do pensamento reflexivo, tendo como consequência a prática do fazer literário. Usaremos como base principal da discussão as obras “Trilogia de Nova York” (Paul Auster) e “O Discurso do método” (Descartes). Na primeira, a cidade de Nova York se encontra presente não apenas como instrumento passivo para a contação da história, mas como um agente indispensável à formação da tessitura do romance e promotora do ato reflexivo dos personagens. Em “Cidade de vidro” (Tomo I de “Trilogia”), nos é mostrado um narrador/personagem com a essência diluída no contexto da cidade que dá nome ao livro. Em determinado trecho, o próprio narrador se refere a ela como “um labirinto de caminhos intermináveis”, fazendo a associação metafórica da cidade com o pensamento humano. Nova York é mais que tão somente a ambientação do romance; ela se traduz também como personagem, à medida que, através de seus caminhos, a trama vai tomando rumos inesperados, a ponto de se fazer necessário reproduzir um mapa em uma das páginas. O ato de caminhar pelas ruas rompe com a divisão interior-exterior, como se o espaço e Quinn (o personagem principal) fossem um só. Andando pela cidade, ele caminha dentro de si, descobre-se, desobriga-se da necessidade de pensar (ao mesmo tempo em que vai construindo e remodelando seu pensamento) e torna-se, essencialmente, um olhar observador, já que tinha a sensação de não estar no mundo. Enxergando-se de fora, Quinn tem a possibilidade de encarar a si mesmo, como se, ao ver a cidade “múltipla, difusa e caótica”, desse de cara consigo em cada esquina. Como aporte teórico à discussão, utilizaremos O Discurso do Método, em que René Descartes se utiliza da analogia etimológica da palavra “método” (que significa caminho) para fazer a associação do espaço/caminho físico à construção analítica e simbólico-literária. Para o autor, seguir um método corresponde a trilhar de um espaço metafórico a outro e esse movimento é o principal responsável pela elaboração reflexiva.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**O CORPO COMO FRONTEIRA DE UMA METAMORFOSE EM TRUISMES, DE MARIE
DARRIEUSSECQ**

FERNANDA SANCHES FACHINA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CAPES

Em *Truismes* (1996), traduzido ao português por Porcarias (2005), a autora Marie Darrieussecq engendra uma narrativa protagonizada por uma porca que remonta o ruir da sua identidade, humana, conforme se dava o florescimento de seu corpo e mente suínos. Partindo de uma leitura não alegórica do texto, como prevê a teoria de Tvezan Todorov (1992) sobre literatura fantástica, este trabalho se empenhará na análise dos acontecimentos insólitos ocorridos no corpo da personagem como sendo meramente físicos e reais, ou seja, será uma reflexão sobre um corpo (espaço) que se modifica. No romance, uma vez que todas as características porcinas eclodiram, a personagem oscila entre sua forma humana e animal “segundo a precisão momentânea”, pois há a impossibilidade de existência concomitante entre a mulher e a porca. Considerando, portanto, que o aparecimento de uma figura inibe o surgimento da outra, pode-se pensar que seu corpo funciona como espaço fronteiro, já que sugere a noção de separação entre ambas as identidades, ao mesmo tempo em que é lugar único e necessário (espaço de contato) para a manifestação de ambos os seres. Na narração, observa-se também que a menção pontual do tempo é desconsiderada, uma vez que o surgimento de mudanças físicas e psicológicas delineiam o correr temporal progressivo, denotando uma prioridade, por parte da narradora, em expor sua metamorfose a partir do espaço, o seu próprio corpo, e não do tempo “em reflexo, talvez, da situação em que se encontra: exilada em uma floresta e conseguindo recuperar sua humanidade apenas esporadicamente, deseja contar sua experiência metamórfica antes que se apague de sua memória por completo. Desta maneira, para embasar a noção de “corpo como fronteira”, neste trabalho, será utilizada a crítica de Oziris Borges Filhos, disponível no artigo *A questão da fronteira na construção do espaço da obra literária* (2008), na qual o autor discute a noção de fronteiras no texto literário e, essencialmente para este artigo, os conceitos de penetrabilidade e impenetrabilidade de espaços fronteiros em um contexto ficcional, imprescindíveis subsidiar este estudo que se pauta no corpo como espaço de contato e separação entre dois seres, por isso fronteira.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**O DESENHO DAS CIDADES: O ESPAÇO URBANO NA POESIA DE SOPHIA DE
MELLO BREYNER ANDRESEN**

ALEXANDRE BONAFIM FELIZARDO
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

Na poesia da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, a metrópole reificada, massificada, transforma-se em verdadeiro labirinto por onde o eu lírico de seus textos pervaga em errância e diáspora vãs. A voz poética desvela, assim, uma tenaz resistência à desumanização e ao individualismo estéril e egocêntrico de nosso mundo. Conforme aponta Eduardo Prado Coelho, o tempo cindido corresponde ao tempo da história, e esse, por sua vez, produz o torvelinho das cidades em ruínas, o exílio do lar, do tempo ausente do próprio tempo, da morada mítica dos deuses. Assim, em Sophia, a recusa das cidades corresponde à resistência a um espaço caótico, disforme, negação de um não-lugar tentacular e, muitas vezes, monstruoso, onde o homem pervaga em solidão. A cidade torna-se presídio, lugar áspero no qual o homem perde sua essência, sua dignidade. A condição humana, já naturalmente sofrida, torna-se um peso agigantado, pois se perde constantemente na burocracia, em espaços reificados, em não-lugares, conforme famosa expressão de Marc Augé. Em Sophia, assim, a cidade torna-se inimiga do eu lírico que, uma vez aprisionado nas garras desse verdadeiro monstro, perde todo o vigor de sua liberdade. Conforme Prado Coelho, a autora tem dois inimigos de grande importância: o tempo, parcial e ínfimo, e a cidade, espaço que ganha as formas metafóricas de imenso polvo. A cidade, dessa forma, irrompe como lugar de um exílio absoluto, profunda estranheza que se volta, por sua vez, à própria condição humana. A morte, o tempo e o existir perdem sua naturalidade e ganham a expressão angustiada de um existencialismo desencantado. Nesse aspecto, Eduardo Prado Coelho, com sua precisão típica, afirma-nos que Sophia rechaça a cidade e o tempo cindido, pois ambos são frutos da história progressista, em que as ideologias tornaram-se máscaras e véus pelos quais o homem burguês usurpa a liberdade de seus semelhantes. O nojo torna-se expressão ante esse espaço conspurcado pela burocracia, pela sujeira e pelo dinheiro: "Exacta é a recusa/ E puro é o nojo". O tempo cindido, esfacelado, que servia a Sophia, inclusive, de título para um de seus mais importantes livros, *No tempo dividido*, ganha a expressão monstruosa de um agora histórico a se consumir numa combustão destrutiva e inexorável: "Caminho nos caminhos onde o tempo/ Como um monstro a si próprio se devora?". Daí a cidade como um polvo que aprisiona a voz lírica em seus tentáculos, envolvendo-a em sua malha asquerosa e terrífica. A rua, assim, é o palco onde desfila a morte e a finitude do amor: "Numa noite sem lua o meu amor morreu/ Homens sem nome levaram pela rua/ Um corpo nu e morto que era o meu?". Enquanto lugar de errância, de clausura, a cidade reificada é toda cercada por garras, grades, noites compactas, metáforas recorrentes com as quais Sophia delineia um lugar onde a existência se animaliza, tal como podemos perceber no poema "Este é o tempo": Este é o tempo/ Da selva mais obscura/ Até o ar azul se tornou grades/ E a luz do sol se tornou impura/ Esta é a noite/ Densa de chacais/ Pesada de amargura/ Este é o tempo em que os homens renunciam". O azul é cercado por grades e a luz do sol se conspurca. A noite, símbolo desse tempo dividido, é associada aos chacais, verdadeira metáfora da condição feroz do homem aglutinado, animalizado em um espaço angustiante e ameaçador. A cidade torna-se, assim, uma selva obscura onde erramos abandonados pelo destino e pelos deuses.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

O ESPAÇO ALÉM DO CENÁRIO

ALINE ROSA MAXIMINIANO DE SOUZA
UFTM
CAPES

O espaço literário é um viés de análise do texto literário muito importante para a compreensão não somente da narrativa como também da poesia, mas pouco estudado em comparação ao tempo, às personagens e o narrador, por exemplo. Podemos afirmar que o espaço não é apenas mais um componente acessório, mas um elemento imprescindível de análise da obra literária. A análise que propomos visa a relação entre o eu-lírico e o espaço descrito e como o espaço pode interferir no tempo presente e passado através das sensações que o ambiente desperta no eu-lírico. Analisamos a construção do espaço no segundo poema cenário, do livro *O romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles. A partir dessa análise, foi possível identificar mudanças espaciais e sentimentais no decorrer do poema, o que nos possibilitou demarcar o grau de influência do espaço no tempo presente/ passado através da memória, esta muito importante quando falamos do sentimento, pois o espaço pode despertar através da memória, das experiências vividas em um determinado lugar, sentimentos e sensações imprescindíveis para a compreensão das atitudes do eu-lírico no decorrer do poema. Como suporte teórico, utilizamos tanto as ideias de Oziris Borges Filho (2007) que com as perspectivas espaciais como: verticalidade, perpendicularidade entre outras, com estas pudemos entender vários referenciais com relação a esta perspectiva de análise espacial apontada no poema de forma implícita e como os conceitos de topofilia e relação entre o indivíduo e o espaço de Yi-Fu Tuan (1980 e 1983) foi possível entender como um espaço pode influenciar no sentimento das personagens bem como em seu comportamento frente a um espaço conhecido. E a representação da casa e sua relação com a intimidade e o devaneio de Gaston Bachelard (1978), que no poema analisado influenciou imprescindivelmente na relação estabelecida entre o eu-lírico e os acontecimentos subsequentes a partir do momento em que este se depara com a mesma porta que no poema indica que o eu-lírico está diante de uma casa.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**O ESPAÇO DA MOBILIDADE SOCIAL NA NARRATIVA ORGULHO E PRECONCEITO
DE JANE AUSTEN**

MÁRCIO AZEVEDO DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS-UFAM
FAPEAM

Orgulho e Preconceito é o romance mais famoso da escritora inglesa Jane Austen. Publicado em 1813, esta narrativa descreve a sociedade da época e todas as suas convenções, especialmente a que diz respeito ao casamento. Na comunicação oral, pretende-se mostrar o quanto possuir um bom dote era importante para ascender socialmente e, quanto o casamento era usado como trampolim para que houvesse a mobilidade social de uma classe inferior para outra de mais prestígio. É objetivo deste, discutir sobre o poder do dote no espaço da narrativa de Orgulho e Preconceito, fator gerador de alternância de posição na sociedade para compreender e mensurar seu valor no momento histórico em que os acontecimentos se desenrolam na obra de Austen. Vale ressaltar que nesta Inglaterra do fim do século XVIII para o início do século XIX, as mulheres que não se casassem eram consideradas como fardos pesados para seus familiares, tendo em vista, sua incapacidade de arranjar um bom casamento para assim, garantir um bom futuro para si própria e para os seus familiares. A sociedade que esta narrativa apresenta é patriarcal, portanto, pretende-se aqui, mostrar um pouco da condição da mulher neste espaço genuinamente masculino. Austen usa de sua sutil ironia para criticar o casamento baseado no interesse, onde o mais importante na relação são as cifras em detrimento do amor.

Comunicação oral Espaço e Literatura

O ESPAÇO EM NOSSO LAR: TOPOANÁLISE DA COLÔNIA NOSSO LAR NA OBRA DE CHICO XAVIER

TATIANA DE SOUZA FIGUEIREDO MARCHESI
UFTM

Neste trabalho, analisaremos a colônia Nosso Lar, descrita na obra homônima de Francisco Cândido Xavier e ditada pelo espírito André Luiz. Serão utilizados os conceitos e metodologias da Topoanálise, principalmente os contidos na obra Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise, de Oziris Borges Filho. Outros autores e obras darão suporte ao estudo da obra literária, com propósito de identificar as intenções e os efeitos de sentido criados pelo espaço descrito. O livro Nosso Lar é um clássico da literatura espírita brasileira. Relata a vida espiritual de André Luiz, protagonista e narrador da estória. Foi publicado pela primeira vez em 1944 e tem mais de 60 edições. Foi o primeiro de uma série de cinco livros ditados pelo espírito André Luiz e relata sua experiência além-túmulo. Em 2003, a obra já ultrapassava a vendagem de 1,5 milhão de exemplares, chegando ao auge de vendas em 2010, quando foi lançado o filme baseado em sua estória. Atualmente, a quantidade de livros vendidos ultrapassa 2 milhões, sem contar as atuais versões digitais pagas e gratuitas. Possui também versões para teatro e rádio-novela. Sendo uma das obras espíritas mais difundida, publicada em várias línguas, não fugindo à regra das demais produções da literatura mediúnica quanto ao desinteresse de críticos e da própria Universidade em realizar a sua análise literária, faz-se importante o estudo de seus espaços para melhor compreender sua estória. André Luiz apresenta-se como um estudioso do mundo espiritual, apresentado as suas percepções de forma didática para que possam ser entendidas pelos encarnados. Descreve com riqueza de detalhes esses espaços, principalmente a colônia Nosso Lar, suas construções, casas de repouso seu sistema de transporte e Ministérios. Em Nosso Lar, há uma divisão entre dois mundos: um físico, onde vivem os encarnados, e outro espiritual, habitado pelos espíritos. Cada um tem elementos próprios e são abordados de forma detalhada e com grande importância para o narrador. Cabe à literatura, então, entender por que são tão destacados no texto e qual a sua influência para as atitudes e tons da trama. A colônia Nosso Lar está localizada em um plano acima da cidade do Rio de Janeiro e foi fundada por portugueses distintos do século XVI, desencarnados no Brasil. O nome nos remete à ideia de casa, proteção, abrigo, refúgio. As primeiras impressões do personagem sobre o lugar foram de ser uma cópia melhorada da Terra. Em sua entrada, André Luiz viu uma grande porta encravada em uma alta muralha, coberta de trepadeiras floridas e graciosas. Seu interior é como uma cidade terrena, com muitas ruas e avenidas, repletas de transeuntes. São avistados vários edifícios imponentes, casas residenciais, praças, parques. Todos os ambientes são descritos com riqueza de cores e luzes, bem como plantas: muitas árvores, flores e vegetação rasteira. É um ambiente que proporciona sentimentos de amor, tranquilidade, amizade. Um elemento muito importante para os habitantes de Nosso Lar é o Rio Azul. A água tem densidade distinta e é descrita pelo personagem Lísias como Muito mais tênue, pura, quase fluídica (...) é veículo dos mais poderosos para os fluidos de qualquer natureza (...) empregada sobretudo como alimento e remédio?. Percebemos que os espaços são essenciais para a estória, já que o protagonista preocupa-se incessantemente em abordar suas características, comparando com sensações que os vivos possam ter experimentado. Uma vez que a colônia Nosso Lar é o ambiente predominante na obra, percorreremos suas perspectivas espaciais, desde suas coordenadas, sua espacialização, os gradientes sensoriais, fronteiras, espaço linguístico, as figuras de retórica, o espaço da narração e da narrativa, a análise de topopatía e de toponímia.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**O ESPAÇO URBANO EM A MOCINHA DO MERCADO CENTRAL DE STELLA MARIS
REZENDE**

LILIAN ROSA AIRES CARNEIRO
CAMPUS CATALÃO - UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
MARIA IMACULADA CAVALCANTE
CAMPUS CATALÃO - UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

A utilização dos espaços urbanos na produção de Stella Maris Rezende consolida a perspectiva de Santos (1997) da cidade como semente libertadora que proporciona e gera produções históricas e sociais. Os lugares das cidades estimulam a criação e produção de pensamentos, afinal, disponibilizam recursos para o desenvolvimento cognitivo, cultural e identitário. Assim sendo, é importante enumerar alguns lugares de cidades abordados pela autora no romance *A mocinha do Mercado Central*. Os lugares por onde a personagem protagonista transita expressam a sua transformação, o que permite a verificação dos mesmos de uma forma ampla, ultrapassando os limites físicos apresentados. A narração apresenta a ingenuidade e os conflitos existenciais através das aventuras e desventuras da personagem Maria Campos, que resolve viajar pelo Brasil e adotar um nome diferente e uma personalidade diversa em cada lugar por onde passa. Assim, através de sua personagem, Rezende contempla as relações sociais e culturais, apresentando os quadros identitários existentes no meio urbano. A identificação da personagem através dos espaços e o itinerário cíclico apresentado referenda a evolução da mesma e torna o espaço matéria significativa da obra. O texto evidencia a utilização do espaço para revelar a personagem, privilegiando os lugares da cidade de maneira mágica? o que revela que a constituição identitária está intimamente relacionada com o espaço vivido e com o espaço imaginado. O diálogo constante entre a personagem e os lugares por onde transita desencadeia comportamentos que variam de acordo com os vários estímulos que se apresentam na narrativa. Desse modo, a presente comunicação almeja contribuir para discussão do espaço, vivido e imaginado, como potencial transformador da construção identitária. Assim, para introduzir a discussão e o percurso espacial da obra delineiam-se os lugares de cidades constituídos na narrativa. A análise espacial no romance em estudo encontra-se fundamentada pelas discussões teóricas elaboradas por Borges Filho(2007), Milton Santos (1997), Bourneuf e Ouellet (1976)e Rolnick (2004).

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**O GUETO E A CIDADE NO PALCO E NA HISTÓRIA: A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO
NA PEÇA O MERCADOR DE VENEZA, DE WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616)**

DÉBORA MACHADO DE SOUSA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FAPEMIG

A presente comunicação pretende trabalhar com a configuração do espaço na peça O Mercador de Veneza (1596-97), de William Shakespeare, escritor inglês pertencente à Era Elizabetana, conseqüentemente um dos mais expressivos dramaturgos da Inglaterra. Tanto a obra teatral quanto a obra cinematográfica homônima dirigida por Michael Radford em 2004, ao narrar a história de Bassânio e Pórcia, retratam a situação dos judeus na Europa medieval, o que incorre num tratamento preconceituoso e estereotípico dentro das obras mencionadas. Sendo um grupo considerado de minoria, os judeus eram confinados em comunidades denominadas guetos, sendo forçados ainda a usarem um tipo de gorro vermelho que os identificava, característica histórica aparente no filme, o que os diferenciava dos cristãos. Os judeus da Veneza de Shakespeare eram rodeados de estereótipos, sendo separados dos cristãos e conhecidos pela prática da usura. A maneira como eles eram tratados na época pode ser vista claramente na versão fílmica de Michael Radford. Logo no início do filme, percebe-se que os judeus, além de viverem confinados nos guetos de Veneza, tinham seus portões trancafiados e vigiados por cristãos durante a noite. Como eles eram proibidos de terem seus próprios imóveis, acabavam emprestando dinheiro a juros para conseguirem se manter. A personagem de Shylock em O mercador de Veneza é a personagem alvo de todos os estereótipos destinados à figura dos judeus na Europa ao longo dos séculos, e as características elencadas por Shakespeare na referida peça acaba por limitar e inibir a razão da personagem, pois o autor inglês tenta ser fidedigno às características sociais e políticas dessas personalidades em sua peça. Assim, com o objetivo de analisar os guetos destinados aos judeus da Idade Média, historicamente retratados, ter-se-á uma visão de como o judeu possuía uma carga de estereótipos bastante evidente, fato que leva muitos escritores a lidarem não apenas com a personagem do judeu, mas também como ele se comporta dentro desses espaços.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

O JARDIM SECRETO: ESPAÇO INTERDITADO

SANDRA MARA CARVALHO (UFU/ ILEEL)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CNPQ

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Marisa Martins Gama-Khalil

Acreditamos que o espaço não se limita apenas à caracterização de paisagens ou de personagens, mas atua especialmente na instauração de sentidos, descortinando anseios e práticas sociais, ultrapassando a mera função de plano de fundo, elevando o texto ao enriquecê-lo com as possibilidades de entendimento por meio de sua apresentação. O texto aqui proposto tem por base o projeto de iniciação científica que desenvolvemos, que objetiva analisar o espaço, salientando sua importância e influência na construção da narrativa literária e das personagens da obra *O jardim secreto*, da autora inglesa Frances Hodgson Burnett, tanto em sua produção escrita quanto na adaptação fílmica dirigida por Agnieszka Holland. Para este trabalho, faremos um recorte na proposta do projeto e nos ateremos à análise do romance de Burnett, buscando observar de que forma o jardim atua na transformação das personagens. Na narrativa teremos acesso à história da garota Mary Lennox, menina solitária, que após perder os pais na Índia é levada para morar na Inglaterra, na mansão de um tio. Ao conhecer seu primo Colin, que vivia isolado por ser considerado um enfermo, uma amizade surge, e através dela, descobrem e exploram um jardim proibido situado nos arredores da casa. É nesse espaço, outrora trancado e proibido, e por meio dele, que as personagens se transformam, onde a descoberta do mundo e o autoconhecimento acontecem. Dessa forma, apresentaremos como a constituição das personagens está diretamente ligada ao espaço interdito do jardim, e como a evolução da narrativa se dá por meio dele, verificando assim como a ambientação fantástica do espaço do jardim está relacionada à transgressão e aos processos de subjetivação das personagens. Para tal abordagem, nos fiaremos nos estudos de Michel Foucault, Antônio Dimas, Carolina Marinho, Gaston Bachelard, entre outros, para nos dar o embasamento teórico necessário diante do exposto.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**O OUTRO EM MIM: CINTILAÇÕES DO ESPAÇO ONÍRICO NA POESIA
CONTEMPORÂNEA**

FANI MIRANDA TABAK
UFTM

A partir das noções de espaço onírico, provenientes da obra póstuma de Gaston Bachelard, propomos um diálogo com dois poemas contemporâneos: "Vampiro", de Francisco Alvim, e "O Buraco do espelho", de Arnaldo Antunes. Compreendendo que o espaço onírico está diretamente ligado ao sonho, ao desdobramento de intimidade, vislumbra-se a presença do "outro" como extensão do "direito de sonhar" a da própria criação.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**OS CORUMBAS: ARACAJU COMO ATRAÇÃO DE EMPREGO PARA OS
SERTANEJOS**

ROBERTO JOSÉ DA SILVA
IEL – UNICAMP

O Brasil, a partir de 1920, passava de um país agrário para um país industrial e muitas cidades, principalmente as capitais, passavam por uma rápida industrialização e urbanização. A migração foi um fator bastante relevante nesse momento, pois as indústrias necessitavam de mão-de-obra que, na sua maioria vinda do campo, era desqualificada. Aracaju foi uma das cidades do Nordeste que sofreu esse processo de industrialização naquele período e, ao mesmo tempo que essa cidade se industrializava, apresentava também sérios problemas de condições de trabalho, pois as leis trabalhistas ainda estavam surgindo e o operário, no espaço industrial, era sempre oprimido pelos padrões e vítimas de acidentes de trabalho. Foram sob essas condições que surgiu o romance *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, retratando e criticando as condições de vida dos sertanejos que se transformavam em operários no espaço urbano de Aracaju. O autor retratou, de forma clara, como os operários eram degradados e degenerados num espaço insalubre e sórdido, onde eles lutavam bravamente por sobrevivência, porém eram vencidos pelas forças opressoras do meio. *Os Corumbas* é um dos romances do chamado romances proletários, e em sua narrativa tem-se como foco principal a família Corumba, que deixa o interior de Sergipe, em razão da seca, e vai para a capital, Aracaju. Lá a família de sertanejos, se torna operária, é degradada no espaço urbano fabril e oprimida pelas forças da ordem capitalista. O enfoque de Amando Fontes nesse romance é apresentar um retrato de uma cidade em uma época em que as cidades brasileiras estavam se industrializando, porém a vida dos operários e condições de trabalho não eram colocados em relevância. *Os Corumbas*, neste sentido, tornou-se um material de grande relevância para compreensão de como o espaço urbano de Aracaju foi hostil ao trabalhador. Ao mesmo tempo, o romance tornou-se um grito de mudança daquela sociedade, mirando para um conjunto de leis de proteção ao operário. Com isso, o objetivo desse trabalho é apresentar uma análise de como a família Corumba é degradada e degenerada no espaço urbano de Aracaju, quando esta cidade passava por um processo de urbanização e industrialização a partir de 1920. *Os Corumbas*, nesse sentido, é um romance cujo enfoque está pautado na relação conflituosa entre espaço e personagens.

PODER E ZUMBIZAÇÃO: O ESPAÇO DESTRUIDOR DE THE WALKING DEAD

CLAYTON ALEXANDRE ZOCARATO (Centro Universitário Claretiano SP).

A cultura pop recente conquistou muitos adornos em vaticinar a “zumbização” como um esteio de “literariedade”, condicionando perjúrios sobressaltados a uma condição humanística solidificada no ícone do juízo final, diante a “ressurreição de mortos-vivos”, expondo os limites de uma carnificina em um mundo pós-apocalíptico que compõem o universo narrativo dos dois livros de “The Walking Dead” “A ascensão do governador” (2012) e “O caminho para Woodbury” (2013). Não é de hoje que o fascínio pelo obscuro vêm engendrando pleitos de escritos romanescos, fazendo da “arte escrita”, um campo de estudos sobre as querelas destrutivas do “ser - pensante”, com bizarrices que exterminariam a humanidade como a conhecemos nos detratores de períodos historiográficos aos quais, escritor e leitor estivessem circunscritos em um mesmo patamar de entendimento, caso ocorresse um fatídico estorno da epidemia de zumbis. Parafrazeando com alguns teóricos, como filósofa política alemã Hannah Arendt, (1998), “a desnaturalização humana se daria conforme houvesse a perda de sua identidade como realizador do pensamento abstrato”, submetendo-nos esse ponto até “Platão”, (2005), com a uma “escuridão mental escaldante, onde estariam alojadas grandes parcelas da humanidade”, “The Walking Dead”, lançada em quadrinhos em 2003, e tornando série televisiva partir de 2009, e recheando a literatura de massa em seus dois volumes, com um estilo de escritura, voltado para o grande público, não se concentrando em um grupo específico de leitores, cunhando apreciadores em paradoxais pólos de idades e de tendência opinativas. Seus autores Robert Kirkman e Jay Bonansinga, elucidam um pandemônio de atrocidades, saciadas na lutas constantes pela sobrevivência, diante de um cenário horripilante, onde seus personagens tendem a conviver sucessivamente com a “horda de zumbis”, deixando arestas da incipiência do “homo-sapiens”, em aceitar sua limitada condição subalterna diante da mãe natureza, prevaricando adornos de lutas incessantes pela autonomia, no franco de pressão psíquica aos quais, a trama proporciona. Seus personagens principais no primeiro livro estão centrados nos irmãos, Philip Blake e sua filha Penny e Bryan Blake, com mais dois amigos, que lutam para escapar das perseguições dos “mortos-vivos”, nos arredores de uma Atlanta devastada pela “praga”. O cenário tem um esquivo de destruição atômica, onde sua narrativa contém uma dedução estética de carência total de alimentos, dos meios de comunicação estagnados e de toda uma infra-estrutura básica para provimento de uma vida digna. A dignidade é algo tacitamente “deixado em espaços vácuos” transcorrendo embates pela conservação da vida, e para onde quer os “Blakes” e seus amigos forem, não podem escapar da sede de sangue zumbi, mas encontram outras pessoas nas mesmas situações de desespero, com uma avidez ininterrupta de necessidade de “lutar por suas vidas”. Dentro de percalços psicanalíticos, ocorrem aliterações do “terror” como forma de epistemológica de escrever, ensejando mudanças de comportamentos nos protagonistas. Philip o mais explosivo e líder do bando se vê quase que na “obrigação” de zelar por sua filha (sua obsessão e principal condutor de sua parca vivência) e em resguardar o irmão Bryan das mazelas de um mundo “Esquecido por Deus”, estagnado em brutais desatinos existenciais, minado entre lucidez e loucura.

Comunicação oral
Espaço e Literatura

POR UMA TOPOANÁLISE DA OBRA DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS

JORGE LEITE DE OLIVEIRA
UNB
Nenhuma

Trata a presente pesquisa sobre a toponímia do romance machadiano Dom Casmurro, publicado diretamente em livro, no ano de 1900, mas datado de 1899, sobre acontecimentos fictícios ocorridos durante os anos de 1857 a 1872 e relatados, em primeira, pessoa por Bento Santiago, protagonista da história então com a idade de 54 anos. Bachelard, em 1957, publicou o livro A poética do espaço, quando criou o neologismo toponímia com o significado de “estudo psicológico e sistemático dos locais da vida íntima”, que, no Brasil, Osman Lins retoma em sua obra **Lima Barreto e o espaço romanesco**, e Borges Filho, na obra **Espaço & literatura: introdução à toponímia** (2007), amplia para as possibilidades de uma análise da construção do espaço, na obra literária, de modo mais amplo possível, observando estrutura e assuntos do texto a ser analisado. Identifica o modo inteligente e sarcástico do autor, em provocar a dúvida em seus leitores, não somente em relação ao relacionamento amoroso de um casal proveniente de classes socioeconômicas distintas, como também com um propósito ideológico, caracterizado pela oposição religião e política, destacando-se o predomínio desta sobre aquela. Objetivos deste trabalho: 1) Geral: constatar, na narração do romance, o modo figurado de expressão do pessimismo machadiano em relação ao progresso socioeconômico e político brasileiros, advindos com a proclamação da República; 2) Específicos: a) explorar o binômio espaço-literatura do ponto de vista estrutural, simbólico e ideológico; e b) observar a tendência à valorização do espaço na construção do romance iniciada no século XX e prosseguindo no século XXI. Nesse propósito, esclarece o sentido simbólico de determinados elementos espaciais como a localização geográfica (macroespaço) representada, principalmente, pelo Brasil, mas também pela Suíça e Jerusalém; e os microespaços marcantes da obra, em especial a casa, suas três janelas e varanda que se juntam ao gradiente da visão, os quais vão se constituir em elementos fundamentais na narrativa do romance. Características básicas analisadas: 1) as funções do espaço; e 2) As relações do espaço com o enredo: estrutura, simbolismo e ideologia. Conclui sobre o fechamento do círculo infância-juventude-velhice e seu sentido ideológico representado pelos espaços inteligentemente presentes na obra analisada.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

**PRIDE AND PREJUDICE, DE JANE AUSTEN, E BRIDE AND PREJUDICE, DE
GURINDER CHADKA: UMA LEITURA CONTEMPORÂNEA**

MIRELLE MACEDO DINIZ
UFU
CNPq

O presente trabalho propõe trabalhar com o diálogo entre duas obras de suportes diferentes: o romance *Pride and prejudice* (1813), da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817) e o filme *Bride and prejudice*, do diretor Gurinder Chadha, bem como as relações de produção da obra, valendo-se da abordagem intermidiática. Desse modo, foi proposto estudar os recursos enquanto meios de recontar uma narrativa em um suporte diferente daquele de origem, para então avaliar o processo de adaptação ? que é o foco principal do trabalho. Portanto, a preocupação da análise não reside nas congruências de cada produção, mas sim nas diferenças que revelam mais sobre a adaptação e sobre o que ela pode acrescentar à matriz. Ambas foram destrinchadas nos quesitos tempo, espaço e personagens. E assim, constatou-se, como uma obra do século XIX pode ser retratada de forma tão atual nos filmes.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

RESSONÂNCIAS DO VAZIO URBANO

JHENIFER THAIS DA SILVA
UNICAMP
CAPES

Na interface de livros que se separam por dez anos no tempo, como *Ossos de borboleta* (1996) e *Página órfã* (2007), do poeta paulistano Régis Bonvicino, este trabalho propõe-se à investigação dos elementos que perpassam ambos os livros, principalmente os que circundam o espaço urbano da metrópole, para verificar de que modo eles acabam por construir um grande e contundente vazio. Junto a isso, de que modo esse vazio faz-se comunicável, se é que se faz. Sendo assim, valer-nos-emos de alguns estudos sobre a lírica moderna para, então, chegarmos à contemporânea, já que a segunda herda vários dos traços da primeira, ora para subvertê-los, ora para afirmá-los, como é o caso da negatividade e do vazio, estudados, entre outros, por Hugo Friedrich e, mais recentemente, por Alfonso Berardinelli, autor que nos embasará. Pelo sobredito, nossa escolha presta-se a analisar aspectos da obra poética do poeta contemporâneo, em termos da comunicação do vazio, a fim de perceber em que medida ela é responsável pela articulação de uma poética que parece oscilar entre a composição e a comunicação poética, levando em conta, principalmente, o sentido cabralino de comunicação, que se dá, por sua vez, pela concretude da linguagem. E também compreender alguns dos movimentos que regem a atual produção poética brasileira, que muitas vezes se volta para uma reflexão sobre o vazio, a crise de versos, constante em vários poetas como Marcos Siscar, por exemplo, que trata da questão não apenas em ensaios críticos, mas em sua própria produção de versos. Esse aspecto permite verificar de que maneira a tradição da lírica moderna se perpetua, seja pela manutenção de questões surgidas já ao final do século XIX, seja por sua negação.

**Comunicação oral
Espaço e Literatura**

TOPUS UTOPICUS

RAYSA BARBOSA CORREA LIMA PACHECO
WIZARD IDIOMAS / E. E. NOSSA SRA. DA ABADIA

A pesquisa em questão constituiu um Trabalho de Conclusão de Curso na área de Teoria Literária, com foco na análise do espaço. Utilizamos como principal referencial teórico o livro Introdução à Topoanálise (BORGES FILHO), cujas teorias foram desenvolvidas a partir das ideias de Bachelard, Osman Lins, Iuri Lotman e outros. Objetivou-se analisar quais os efeitos de sentido do espaço de uma ilha dentro da obra Utopia, de Thomas Morus, escrita no século XVI. Analisam-se os espaços a fim de perceber como essa ilha, utópica, contrasta com a realidade política e sócio-econômica da Inglaterra do século XVI, cenário de desigualdades sociais e da decadência do regime feudal. Morus dá a voz a Rafael Hitlodeu, um suposto amigo que tece comentários críticos sobre a estrutura do país e faz um relato sobre a ilha de Utopia, caracterizada por ele como "maravilhosa". Fica evidente como o autor usou o recurso do suposto amigo para divulgar suas próprias ideias, a fim de ficar impune daquilo que pudesse ferir as conjunturas da sociedade em que vivia. Utopia se divide em duas partes. Na primeira, Morus tem um diálogo com Rafael Hitlodeu, no qual o sábio amigo disserta sobre a ociosidade da nobreza, as guerras, de acordo com ele desnecessárias, o sistema penitenciário, critica o monopólio da lã, etc. Nosso foco está na segunda parte, na qual Hitlodeu descreve a ilha de Utopia enquanto um lugar perfeito, de instituições perfeitas, de superioridade material e social. A descrição abarca tanto aspectos físicos como sociais, pois disserta sobre as cidades, sobre os magistrados, sobre as artes e os ofícios, as relações entre os cidadãos, as viagens, os escravos, a guerra e a religião. Logo, a presente pesquisa objetivou analisar toda essa descrição e os respectivos efeitos de sentido, que serão expostos na comunicação oral.

A FURNA COMO ESPAÇO DE AÇÃO NA OBRA VILA DOS CONFINS

Lasaro José Amaral (UFG-Catalão)

A narração de Vila dos Confins é construída em diferentes espaços nos quais as ações se desenrolam. Percebe-se que a balsa, o rio Urucanã e as fazendas têm relevância bastante acentuada na obra, mas um dos espaços chama a atenção pelo efeito de sentido bastante eloquente apresentado por um dos personagens, a saber, o Padre Sommer. Esse espaço misterioso e de importante desfecho nas histórias do pároco é a furna. Nesse contexto faz-se necessário a observação de como o espaço literário pode determinar as ações futuras de uma narração a partir do sentido que direciona o acontecimento dos fatos. A função do espaço nesse sentido é de situar o personagem no contexto espacial em que a ação se desenrola e fazer com que ele tenha a percepção do local para movimentar-se. Uma questão muito intrigante é como essa percepção dos sentidos faz com que o personagem se dimensione e se localize dentro da furna: pelo cheiro o padre consegue perceber se a onça está ou não dentro do buraco. Como as cores também são determinantes na produção de sentidos, a cor preta e a escuridão da furna representam o desconhecido e o perigo daquilo que não é visto, considerando-se ainda que a cor predominante da onça a deixe invisível no espaço da furna: ela também é preta. Uma outra questão muito importante no estudo do espaço literário é o espaço linguístico utilizado na obra, assim palavras como "cova" e "loca escura" representam bem as dificuldades e os perigos de acesso ao local. Já na batalha com o animal, nota-se a exata noção de distância do mesmo em relação ao animal quando descreve o formato dos olhos da onça na tentativa de hipnotizá-lo. Altura e largura são descritas demonstrando como as coordenadas espaciais relacionam-se e contribuem para o encadeamento das ideias. Dessa forma ao entrar na furna o caçador procura a onça primeiro pelo alto, uma vez que pelo peso e agilidade da jaguarana seria impossível sobreviver a um ataque de cima para baixo. Saliente-se ainda a noção de topofilia entre personagem e espaço embora em determinados momentos o mesmo deixe transparecer um leve sentimento de medo.

Comunicação oral Espaço e Literatura

“Gopher Prairie ou a (des) construção do mito da fronteira como espaço e lugar de regeneração, em Main Street, de Sinclair Lewis”

Ana Maria Marques da Costa Pereira Lopes
Instituto Politécnico de Viseu - Portugal

Na obra *Place, a Short Introduction*, o geógrafo Tim Cresswell propõe uma definição dos conceitos de espaço e de lugar, sendo que o espaço pode definir-se como a “matéria-prima” a partir da qual se constrói o lugar (2004 8-10) ou seja, para que um espaço se transforme em lugar é necessário investi-lo de sentidos humana e historicamente construídos, a partir de determinadas coordenadas geográficas, sociais, culturais e políticas. Evocando Yi-Fu Tuan, Cresswell faz notar que, para o autor do conceito de topofilia a noção de espaço e de lugar se define a partir da interação dos dois termos: “what begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value... the ideas ‘space’ and ‘place’ require each other for definition [...]” (Tuan, citado em Creswell 8). Na América, aos aspetos anteriormente mencionados acresce o facto de, antes de existir como espaço físico, como lugar no mapa, a nação ser já promessa mitificada de regeneração e recomeço. Esta dialéctica, este diálogo (tantas vezes conflituoso) entre imaginação e realidade empírica tem-se refletido, de forma mais ou menos ostensiva, na escrita dos autores americanos, alguns dos quais têm vindo a celebrar o mito da América, enquanto outros o têm denunciado ou desconstruído, e outros ainda, como é o caso de Sinclair Lewis, têm mantido com o mito da América uma relação de ambivalência, tal como nos propomos discutir e ilustrar, procurando ainda identificar quais os mecanismos utilizados por Carol Kennicott, a heroína do romance *Main Street*, para transformar espaço em lugar. Exemplificando, lembremos que, ao olhar a paisagem, na aceção que lhe é dada por Cresswell e que pressupõe uma visão externa, Carol pensa estar a percorrer um espaço mítico e idealizado – a fronteira – habitada por nobres e bravos pioneiros: “They are pioneers, these sweaty wayfarers, for all their telephones and bank-accounts and automatic pianos and co-operative leagues. And for all its fat richness, theirs is a pioneer land”. (*Main Street* 27). Porém, aquando da sua chegada a Gopher Prairie, Carol constata, desapontada, que a vilória carece dos requisitos necessários para desencadear nela o desejo de aconchego, pertença e permanência que o conceito de lugar pressupõe: “It was unprotected and unprotecting; there was no dignity in it nor any hope of greatness. Only the tall red grain-elevator and a few tinny church-steeple rose from the mass. It was a frontier camp. It was not a place to live in, not possibly, not conceivably” (29, ênfase nossa). Assim, face ao espaço “real”, a protagonista lamenta que as suas leituras lhe tenham entreaberto uma realidade tão dissonante daquela que encontra em Gopher Prairie: “why do these stories lie so?” (31). De resto, toda a ação do romance se desenrola em torno desta dialéctica entre mito e realidade, pertença e exclusão, espaço e lugar, terminando com uma nota de otimismo em que Carol transfere para a filha a incumbência de transformar Gopher Prairie em lugar de sentido (457), “meaningful location”, no dizer de Cresswell (7).

**Comunicação oral
Espaço e outras artes**

**A RELAÇÃO ENTRE TEXTO LITERÁRIO E TEXTO FÍLMICO: ANÁLISE DOS
DISTINTOS NARRADORES NAS VERSÕES LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA DE O
DELFIM**

ROBERTO SOARES FRANCISCO
UFRGS

O artigo analisa a obra "O Delfim", de José Cardoso Pires, em suas versões literária e cinematográfica, procurando evidenciar o modo como a figura singular do autor-narrador construída pelo escritor português é apreendida nas distintas obras. O cinema e a literatura apresentam diversas relações, muitas obras cinematográficas são baseadas ou adaptadas a partir de obras literárias, sendo comum, na história do cinema, encontrarmos entre seus grandes clássicos, filmes originados a partir de textos literários. Por se tratarem de criações artísticas distintas, caracterizadas por diferentes modos de produção, texto fílmico e texto literário apresentam modelos distintos de representação de uma mesma história. Distinção que se acentua na migração do narrador da obra literária para a obra cinematográfica. A análise das duas versões de O Delfim apontará para as diferentes percepções que os distintos receptores (leitores e espectadores) tem a respeito de uma mesma história, porque o recurso da câmera na produção cinematográfica, que assume a função de um narrador onisciente, altera radicalmente a percepção da história construída a partir da narrativa caracterizada pela focalização interna, como encontramos na versão literária. O presente trabalho tem como objetivo comparar essa relação existente entre o texto literário e o texto fílmico, tomando por base o modo como o papel do narrador se desenvolve na obra "O Delfim" (1968), de José Cardoso Pires, e na sua versão cinematográfica homônima, realizada por Fernando Lopes em 2002. O foco do ensaio recairá sobre as diferenças apresentadas entre as duas obras, tendo como elemento central o narrador do livro e a câmera, que, ao longo do filme também se encarrega da função de narrar a história, contudo, revestida da figura de um narrador onisciente, o que confere às duas obras, ainda que relatando os mesmos acontecimentos, uma perspectiva completamente diferente a cerca do desenrolar da trama que envolve às mortes ocorridas na casa da lagoa.

**Comunicação oral
Espaço e outras artes**

ESPAÇO EM LITERATURA E PINTURA: JOHN KEATS E SEUS PINTORES

IVAN MARCOS RIBEIRO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

O presente trabalho pauta-se numa relação entre literatura/pintura com o poema *Isabella and the pot of basil*, de John Keats (1795-1821), e sua relação com as obras homônimas de John W. Waterhouse (1849-1917), William H. Hunt (1827-1910), William J. Neatby (1860-1910), Henrietta Rae (1859-1928), John M. Strudwick (1849-1937), John E. Millais (1829-1896) e John W. Alexander (1856-1915). O objetivo é verificar como, em primeiro lugar, Keats realiza uma leitura da quarta novela da quinta jornada de *Decamerão*, de Boccaccio, para em seguida estabelecer pontos e contrapontos entre as pinturas dos pintores acima, particularmente focando no espaço da pintura e no espaço do poema. A título de contexto, em *Decamerão*, na quinta novela da quarta jornada, Isabella apaixonou-se por Lorenzo, gerente dos negócios da família. Os irmãos da moça descobrem o relacionamento entre os dois e decidem assassinar Lorenzo. Isabella sente a falta do amado, o qual aparece-lhe em sonhos e diz onde está. Vai então até o local do corpo, corta-lhe a cabeça, enterra-a em um vaso ornado e nele planta manjeriço. Os irmãos tiram-lhe o vaso e ela, desiludida, falece. Nota-se que em cada pintura, a permanência do espaço se consolida como a mesma, ou seja, o quarto de Isabella e seu mobiliário, bem como o vaso de manjeriço. Em algumas das imagens, pode-se perceber o modo como esse espaço se expõe para uma observação do interior para o exterior, e vice versa. Já no texto de Boccaccio e de Keats, os espaços passam a ser outros, e as instâncias desses lugares são representações dos locais onde a ação se dá, como o local em que Lorenzo é enterrado pelos irmãos, ou a sala de refeições. Assim, a partir do enredo original mantido no poema de Keats, atentaremos às relações deste com as pinturas dos artistas supra citados, em busca de características que correspondam, de maneira a enfatizar o espaço no conto de Boccaccio, no poema de John Keats e na pintura através das diversas representações, entrelaçando, assim as correspondências entre literatura e imagem.

**Comunicação oral
Espaço e outras artes**

**O PRIMO BASILIO CHEGA AO CINEMA: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA E OS
PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO**

CARLOS ALBERTO CORREIA
UNESP ASSIS
CAPES

Partindo-se das diferentes ocorrências, sentidos e manifestações do espaço na vida das pessoas e das sociedades, no passado e no presente, aqui ou em qualquer outro lugar, pretende-se neste artigo caracterizar o papel que a categoria narrativa espaço assume no diálogo entre literatura e cinema, mais precisamente na obra O primo Basílio. Este trabalho situa-se na intersecção da linguagem literária com a linguagem audiovisual. O proposto é lançar olhares sobre os respectivos processos de criação e significação da produção brasileira de um romance português no que se refere ao espaço ficcional proposto pela adaptação em consonância com o romance. Sabe-se que o espaço é uma categoria da narrativa que tem um papel importante na representação da sociedade. Principalmente quando este espaço refere-se às obras de Eça de Queirós, que lançou mão do mesmo como recurso expressivo para representação de aspectos relacionados ao cultural, social, político e físico, podendo ser analisado e compreendido como índices ideológicos. Propondo pensar o espaço/tempo ficcional, por meio das experiências que relaciona período-histórico (Realismo-Naturalismo) e suas respectivas produções, este trabalho pretende analisar comparativamente a relação do espaço entre o romance de Eça e sua adaptação audiovisual - filme homônimo produzido e dirigido por Daniel Filho, lançado em agosto de 2007, sendo distribuído pela Buena Vista distribuidora, com a duração de 104 minutos, que também narra a história de uma jovem que na ânsia por libertar-se da monotonia de sua vida busca vivenciar novas aventuras, muitas destas vivenciadas apenas por meio das leituras de romances, estabelecendo assim, um envolvimento amoroso com o seu primo. Iludida, enganada, decepcionada e abandonada, a jovem percebendo que a felicidade é algo que ela já possuía, não tem como escapar de suas escolhas, resta-lhe então somente a morte. O espaço neste romance é muito significativo, não se articulando como simples cenários, ou aspectos e objetos de ornamento; este espaço ficcional reveste-se de sua condição militante e interventora para denúncia das mazelas característica do movimento Realista-Naturalista em Portugal e de todo seu período-histórico, lembrando que ao percorrer tais cenários, percorreremos o espaço-tempo ficcional e histórico de Portugal do século XIX e das denúncias sistematizadas pela geração de 1870 neste país, que lançava mão da literatura como forte mecanismo de denúncia da situação do então Portugal retrógrado. Assim, pensar como o espaço ficcional de um período tão marcante para literatura portuguesa é atualizado para o Brasil dos anos de 1958, passando, portanto a ser reconfigurado na adaptação audiovisual é um dos principais caminhos para compreender o diálogo existente entre o filme e o romance, entre o passado e sua reconfiguração histórica. Com vista aos pressupostos indicados acima o questionamento que norteará a artigo é relação espaço-tempo ficcional na produção audiovisual. Pontuando como a película recupera os aspectos sociais e físicos que o romance português aborda, por meio dos espaços domésticos e sociais.

**Comunicação oral
Espaço e outras artes**

O SILENCIAMENTO DO SUJEITO NO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

MÔNICA BALTAZAR DINIZ SIGNORI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CNPq

Será analisada neste trabalho a configuração espacial de cinco filmes brasileiros: Dois Filhos de Francisco, Cidade de Deus, Tropa de Elite 2, Salve Geral e Olga, todos selecionados para concorrerem a uma vaga na disputa ao OSCAR de melhor filme estrangeiro. Considerando que essa seleção visa não apenas representar para o mundo a qualidade da produção cinematográfica brasileira, mas também uma imagem do próprio país, objetivamos verificar em que medida e de que maneira a espacialidade figurativizada nesses filmes é reveladora de uma identidade nacional. Para tanto, nossa investigação focará, por um lado, a inter-relação das três categorias enunciativo-discursivas - espaço, tempo e pessoa - e, por outro, a forma como a enunciação é expressa em cada filme, estabelecendo pontos de contato que permitam associar as especificidades das diferentes produções a marcas comuns de elaboração de uma visão de brasilidade. Parece-nos possível evidenciar um percurso histórico marcado pela urbanização da população brasileira, que não apenas deixa os espaços rurais, mas ocupa gradativamente espaços urbanos sempre maiores - Dois Filhos de Francisco -, nos quais a desigualdade social concorre para a formação de miseráveis isolados em favelas ou em bairros pobres das grandes cidades - Cidade de Deus e Tropa de Elite 2 -, constituídos e mantidos pela corrupção que permeia o funcionamento da política brasileira, a ponto de não se distinguirem os limites entre o interior e o exterior dos espaços prisionais - Salve Geral -, indefinição que representa a derrota da luta em prol de valores ancorados na supremacia do bem comum frente a interesses particulares - Olga. Neste filme, em que o idealismo no Brasil é aniquilado em uma câmara de gás, os espaços de condução da narrativa têm sua delimitação visualmente obscurecida, criando-se, com isso, um efeito de dispersão dos sujeitos que, gradativamente, são tomados pela indistinção, convertendo-se em pessoas comuns, cujas preocupações voltam-se para a intimidade das relações domésticas. Essa mesma intimidade pode ser observada em Salve Geral, que igualmente expressa a generalização espacial de um país comandado pelo crime organizado, denúncia explícita em Tropa de Elite 2. Tamanha falta de ética e de moralidade resulta em uma condição de barbárie, em uma Cidade de Deus fechada em si mesma, arbitrando suas normas peculiares de comportamento. Refém de um estado consumido pela sedução das vantagens pessoais, resta ao cidadão brasileiro construir seus espaços de refúgio em meio a uma realidade injusta e, conseqüentemente, hostil: resta ao cidadão brasileiro abrigar-se em espaços oníricos, como loucos Franciscos, driblando dia a dia o caos da marginalização e do desrespeito à cidadania.

**Comunicação oral
Espaço e outras artes**

POÉTICO ANATÔMICO

ARTUR RODRIGUES JANEIRO
UNESP - RIO CLARO
CAPES

Eis aqui um convite à leitura de algumas imagens que revelam a descoberta do corpo humano pela anatomia. Essa revelação do corpo, sob a licença poética de uma narrativa, caminhará por obras de autores como Ketam, Vesalius, Rembrandt e Van Neck. A começar, Ketham lança-nos em sua sala de anatomia. Não há portas, mas sim janelas. Uma delas encontra-se destrancada e aberta. Ela mantém-se aberta e não representa insegurança alguma “por ela avistamos o vazio ou o mesmo de sempre. A outra janela, fechada e possivelmente trancada, carrega em uma de suas folhas um vitral quebrado” pela cortante abertura avistamos uma suave ondulação do relevo. É dia e no calor do discurso-mor os comentários percorrem olhos que não veem, os toques chegam a membros que não sentem, a lâmina desliza rumo ao mundo novo. Quem indica o local do corte vê? Aqui! Onde está o “plexus reticularis” o (in)existente! Quem corta escuta? Ao menos perceberam quando a brisa do tempo cortou-se toda, quando trouxe arquibancadas e público ao agora espetáculo da vida? Eis uma janela do futuro da época; eis as altas pilastras ornamentadas de Vesalius; eis a morte em redenção à Ciência; eis a arte nas mãos do cientista. Vamos fugir para dentro? Antes, vista-se com as únicas “vestes-peles” que lhe pertencem. Não se preocupe com as unhas não cortadas, com os pelos não aparados e com os cabelos embaraçados. Eles teimarão em crescer. Esteja certo de estar munido de plena insensibilidade para não ver quem te observa; para não reconhecer no grupo de Ruysch o seu próprio trânsito por entre o olhar e tocar do seu futuro e passado representados pelos “mais novos” da sala. Esteja munido de plena insensibilidade para não sentir o toque daqueles que tocarão o que suas próprias mãos, possivelmente, não foram capazes de tocar; para não sentir a violação das vísceras pela falta de prática, pelas pinças e bisturis; para não sentir o corpo estranho e a não-resposta nada imunológica; para Você não saber que nada mais poderá fazer “assim Você soubesse que na Morte não haveria sofrimento e nem poder. Vista-se de humano e não tema, pois não será pecado quando a palidez expulsar a vida” será uma amostra do quando a Arte emudecer-se de vez na Ciência. Vista-se para apresentar-se dignamente ao chapéu preto aveludado e seus seguidores, pois, quando nas aulas de Deijman, Você não terá nem ideia de quem estará sob o chapéu. Na verdade, Você não terá ideia alguma, muito menos poderíamos pensar em alguma má ideia que pudesse ser cortada por uma tesoura cirúrgica. Pobre anatomista: decapitado pela moldura do título de “Doutor Morte” do século XVII? Porém, muitas ideias também não teríamos se seus olhos vissem e se sua boca nos sussurrasse onde estaria o Mestre Anatomista com seu chapéu na cena de Van Mierevelt. Nessa possível “falha” (será?) do artista, poderia o assistente-chefe do centro da cena dizer-nos onde está o meu-nosso chapéu?

RESUMOS EXPANDIDOS

Nota:

Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

ANÁLISE DOS ESPAÇOS EM DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS

Jorge Leite de Oliveira¹ (UnB)
Sidney Barbosa² (UnB)

RESUMO

Pretende-se, aqui, analisar o modo como Machado de Assis expressa, em Dom Casmurro, seu pessimismo em relação à modernização do Rio de Janeiro do fim do século XIX e seu desencanto com a personalidade humana. Os resultados defluem da observação de duas características básicas da toponímia literária da obra: as funções do espaço e as relações enigmáticas do espaço com o enredo.

Palavras-chave: toponímia, Dom Casmurro, pessimismo, espacialidade.

Neste trabalho, pretendemos demonstrar o modo criativo de Machado de Assis representar, espacial e simbolicamente, uma época de grandes transformações nos aspectos industriais e sociopolíticos, que o deixavam apreensivo quanto ao futuro do Brasil. Publicada em livro no ano de 1900, mas com data de 1899, a história tem início em 1858, época do Segundo Império no Brasil. A narração inicia-se, porém, em 1857, e o desenrolar da narrativa tem seu clímax em 1872, quando Bento Santiago, o Bentinho, deporta Capitu com seu filho para a Suíça.

Bentinho tinha 15 anos de idade e Capitolina, a Capitu, 14, no início da narrativa. Aos 54 anos, o narrador inicia, em primeira pessoa, sua história, dizendo ter reproduzido, no Engenho Novo, a casa em que foi criado, na rua de Matacavalos. Ironiza sua situação ao se referir às medalhas de César, Augusto, Massinissa e Nero, quando diz que não sabia o que faziam ali (todos eles assassinaram suas esposas, que os traíram). É o início das primeiras explorações, pelo autor, dos espaços, em relação com o tempo e os eventos a serem narrados.

Em Dom Casmurro, temos dois macroespaços: o do Rio de Janeiro, no Brasil, onde se processam os acontecimentos mais importantes, e o da Europa e países citados, como a Suíça, em especial, a Grécia, o Oriente Médio: Egito, Palestina (Jerusalém). Capitu viveu e morreu na Suíça. Nas imediações de Jerusalém, morreu Ezequiel, filho único de Capitu, quando fora aos demais países a trabalho, após breve visita ao “pai”, Bento Santiago, no Rio de Janeiro. Os demais espaços, tais como bairros, ruas, casas,

¹Jorge Leite de Oliveira. Doutorando em Literatura e Práticas Sociais Universidade de Brasília (UnB) - Departamento de Teoria Literária e Literatura – Pós-Grad. E-mail: jojorgeleite@gmail.com

²Sidney Barbosa. Prof. Dr. Livre-docente em Literatura e Práticas Sociais Universidade de Brasília (UnB) Departamento de Teoria Literária e Literatura – Pós-Grad. E-mail: sidney@unb.br

cômodos, janelas, móveis e demais objetos e locais representam, na narrativa desse romance, os microespaços.

A obra é narrada, em primeira pessoa, da residência de Dom Casmurro, no Engenho Novo, Rio de Janeiro. Logo no início do cap. 1, temos o seguinte: “Vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu”. A expressão “um conhecimento de chapéu”, ou era corrente à época, ou foi copiada de José de Alencar (1992, p. 68). Muito utilizado pelos homens, no século XIX, o chapéu é o “símbolo do poder”. Também simboliza a cabeça, o pensamento, a identificação de alguém. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2011).

O narrador reproduz, no Engenho Novo, a casa em que foi criado, na rua de Mata-cavalos. Passa então à descrição da espacialização (palavra utilizada por Borges Filho em substituição a ambientação, termo proposto por Osman Lins para descrever o modo de interação personagem-espço) franca do lar em que morou: “[...] é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas”.

O narrador está no Rio de Janeiro, mas veremos que, no final do romance, Capitu foi para a Suíça, país europeu, que corresponde ao ocidente; seu filho Escobar sai da Europa e vai para o Oriente, em pesquisas arqueológicas e acaba morrendo de febre tifoide às portas de Jerusalém; e Bento Santiago, o Dom Casmurro, passa o resto de sua vida onde sempre quis, na então capital do Brasil, país situado na América do Sul. É o que simboliza as três janelas.

Segundo Bachelard (2000; p 26), “[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”. A própria casa é “imaginada como um ser vertical”, é “um dos apelos à nossa consciência de verticalidade” e que também nos proporciona a “consciência de centralidade”. (id., p. 36). Diz ainda Bachelard (2000, p. 74) que, “por vezes, a casa do futuro é mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal, trabalha a imagem da casa sonhada”. E, para Dom Casmurro, tal fato concretizara-se, quando, ainda no início da narrativa, ele diz despreocupadamente:

A certos respeito, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei [...]. O mais do tempo gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. [...] Quis variar, e lembrou-me escrever um livro.

Temas imaginados pelo narrador na produção livresca: jurisprudência, filosofia e política ou uma “História dos Subúrbios”.

Sobrado é o que está por cima, que demonstra superioridade, como se deduz das seguintes palavras do narrador, pouco adiante: “Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa [...]”.

O Brasil, que tinha o Rio de Janeiro como sedo do Governo, à época do exílio forçado de Capitu e seu filho, ocorrido em 1872, era um Estado monárquico, cujo imperador era um mecenas³ protetor das artes. Vivia-se, no país, um período de relativa tranquilidade, embora os movimentos abolicionistas já se fizessem fortes.

A Suíça, para onde Bento Santiago expulsou Capitu e o filho Ezequiel, é uma das mais antigas Repúblicas, fundada em 1º de agosto de 1921 (Sistema Federal: sete conselheiros e um presidente do Conselho). Machado era a favor da monarquia no Brasil.

A Suíça é menor que o Rio, capital brasileira da época, cuja extensão territorial é de 43.910 km² e população atual de cerca de 15 milhões de pessoas. A Suíça possui 41.285 km² de território e aproximadamente 8 milhões de habitantes.

Jerusalém, país onde morreu de febre tifoide Ezequiel, é a cidade santa, onde Jesus viveu. Simboliza a bondade natural do filho obediente, que tudo perdoava ao “pai”.

Varanda ao fundo, alcovas (quartos) e salas são os demais espaços em que transitaram, em geral, os personagens da história, na casa de Mata-cavalos, cuja influência foi marcante na vida de Bentinho e Capitu. Exemplos:

1) o quarto de D. Glória, mãe de Bentinho. Esse espaço exercia grande influência sobre a personalidade do adolescente, em especial quando a mãe lhe falava de sua promessa em enviá-lo para o seminário e torná-lo padre (ideologia religiosa). No quarto da mãe, à luz de uma vela acesa por ela, Bentinho não tem coragem de contrariar a promessa materna, que lhe lembra ainda de suas brincadeiras de padre em criança. A vocação, dizia ela, viria depois.

2) A varanda foi o espaço das reflexões e angústias de Bentinho a respeito da conversa ouvida, entre sua mãe, José Dias, o agregado, o tio Cosme e prima Justina, quando o agregado falara que vira o jovem pelos cantos da casa em segredinhos com Capitu. Também na varanda, Bentinho tenta, sem sucesso, que a prima Justina dissuada D. Glória de mandá-lo para o seminário. A moça diz-lhe que não diria nada à mãe de Bentinho que não lhe fosse perguntado.

Outro espaço citado, por vezes, na obra, é o Passeio Público. Ali, no momento de sua angústia em tentar dissuadir a mãe de mandá-lo para o seminário, no dia seguinte à conversa sem resultado com Justina, Bentinho pede para José Dias falar com D. Glória

³ Mecenas (60 a.C.- 8 d.C.) foi um cidadão romano da época imperial. Político e estadista, ficou conhecido, em seu tempo, por patrocinar artistas e escritores, como Virgílio e Horácio.

que seu filho não queria ser padre e, sim, estudar leis em São Paulo. O lugar ainda não sofrera, à época dos eventos narrados, as transformações decorrentes da modernização. Era um espaço sujo, infectocontagioso, por vezes, de cheiro insuportável. (TRIGO, 2001, p. 117)

Ali, José Dias convence Bentinho de que o melhor era tentar convencer a mãe deste para mandá-lo à Europa, em sua companhia que, no íntimo, trabalhava em causa própria e, lá, aprender leis. A natureza, nesse momento, não era favorável à pretensão do jovem. Junto à praia, no ar, havia pássaros negros (mau augúrio). Realmente, todas as tentativas foram inúteis, pois a mãe não desistia de cumprir sua promessa, que acabaria se concretizando, ainda que pelo período curto de um ano.

Há, na obra, várias intervenções intertextuais do narrador, como a da animização. Exemplo: fala do coqueiro que dizia não haver mal algum no namoro entre Bentinho e Capitu. De repente, o narrador, em seus devaneios de enamorado, começa a conversar com a árvore, que se faz sua amiga e defende o amor do casal de jovens (Cap. XII).

Um espaço importante, também, é o onírico. O jovem imagina-se em conversa com o Imperador (cap. XXIX), que passava, em carruagem, à frente do ônibus, em que estava com José Dias, e imagina-se pedindo a D. Pedro II para falar com D. Glória para não mandá-lo para o seminário e, sim, deixá-lo no Rio de Janeiro, mesmo, estudando medicina [...]. A mãe pergunta-lhe se quer ficar no Rio, Bentinho lhe responde que sim, se esse for o desejo materno. Em resposta, D. Glória afirma-lhe que o desejo de sua majestade é, para ela, uma ordem. Tudo isso, porém, não passou de imaginação do garoto.

Desse modo, sonhava acordado o menino burguês em permanecer ao lado de sua amada, filha de proletários; pois enquanto a viúva, mãe de Bentinho, possuía muitos bens materiais, a família de Capitu era economicamente muito modesta, como se depreende deste relato dele sobre a situação financeira do pai de Capitu: “Pádua era empregado em repartição dependente do Ministério da Guerra. Não ganhava muito, mas a mulher gastava pouco, e a vida era barata.” (cap. XVI). Já a mãe de Bentinho, filho único, possuía, além da casa de Mata-cavalos, onde moravam, “uma dúzia de prédios”, que alugara, e “certo número de apólices” (cap. VII).

No devaneio do garoto, prevalecia a vontade imperial sobre a promessa materna, ou seja, a supremacia do poder político sobre o religioso. O que Bentinho desejava mesmo era ficar no Rio de Janeiro, onde estava também sua amada Capitu. Aceitou, tempo depois, cursar Direito em São Paulo, mas nunca deixou de se corresponder com a jovem, que soube cativar a futura sogra.

O agregado José Dias, que não perdia a oportunidade de tentar viajar à Europa, na companhia de Bentinho, propôs-lhe ir a Roma pedir pessoalmente ao Papa a absolvição do jovem e de sua mãe, por não cumprir a promessa de se tornar padre.

Capitu e Escobar manifestaram-se de modos diferentes. A jovem, sem saber que um dia seu destino seria ser desterrada na Suíça, com o futuro filho, supostamente de Escobar, disse a Bentinho que se este fosse à Europa a esqueceria completamente. Como se sabe, acontece o inverso. Ele a desterra na Suíça, mas ela nunca o olvidou, como se pode constatar, mais tarde, após seu falecimento lá, pela conversa de Ezequiel com Bento: “A mãe falava muito em mim, louvando-me extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido” (cap. CXLV).

Já Escobar propôs ao amigo que iria falar à D. Glória para oferecer outro jovem para substituir Bentinho no convento e tornar-se sacerdote em seu lugar. Consultado o padre Cabral, amigo da família, este aprovou a ideia, mas somente após consultar o bispo. No fim do ano, com pouco mais de dezessete anos, Bentinho sairia do seminário e iria para São Paulo, onde, aos vinte e dois anos, formar-se-ia bacharel em Direito. Prevalecera a proposta do amigo.

Escobar casa-se com Sancha, amiga de Capitu, e esta contrai núpcias com Bento Santiago, com as bênçãos da igreja e de D. Glória. O casamento de Bento e Capitu ocorreu numa noite chuvosa, que depois cessou e se abriu um céu estrelado. A vida do casal, entretanto, começou estrelada e terminou nublada, como se vê no final.

Passaram a residir próximos. Sancha teve uma menina, que crescia linda, mas Capitu não engravidava nem a troco de rezas e promessas. Moraram muito perto, nos últimos tempos, pois Escobar e Sancha mudaram-se do Andaraí para o Flamengo e os casais estavam sempre nas casas de ambos. Às vezes, porém, Bento encontrava o amigo Escobar sozinho com a esposa daquele, quando voltava do Tribunal, no exercício da advocacia. Um belo dia, até então, um dos mais felizes do casal, Capitu teve um lindo menino que, até os seis anos, fora o encanto dos pais. Mas Escobar morreu subitamente afogado, no mar, e as coisas mudaram. Já no enterro do amigo, Bento suspeitou dos olhares tristes e apaixonados de Capitu. Dizia ele que era como se sua esposa também se sentisse viúva, junto com a amiga Sancha.

O mar é o símbolo da vida, mas também da morte, da transformação. Quanto ao olho humano, representa o gradiente da visão, símbolo do conhecimento e da percepção sobrenatural, mas também das percepções exteriores. A própria Capitu, um ano após a morte de Escobar, olha para o filho e diz ao marido que os olhos e as feições do menino pareciam-se muito com os do amigo falecido. Nesse tempo, Sancha mudara-se para o Paraná, onde residiam seus parentes ainda vivos, pois seus pais já haviam falecido.

A partir da observação da mulher, a imagem dos olhos e das feições de Ezequiel não mais abandonariam o narrador. Até que um dia, já não aguentando mais a repulsa pelo filho e a

desconfiança que passara a ter da mãe deste, pensa em suicidar-se. Muda de ideia e manda mulher e filho para a Suíça, aonde vai duas ou três vezes, porém não procura a família na Europa, pois sua intenção era fingir para os familiares e amigos, no Rio, que estava tudo bem, mas punir a esposa pela suspeita não provada de sua infidelidade.

Alguns anos após, Capitu falece e seu filho, já formado em Arqueologia, visita Bento, com quem passa seis meses. Em seguida, viaja novamente para a Europa, com a intenção de ver as ruínas da Grécia, do Egito e da Palestina. Ao chegar ao destino final, Ezequiel morre de febre tifoide e é enterrado nas proximidades de Jerusalém. Ou seja, o corpo da esposa fica na Suíça, Europa; o do filho em Jerusalém, Oriente; e Bentinho, agora com 54 anos, fica mesmo é onde sempre quis estar, no Brasil, América do Sul, curtindo a vida no regime que o autor da obra sempre apoiou: a Monarquia.

No século XIX, a burguesia atinge seu auge, no mundo ocidental (BARBOSA, 2005, p. 4). É no âmago dessa sociedade em transformação que Machado busca inserir seus personagens, com os conflitos resultantes de uma sociedade que deseja ser independente socioeconômica e politicamente. No romance em análise, está presente o conflito de classes, mas também o de ideologias, como tentamos demonstrar neste artigo.

O tema de Dom Casmurro não é o da traição ou não de Capitu, e sim sobre a dúvida. No que se refere às classes, encontramos, na narrativa a oposição proletariado, representado pela família de Capitu e a burguesia, caracterizada pela família de Bentinho. Trazendo a análise para o campo da ideologia política, o autor se identifica com o narrador no sentido de mostrar seu desencanto com a modernidade e seu pessimismo em relação à mudança brusca de regime político em nossa jovem nação.

Nas aventuras e desventuras de Bento Santiago e Capitolina, não está em jogo apenas a caracterização de uma sociedade machista, que dirige seu olhar somente para os fatos apresentados pelo homem, em relação à mulher. Há na história, narrada em primeira pessoa pelo agora D. Casmurro, uma ambiguidade em relação ao próprio regime político brasileiro, que o narrador põe em dúvida, nas entrelinhas dos acontecimentos.

A narrativa permite-nos inferir que, na visão do autor, quem desejasse a mudança da Monarquia para a República que fosse viver em outros continentes, como o europeu, onde esta última já se instalara, há séculos, como ocorria na Suíça, para onde Capitu foi deportada. Talvez, assim, os que se compraziam com a Monarquia pudessem continuar desfrutando, aqui, dos ares bucólicos de um país governado pela realeza conservadora das tradições de um governo teocrático, cujo poder divinatório estava nas mãos da nobreza e cujo domínio espiritual se situava nos dogmas e cânones da Igreja Católica. É o que podemos deduzir do simbolismo presente no exílio de Capitu e seu filho para a Europa.

A obra expressa, enfim, o conflito da época entre os aspectos político, religioso e ideológico, e seu autor demonstra o pessimismo que tem em relação às mudanças já iniciadas no país com a proclamação da República, uma vez que, embora a narrativa indique fatos ocorridos nos anos de 1857 a 1872, o livro foi publicado em 1900, quando o indesejado regime republicano já estava instalado no Brasil. Tudo isso é representado, simbolicamente, pelas funções dos espaços na narrativa e sua relação com o enredo do romance. Machado demonstra, como poucos, uma incrível capacidade de relação entre espaço, enredo e narratologia, com vistas a expressar sua visão pessimista sobre o futuro político e social de nosso país. Tanto é assim que, ao final da narrativa, ironiza: “Vamos à história dos subúrbios”; ou seja, o Brasil, não passava, ainda, de uma nação secundária ante os demais países do primeiro mundo; e de futuro político incerto.

Referências

ALENCAR, José de. Senhora. São Paulo: Ática, 1992, p. 68.

ASSIS, Machado de. Machado de Assis: obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971, v. 1.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 5. tir. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Sidney. A representação da natureza no romance francês do século XIX. 2005. 231 f. Tese de livre-docência em crítica e história do romance. Araraquara, SP: Universidade Estadual Paulista — UNESP.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço & literatura: introdução à toponímia. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Ed., 2007.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis: o enigma do olhar. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 20. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

OLIVEIRA, Luciano. Que cazzo é esse? Disponível em: <http://quecazzo.blogspot.com.br/2008/06/o-amor-dura-onze-contos-de-ris-breves.html>. Acesso em 5 de julho de 2013. (Prof. do Departº de Ciências Sociais da UFPE; email: jlgo@hotmail.com.br.)

TRIGO, Luciano. O viajante imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DO SERTÃO GEOGRÁFICO E LITERÁRIO AO SERTÃO ORAL: O ESPAÇO COMO ELEMENTO DE ORGANIZAÇÃO IDENTITÁRIA NA ORIGEM MÍTICA DE UMA COMUNIDADE SERTANEJA NO NORDESTE GOIANO DO PLANALTO CENTRAL DO BRASIL

Jucelino de Sales⁴

No livro **História da literatura polonesa** o professor Henryk Siewiersk pontua a condição de que em qualquer sociedade que busca suas origens “os mitos e lendas herdados dos tempos remotos, chamados pré-históricos, continuam a fazer parte da história” (SIEWIERSK, 2000, p. 15). No prefácio de sua obra **História e memória**, o medievalista Jacques Le Goff ressalta na questão dos *mitos* (genealogias, origens) que se tornam parte da história, no sentido de que certas sociedades buscam a se filiar a um ancestral fundador cujo começo, geralmente cruza-se a uma origem heroica (grega). (LE GOFF, 2003, p. 55)

É fundamental esta última palavra entre parênteses, esse retorno inerente aos gregos, uma vez que o personagem histórico que trazemos para essa investigação literária o polonês Antônio Rebendoleng Szervinsk, que no século XIX desbravou o nordeste goiano do Planalto Central do Brasil, conforme narra Kiko di Faria na proto-epopeia **Vozes do Cerrado** (2009), em muitos aspectos sua saga histórica assemelha-se com as peripécias da Odisseia vivida pelo astuto Ulisses, que de regresso à sua ilha Ítaca, atravessou provações em que precisou demonstrar tanto inteligência quanto ousadia.

Mircea Eliade expõe que sendo realidade cultural extremamente complexa, o mito define-se assim: “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 1963, p. 11).

Se Antônio Rebendoleng Szervinsk, de fato, premeditou uma origem lendária para a gesta de sua *gens* ao nominar as terras que desbravou e adquiriu no Planalto Central com o nome de sua terra natal “Polônia”, de toda maneira, pela repercussão que permanece não só no seio da família, mas o sentimento de furor causado em todos aqueles que passam a conhecer os episódios de sua saga, na medida em que os episódios narrados estão organizados sob uma moldura mítica, fazem esse evento histórico tomar a proporção de uma plataforma literária.

⁴Mestrando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília – UnB. E-mail: disallesart@hotmail.com.

A (Fazenda) Polônia não só existe como espaço demarcado na voz testemunhal dos descendentes de Antônio Rebendoleng Szervinsk, como também possui materialidade documental. Trata-se de documento datado dos idos de 1848, e que foi registrado na Comarca de Cavalcante, circunscrição à qual, vários municípios do nordeste goiano estavam subordinados à época. Esse documento, hoje sob a guarda do Cartório de Registro de Notas e Documentos de São João D' Aliança – GO, corrobora a existência da fazenda, onde cita a esposa e o polonês, “Umbelina de Szeminoka casada com Antônio de Szeminoka d[á] para registro dessa Villa e termo a fazenda **POLONIA** no município de Cavalcante, apariada desde quarenta e seis com criação e alguma cultura além de benefícios e seos 12 filhos cujos três já são maiores [...]”.

O topônimo da (Fazenda) Polônia grafado em letras caixa alta, presente na memória coletiva de seus descendentes, o documento supracitado não deixa quaisquer dúvidas no que diz respeito à condição real desse espaço marcado com o nome da pátria desse europeu que nas primeiras décadas do século XIX (nossas investigações nos levam a essa duração) fugindo de conflitos bélicos, aportou nas terras do novo mundo e com espírito desbravador incursionou no interior do Brasil até se assentar na região do nordeste goiano, antiga Capitania de Goyaz, hoje conhecida nacionalmente como “Chapada dos Veadeiros”.

O poeta são-joanense Kiko di Faria em sua proto-epopeia sobre a saga e a genealogia desse personagem canta que “o polonês” como é referido na voz de seus descendentes “Se uniu a outros homens/ De destemor sem igual/Saiu desbravando as terras/Rumo ao Planalto Central” (DI FARIA, 2009, p. 26).

Valemo-nos então dos testemunhos de seus descendentes que marcam com incisão a origem desse personagem. Escolástico Damascena de Salles declara “ele era polonês da Polônia e foi, possuiu essa fazenda e pôs o nome de Polônia, lá do país dele” (ENTREVISTA, 2013, p. 3), e João Luís da Silva, também descendente do polonês corrobora: “Polônia. Inclusive, dividiu daqui da Serra Geral, que é Montes Claros para cá, Polônia para lá. Diz que essa comarca, diz que foi ele que fez” (ENTREVISTA, 2013, p. 4). Manoel Carvalho Ramos ressalta que o polonês “registrou a Fazenda Polônia daí de perto de São João [D' Aliança] até lá na Serra da Piedade” (ENTREVISTA, 2013, p. 4).

Os documentos colocados em berlinda para análise, bem como os próprios testemunhos, ressaltam a história de um polonês que possuiu uma extensa parcela de terras no nordeste goiano, entre os municípios de São João d'Aliança, Água Fria de Goiás e Alto Paraíso de Goiás, a qual marcou com o nome de seu anseio natalício: Polônia.

Ao refundar um pedacinho de sua pátria na zona central do interior do Brasil, esse personagem histórico realiza, para além das demonstrações geográficas, um ato de criação fictícia. Contudo, ele transporta para outra plataforma geográfica o peso de seu sentimento natalício reconfigurado de acordo com as especificidades locais através da dimensão do espaço.

Estamos falando necessariamente do *sertão*: essa plataforma traz cindida em si toda uma carga não só geográfica, mas também literária na moldura e na modulação do seu conceito. Trata-se evidentemente de uma consumação geográfica, mas também de uma criação literária que se justapõem numa conjugação de sentidos simbólicos polivalentes resultando numa dimensão convergente de seus sentidos.

Não só a crítica literária como também as investigações históricas se atentam para essa evidência: a de que o *sertão* é um conceito naufragado entre a realidade geofísica e a paisagem literária. Para o historiador Victor Leonardi é preciso problematizar o conceito imerso no vocábulo *sertão*. Segundo ele, é um conceito encerrado entre a fronteira do que se estabelece como real e a moldura ficcional, diz ele que “sertão, por isso mesmo, é uma categoria histórica que se situa na metade do caminho entre a ficção e a realidade: lá onde, só chega a intuição fora do tempo [...]” (LEONARDI, 1996, p. 310).

Leonardi problematiza ainda que nesse espaço, o sertão esfumaça a imbricação entre homem erudito e homem popular: “cultura sertaneja, na qual o *real* e o *concreto* nunca se separavam do *ilusório*, sem que ninguém tivesse discutido ainda, teoricamente, o conceito de imaginário social” (*idem*, p. 312).

Sim, parte-se de um imaginário sumariamente formulado e consumado na primeira metade do século XX, em obras literárias de enorme repercussão nacional como **Grande sertão: veredas** de João Guimarães Rosa. O escritor fala-nos, tudo bem, de um sertão que “[...] é onde manda quem é forte, com as astúcias” (2006, p. 19), mas, em todo caso, de um espaço onde o “sertão: é dentro da gente” (*idem*, p. 309) e nessa dimensão metafórica “o sertão é do tamanho do mundo” (*idem*, p. 73).

Trata-se, por essa plataforma, de um sertão sentido e vivenciado como um espaço pleno e encerrado em si mesmo, uma vez que sua fronteira encerra-se até onde os olhos e a imaginação do sertanejo velem, deparando-se com as margens do desconhecido: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos” (ROSA, 2006, p. 8).

Nessa formulação estética basta-nos atentar para o que Marli Fantini aufere ao afirmar que nesse espaço re-inventado pelo romancista “[...] a natureza geofísica do sertão perde o peso da referencialidade, para expressar uma realidade ambígua e heterogênea, ao mesmo tempo local e universal” (2008, p. 114). Um espaço, sobretudo,

reinventado, mas ainda que ocorra um relaxamento na referencialidade provocado pela consumação estética, de toda maneira, Rosa descreve um espaço que ele próprio vivenciou, não só escutando os causos que o pai lhe narrava em sua infância, como também, nas viagens “de laboratório” que fez, percorrendo e experimentando a referencialidade desse espaço.

Esse sertão ao mesmo tempo concreto e ilusório, para usar as palavras do historiador Victor Leonardi, se justapõe à terminologia que Paulo Bertran cria para denominar o sertanejo do Planalto Central, o *Homo cerratensis*:

Vagamente ateu, com inclinação às superstições, mais cético do que fatalista, temente aos caprichos da Varia Fortuna, o cerradeiro ou cerratense é por excelência um homem barroco. [...] é o povo mais miscigenado de negro do país e um dos poucos em que, não há herança cultural marcadamente africana, devorada pelo barroquismo imperante (BERTRAN, 2011, p. 60)

Bertran atenta para a variação linguística desse homem impregnado de diversas clivagens híbridas, não acentuando uma ou outra, mas se justapondo na confluência da variabilidade, reunidas num sujeito de uma gama vária de marcações culturais, provocadas claro, pelos processos de colonização, migrações e povoamentos. Esse homem, sobretudo, marcado em sua psicologia pelas vivências nesse espaço-limite denominado *sertão*.

Indagamo-nos de onde provém essa terminologia e como esse espaço conjuminado em terras brasileiras abre-nos a possibilidade de compreender e dar sentido à história desse polonês que nos interstícios dessa plataforma espacial ao mesmo tempo real e imaginária, esse personagem histórico cria, por sua vez, outra fronteira designada com o topônimo denominador de sua pátria.

Em nota de rodapé, Bertran dá-nos uma pista valiosa: “a palavra sertão tem etimologia próxima à de desertos, *desertonis*, no latim vulgar” (*op. cit.*, p. 61). Em termos geográficos e tacitamente difundidos no imaginário coletivo, Willi Bolle remonta que o sertão “é um lugar distante da civilização, vasto e escassamente povoado, quase desértico” (BOLLE, 2004, p. 81).

O crítico recupera de Walnice Galvão a historicidade de que a palavra *sertão* já era usada em África e Portugal em meados do século XVIII. Vale lembrar que a historicidade diz respeito àquela condição essencial que coloca qualquer fato (evento) ou estrutura no arcabouço da história (LE GOFF, *op. cit.*, p. 20).

Essa estrutura dizia respeito não às regiões desérticas, mas estava afinada à noção de interior, de distante da costa. Transposta para o Brasil, a ideia de interioridade vinculada à imagem de *sertão* alcançou amplo uso como sinônimo dessa clivagem em oposição às cidades litorâneas, constituindo-se assim, no que tange à alteridade, como o *outro* da cidade.

Em Walnice Galvão (1986) já encontramos a consumação dessa ideia, ao expressar logo nas primeiras linhas do capítulo dois do livro **As formas do falso**, que “dá-se o nome de *sertão* a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil [...]” “É o núcleo central do país” (GALVÃO, 1986, p. 25), em cuja dimensão geográfica está imersa parcela considerável dos estados de Goiás, Minas Gerais e Bahia.

O polonês ao aportar em terras do nordeste goiano pelos idos da primeira metade do século XIX, vindo de Minas Gerais, com outros desbravadores “Percorreram muitas Terras/Em todas as direções/Eram terras devolutas/Gigantescas extensões/Cada um se apossava/Daquilo que lhe aprovia/Firmavam suas fronteiras/E ali se estabeleciam” (KIKO DI FARIA, 2009, p. 26), esse personagem histórico, tomou posse, e acerceu para si uma vasta extensão de terra, que, segundo os documentos cartoriais e a própria fala dos depoentes, ocupa uma região que vai da fronteira limite de São João D’Aliança com Formosa (a Serra da Piedade), atravessa uma boa parcela de Água Fria de Goiás até as bordas de fronteirças de Niquelândia de Goiás.

De toda maneira, o documento de 1848 dá-nos uma noção da extensão territorial da propriedade ao citar o Ribeirão das Brancas que corta toda essa extensão entre Água Fria e São João D’ Aliança – GO. Parece-nos que a evidência documental prova-nos que se trata, inegavelmente, para o período histórico em consideração, de um latifúndio, com traços substanciais de uma sesmaria, quase com proporções equivalentes ao tamanho de uma capitania hereditária. Essa extensa faixa de terra apossada pelo polonês, a evidência oral com a qual trabalhamos fortalece as nossas conjecturas.

Nessa extensão, o polonês gerou descendência enorme. Derivados dessa herança genealógica, seus descendentes estão espalhados por diversos espaços afins. Há, inclusive, residentes em Minas Gerais, estado natalício de sua esposa mineira, Umbelina Silvânia Szervinsk. Como diz Marcelina Alcides Szervinsk, bisneta do polonês, a semente se espalhou por diversos lugares: “Brasília, Formosa, São João D’ Aliança tem demais. Muito e demais, e para todo o lugar do mundo, muito esparramado lá para frente” (ENTREVISTA 3, 2013, p. 19).

Ascendente dessa extensão, o polonês marcou com sua origem e com sua saga a psicologia desse povo, eternizando-se, como o poeta ressalta, na memória coletiva de

todos aqueles que reclamam para si a filiação dessa gesta: “O velho Rebendoleng/Se fez como o grão de milho/Morreu pra gerar outros grãos/Uma multidão de filhos [...] É uma história tão bela/ Que muita gente não viu/Pedacinho da Polônia/No coração do Brasil (KIKO DI FARIA, *op. cit.*, p. 57)

Pedacinho da Polônia no coração do Brasil, e aqui está a voz do bardo evocando e reclamando a fixação desse centro móvel que não deixa de ser as origens, esse centro móvel cujo ponto fixo se move transplantado da Europa, vindo reclamar seu começo, seu recomeço, no centro do nosso país. Como expõe o arqueólogo do saber, Michel Foucault “a origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses, e para narrá-la se canta sempre uma teogonia” (1971, p. 18).

Esse começo cuja voz entoada advém de uma teogonia, advém de uma narração da gesta dos deuses, do feito dos heróis, o poeta, na posição também de genealogista, dá voz às vozes do cerrado, dá voz a esse povo do sertão no nordeste goiano do Planalto Central.

O acontecimento perdido, isto é, o ato de fundação, na voz do poeta imagina um começo, busca uma imagem remota que remonte a uma origem lendária. Como entoou o poeta, criou-se assim um pedacinho da Polônia no coração do Brasil, tanto numa plataforma histórica – o registro documental da Fazenda Polônia – quanto numa plataforma literária – a mitificação da saga desse indivíduo, configurada na memória coletiva dos seus descendentes e referendada na voz do aedo pós-moderno.

Evidente que aqui, esse espaço transplantado se corporifica num envoltório singular, cuja plataforma de ornamentação se dá por meio das características inerentes ao *sertão*.

Tratam-se de comunidades *quase* ágrafas, semi-analfabetas, em que sua força de conjunção social advém do pertencimento gerado pela memória coletiva de uma tradição, cujo denominador comum é a saga desse personagem histórico. Saga que se perpetuou através da memória oral.

Essa atualização na voz é uma forma de deixar inscrito na memória aquele passado que se tornou representativo para a comunidade. É o caso, por exemplo, da clivagem mítica. Na memória coletiva os mitos estão embaralhados com a própria história. Nesse evocar mítico pelas origens, diz Le Goff “a história dos inícios torna-se, assim, para retomar uma expressão de Malinowski, um ‘cantar mítico’ da tradição” (*idem*, p. 424)

Ora, a retomada do passado dessa comunidade se dá através da saga dessa figura, que nessas constantes retomadas, tornou-se, então, pública. Como Ong coloca, a memória oral funciona com maior eficácia quando a referência se detém numa grande

figura que representou algo substancial para a comunidade: “a memória oral funciona eficazmente com os grandes personagens cujas proezas sejam gloriosas, memoráveis, e, por último, públicas”⁵ (ONG, 1987, p. 73).

O ancestral polonês é em primeira instância um personagem histórico cujos sinais indiciários que viemos escrutando corroboram. Por outro lado, como nos sinaliza esse ato de fundação celebrado na voz do poeta, esse polonês é, acima de tudo, uma figura heroica que se dobra sobre o patamar de sua heroicidade, cujas proezas gloriosas e memoráveis, públicas na memória coletiva de seus narradores descendentes e ouvintes e também na proto-epopeia não só legitimam, mas organizam essa experiência, que, nesse sentido, é estética e, conseqüentemente, literária.

Ao escrutarmos o inconsciente coletivo e a memória ancestral que perdura no arquétipo comum da herança ocidental originada no pensamento grego, é possível inferirmos que a saga desse polonês possui em sua figuração arquetípica equivalência com o retorno de Odisseu à sua ilha de Ítaca.

Ilhada nas lonjuras do Planalto Central, bem no meio do Brasil, no entorno da capital imaginada e implementada pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a (Fazenda) Polônia foi o regresso possível, imaginado pelo personagem histórico Antônio Rebendoleng Szervinsk. Vale frisar que no período em que se expatria de sua terra natal, a Polônia havia sido riscada do mapa, vivendo sob o domínio do imperialismo russo (HOBSEAWM, 2005, p. 161).

O fato de que, numa duração em que a Polônia não existia como país territorial politicamente demarcado, nação esta subtraída do mapa da Europa e, conseqüentemente, um lugar não-lugar, um lugar que nem a própria condição de exilado substancialmente materializava o sentimento possibilitador de um regresso, uma vez que esbarrava numa impossibilidade de voltar para onde, em termos políticos, não existe, o polonês aclimatado, acima de tudo, por um sentimento de pertencimento a uma língua, sua nação, subverte esse vazio geopolítico e (re)fundamenta nas terras de pindorama, alguma coisa, que pode ser evocada como sua pátria. Se era difícil o retorno a uma Ítaca que já não existia, depois de atravessar, assim como Ulisses, batalhas perigosas lutando pela própria vida, o polonês, astuciosamente, batiza seu latifúndio com a saudade retumbada em seu peito, a qual, parece uma condição inerente do exílio.

O *sertão* recebe essa gesta polonesa em seu berço sem negar ou reclamar a imposição dessa ousadia. O sertão, por sua vez, reconfigura essa nostalgia espacial,

⁵ Texto original: “La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas”

construindo uma experiência nova, tanto sócio-político-econômica, quanto histórica e literária, uma vez que, a linhagem provinda desse ancestral é a configuração e a confirmação do *Homo cerratensis*, sobre o qual o historiador Paulo Bertran delineou, *grosso modo*, sua psicologia coletiva.

Aqui, não se trata da consumação de uma cultura europeia, especificamente, polonesa. Por outro lado, trata-se de uma transculturação, de uma hibridação, de uma confluência entre diversas tradições culturais e povos variados, dentre eles, a matriz europeia, a matriz africana e a matriz nativa. Trata-se, sobretudo, de uma história híbrida, ou seja, uma heterogeneidade multitemporal, comum a cada nação latina.

O polonês ao naufragar-se nesse espaço (o sertão), funda uma Polônia que não é mais o seu país de origem, mas um espaço outro, uma alteridade, que não deixa de possuir um vínculo direto através desse personagem histórico com a sua plataforma europeia, no entanto, consubstanciada por intermédio dessa justaposição de várias culturas, que o sertão moldou e vem moldando ao longo de sua historicidade.

Assim, uma vez que o sertão é a própria marcação dessa oralidade (o narrador de Guimarães Rosa é um grande exemplo dessa plataforma plasmada na forma escrita), acreditamos que a evidência oral (os depoimentos dos colaboradores), os registros cartoriais e a proto-epopeia **Vozes do cerrado**, arroladas nessa análise, são suficientes para corroborar que o polonês cometeu um ato de fundação que perdura o tempo da memória coletiva de seus descendentes, sendo a complexão de sua saga a mentalidade formadora e a narrativa organizadora do imaginário que percorre a família Szervinsk.

Referências:

- BERTRAN, Paulo. **História da Terra e do Homem no Planalto Central**: eco-história do Distrito Federal. Brasília: UnB, 2011.
- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. 1 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- DI FARIA, Kiko. **Vozes do Cerrado**. Brasília: Cartaz, 2009.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1963.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. 5 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- LEONARDI, Victor Paes de Barros. **Entre árvores e esquecimentos**: história social nos sertões do Brasil. Brasília: Paralelo 15, 1996.
- ONG, Walter J. **Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra**. Tradução Angélica Scherp. México: FCE, 1987.
- SIEWIERSKI, Henryk. **História da literatura polonesa**. Brasília: Ed. UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ENTRE A TRADIÇÃO E A TRADUÇÃO, A QUESTÃO DOS RETORNADOS EM *UM DEFEITO DE COR*, ROMANCE DE

ANA MARIA GONÇALVES

Sandra Maria dos Santos⁶

INTRODUÇÃO

Na obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, é problematizado por meio de um texto metaficcional as relações entre ficção e história. Nesta obra, existem inúmeras temáticas possíveis de serem abordadas a partir dos conceitos de exclusão, subalternidade, marginalidade, escravização e “trocas culturais”, entre outros. Neste trabalho pretendemos a partir de relatos das imposições e trocas culturais, analisar alguns aspectos espaciais e existenciais relacionados aos *agudás*, também conhecidos como *retornados*, ex-escravizados que voltam à África, e comerciantes brasileiros que lá se estabelecem no século XIX, esses grupos atravessam o Atlântico e constroem em solo africano, a partir das experiências brasileiras, novas identidades sociais, culturais e espaciais, transformando espaços antes tofóbicos, no caso dos ex-escravizados em espaços tofílicos. Como se dá essa tradução, uma vez que ao tratarmos de escravidão no Brasil, estamos tratando de queima de arquivos, de violência física e simbólica, de negação de identidades, tratamos da construção de espaços alternativos, de espaços de dor, sofrimento e exclusão, de sublimação. Os *agudás*, na narrativa de Ana Maria, conseguem por meio de estratégias diversas, demonstrar o processo de diáspora negra como um processo ambíguo, no qual tradição e tradução, como conceituadas por Stuart Hall, se mesclam na produção de novos espaços de sobrevivência e resistência.

Na verdade, todos os brasileiros, mesmo que não o fossem, eram considerados brancos, porque aos olhos dos africanos, nós agíamos como brancos, morávamos em casas diferentes, tínhamos hábitos diferentes, como o de usar talheres e ter móveis como a mesa e a cama, que não eram usuais em África. Pelo menos não eram até os comerciantes brancos europeus se instalarem por lá, sendo que antes disso não eram nem conhecidas. Em iorubá, eve ou fon, por

⁶ Aluna do mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB)
E-mail: sandijobi@yahoo.com.br

exemplo, não existiam palavras como garfo, faca, mesa, camisa e muitas outras, porque elas não tinham nada para significar.
(Gonçalves, 2006:)

Os agudás, no Benim, também conhecidos como “os brasileiros” do Benim são descendentes dos antigos escravizados que deixaram o Brasil e retornaram a África no século XIX, ou são descendentes de comerciantes baianos que nos séculos XVII a XIX se estabeleceram na região do Togo, Benim e Nigéria, construindo nesses espaços um rico mosaico de tradições brasileiras, principalmente baianas.

Ana Maria Gonçalves, construindo uma narrativa que problematiza questões como identidade, alteridade, pertencimento e conceitos de nação e nacionalidade, entrecruza a História oficial brasileira, com a “história marginal”, e cria outro espaço de diálogo e questionamentos acerca de eventos históricos, mesclados a situações fictícias, buscando desvelar o universo social e histórico da população negra brasileiro, mediante a construção de personagens que representam esse seguimento populacional, além de considerar também outros grupos marginalizados.

A história nos conduz a diferentes espaços de convivência, reafirmando o Atlântico como espaço de convergências históricas e culturais entre África e Brasil.

Paul Gilroy em sua famosa obra, *O Atlântico Negro, Modernidade e Dupla Consciência*, por exemplo, afirma que a identidade negra é um construto político e histórico relacionada às trocas culturais que têm como cenário o Atlântico, e que culturas e identidades negras são indissociáveis da experiência da escravidão.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas [da cultura], quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. (Gilroy , 2002, p. 57).

Essas experiências diaspóricas se produziram, portanto desde o início do tráfico negreiro, considerado como “trauma original”, permanecendo e sendo traduzidas e representadas pelos sentimentos de estranhamento, encantamento, pertencimento e alienação tanto em solo brasileiro, quanto no africano.

Ana Maria Gonçalves vai resgatar parte desta história ao relatar a saga de Kehinde, ou Luíza Gama, seu nome de “batizada”, nos espaços imperiais brasileiros e mais tarde no Benim.

Nos capítulos finais (9 e 10), é descrita a situação desses ex-escravizados africanos que deixando o Brasil e retornando à África, constroem um espaço “ambíguo” ao adicionar ao cenário africano elementos culturais, sociais e religiosos brasileiros, em África, isso havia ocorrido também ao serem arrancados de sua pátria e comercializados no Brasil. porém aqui tudo se passou sempre de modo silencioso e dissimulado pois os castigos infligidos aos transgressores eram constantes e violentos.

Narrado em primeira pessoa, pela personagem Kehinde, o texto nos conta as venturas e desventuras dessa narradora protagonista em novecentas e poucas páginas de errância, sofrimento e expectativas.

Kehinde é uma agudá. Retorna a África depois de trinta anos vivendo no Brasil, tendo saído da África como escravizada aos sete anos com sua irmã gêmea e com sua avó, o que restava de sua família. Tanto a irmã quanto a avó não resistem à viagem abordo do navio negreiro e acabam tendo seus corpos lançados ao mar..

Em solo brasileiro, Kehinde constrói outra história de vida, buscando manter as memórias que trouxe consigo como o fizeram todos os escravizados que apesar de serem predominantemente ágrafos, cultivavam tradições, memórias e culturas, textualidades orais e modos distintos de ver o mundo. As quais os dominadores não puderam, por mais que tentassem apagar, e que permanecem ainda hoje como fio condutor de muitas de nossas práticas culturais, religiosas e sociais.

Leda Martins, estudiosa da cultura afro-brasileira, afirma que

Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade lingüística, artísticas, étnicas, religiosas, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modos* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e / ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira... (Martins, 1997, p. 26).

Ao cruzar o Atlântico, espaço que podemos considerar neutro, pois ele embora os africanos tiveram que reinventar muito daquilo que era o seu cotidiano,

buscando com isso resistir aos mecanismos de dominação e manter vivas tradições seculares.

Ao realizarem a travessia atlântica desse espaço agora cruzado ao contrário, retornando a África, esses indivíduos tiveram novamente que reinventar suas vidas e sua história, pois ali seriam tratados como estrangeiros. Muitos deles sem nem mesmo pertencerem realmente ao local ao qual voltavam, uma vez que não havia mais para quem ou para onde voltar, pois suas famílias e grupos sociais já não existiam mais. Além de tudo, alguns tinham sido negociados pelos próprios familiares ou por líderes das tribos a que pertenciam, outros finalmente aportavam no local em que haviam sido embarcados, sem nenhuma pretensão ou interesse em ou elementos tribais de procurar por parentes em sua terra natal.

De acordo com nossa narradora protagonista,

Os brasileiros faziam questão de conversar somente em português, e acho que isso acabava contribuindo para a fama de arrogantes, que aumentava a cada dia. Alguns já tinham construído casas que se pareciam o mais possível com as casas da Bahia, fazendo com que se destacassem muito das casas pobres, feias e velhas dos africanos. Eu também queria uma daquelas, que eram o sonho de todo retornando e até de alguns africanos, embora eles não admitissem, por causa das rivalidades. Todos os retornados se achavam melhores e mais inteligentes que os africanos. Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e se tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Gonçalves, 2006, p.

Olhados pelos outros e por si mesmos como o “outro”, o estranho, estrangeiro, esses africanos subvertem a ordem das coisas, e acabam por transformar o que para eles eram espaços tofóbicos: de dor, perdas, (culturais, religiosas e físicas), sofrimentos constantes, no Brasil, em espaços de orgulho e status social, ou seja, espaços apresentados e relatados como tofílicos em África.

Resignificando o ambiente ao qual voltam a integrar esses “brasileiros” ou “*brésiliens*” que é como eles se denominam e são denominados, pois a língua corrente é o Francês, ainda hoje por meio de seus descendentes, traduzem na organização social as experiências trazidas do Brasil, pois ao voltarem já se davam conta de que não pertenciam ao ambiente ao qual estavam voltando. Não se sentiam em casa, mas deslocados, espacial e culturalmente, pertencentes a outro grupo social, daqueles que viveram a dura experiência da escravização e do exílio. Ao sobreviverem a tais

experiências, sentiam-se mais fortes. Seus pares eram então os que já haviam de alguma forma pisado o solo brasileiro, o espaço da dor e da opressão.

Eu percebia que estavam curiosos em relação à minha vida de escrava, o que acontecia, o que faziam conosco, mas não tinham coragem de perguntar. Mais tarde eu percebi o motivo, pois, na cabeça deles, todos os retornados deviam se envergonhar de terem sido escravos algum dia, mesmo que no momento se encontrassem em condições muito melhores do que quem nunca tinha partido.

Produzindo um patrimônio cultural híbrido, essas pessoas, permanecem entre fronteiras: sociais, linguísticas e culturais, entre a aceitação e a negação, entre a tradição e a tradução. Porém, reescrevendo sua história e criando espaços de visibilidade e novas formas de resistência as imposições nacionais, pois foram capazes de construir a sua própria comunidade imaginada dentro de um espaço de adversidades e exclusão.

Podemos ainda analisar essas trocas culturais e espaciais também como elementos propulsores de desenvolvimento social, econômico, cultural e mesmo espacial, tanto para os territórios africanos, quanto para o brasileiro.

É a literatura desempenhando o papel de construtora de espaços de diálogo, trazendo à tona uma memória histórica coletiva que ultrapassa fronteiras nacionais, memória de exclusão e desespero, de sonhos e esperanças, buscando fazer-nos perceber que é preciso reescrevermos a nossa História, partindo do silêncio, daquilo que foi ignorado, desconsiderado de modo proposital ou não, por essa “História” .

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002. 427p.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória – O reinado do Rosário no Jatobá*. BH: Mazza, 199
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

. ESPAÇOS NEGATIVOS NA POESIA DE LÊDO IVO

Márcio Ferreira da Silva⁷

Quando estudamos poesia há sempre – ou quase sempre – um questionamento sobre o poema: que poema é esse? Na modernidade, esse embate pode ser sentido mais de perto, porque a proposta estética do século XX, no Brasil, inferiu-se na quebra de paradigma que sustentava, até então, a forma poética profetizada na primeira metade desse mesmo século.

Esse data corrobora com a expressão artística moderna que, via de regra, propôs um deslocamento ao projeto poética da época, quando, por exemplo, assumiu o poema-piada ou o poema retirado de recorte de jornal.

Essa demanda chega aos anos 40 com certa desconfiança aos escritores da época. Dentre eles está o poeta alagoano Lêdo Ivo, que suplantado pela influência de Baudelaire, com **As flores do mal**, e Rimbaud, por exemplo, com **Os poetas de sete anos**, assume uma poesia coberta de imagens espaciais, cuja fronteira entre centro e periferia se encurtam diante do mundo da cultura.

Com o olhar cinematográfico para a dilatação espacial, Lêdo Ivo constrói um projeto de autoria, dispondo as imagens poéticas em seus poemas como fragmentos de espaço negativos.

Essas categorias negativas (FRIEDRICH, 1991) constituem, então, uma marca para a literatura a partir da modernidade, cuja intromissão se dá na ressonância da sociedade ou em um quadro ideal do mundo. Para justificar, o crítico alemão elenca categorias negativas como:

desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

⁷ Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas-UFAL e Professor Adjunto I, do Curso de Letras, UFAL-Campus do Sertão-Delmiro Gouveia-Alagoas. Coordenador do NELA-Núcleo de Estudos em Literatura Alagoana-CNPq. E-mail: maferresil@ig.com.br.

Assegurando-se que o espaço literário desenvolve condição descontínua, assimétrica, negativa, segundo pensamento de Friedrich (1991), podemos dizer, então, que o século XX produz uma arte enigmática e obscura, pois da mesma maneira que fascina, ao mesmo tempo, desconcerta o leitor. Diante disso, o crítico acima afirma, citando Dámaso Alonso, que “não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos” (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

A forma negativa é, na verdade, a forma representativa escolhida pelo autor para configuração do espaço. Como a representação do espaço presente nos poemas de Lêdo Ivo é um espelho convexo de uma imagem supostamente ordenada, mantida sob o efeito da metáfora: “Seja como um lobo, more num covil”, é perceptível na linguagem poética lediana descrições que tomam a negatividade espacial como elemento recorrente no poema.

Nesse sentido, podemos dizer que “nenhuma análise crítica da metáfora interna da obra pode [*sic.*] substituir a própria obra, visto que a mera descrição da metáfora não tem o poder da metáfora que descreve, assim como a descrição de um grito de dor não provoca reações iguais às do grito em si” (DANTO, 2005, p. 254). Com efeito, o jogo metafórico presente na poesia traduz a imagem espacial na obra lediana, dando-lhe um tom desfigurado à poesia (SILVA, 1999).

Tomando o conceito acima explicitado, podemos dizer que a categoria do espaço literário se apresenta na ficção de Lêdo Ivo como elemento representativo que demarca a (de)composição do ambiente, da ação ou dos personagens. No dizer de Nunes (2003, p. 12), “a literatura é discurso de representação e a crítica literária uma prática de investigação teórica das formas concretas, particulares”. Para esse estudioso, a representação tem aporte no discurso literário, embora devamos perceber que aquela imagem refletida não diz muito ao ato poético ou aos elementos descritivos da poesia, que não se constitui a partir de cópia perfeita do real, como assegura Danto (2005, p. 55 – grifo do Autor), quando diz que:

seja com for, as relações conceituais entre os jogos, as mágicas, os sonhos e a arte são muito estreitas: todos se despendem do mundo e mantêm com ele a mesma distância que estamos tentando analisar. É verdade que com essa definição somente completamos uma parte do caminho necessário ao entendimento de imitação, pois além de ser uma falsa coisa a imitação tem a função mais importante de *representar* as coisas reais.

Como se pode observar, para o autor de **A transfiguração do lugar-comum**, o que se focaliza nessa discussão é que a imitação, como coisa depreendida do mundo, não dá conta da criação artística. Danto (2005) assegura que há no conceito de representação certa ambiguidade.

É talvez por esse motivo que a poesia apresente o espaço literário como categoria para discutir a forma sociocultural (BOSI, 2002), principalmente a partir do Modernismo, nas primeiras décadas do século XX, quando a poesia se apropriou, mais demarcadamente, da descrição urbana; posteriormente, a poesia se representa no alargamento visual produzido pela imagem moderna da cidade, que se expande rapidamente e mostra o convívio tenso entre as culturas (SILVA, 2002, 2007).

Dessa forma, podemos assegurar que ao tomar o espaço literário como forma artística, o poeta assume um tom negativo desse momento moderno. Isso, via de regra, transforma-se em um liame entre porções de negatividade e positividade, configuradas em estratos culturais de poder, em que o olhar negativo amplia os espaços e produz um instante de negatividade grávida. No dizer de Bosi (2002), “o vazio, *negatividade grávida de um novo estado do ser*, é a consciência jamais preenchida pelo discurso espetacular das convenções ditas realistas” (BOSI, 2002, p. 134 – Grifos do Autor).

Assim, assegura-nos Bosi (2002 p. 134) que a cultura do poder traz:

momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem a teia das instituições.

Diante disso, podemos assegurar que a poesia de Lêdo Ivo apropria-se dos elementos espacial da negatividade, cuja forma recai sobre a imagem da representação urbana e de seus elementos metafóricos, como podemos perceber no poema **A queimada**, abaixo transcrito:

Queime tudo o que puder:
as cartas de amor
as contas telefônicas
o rol de roupas sujas
as escrituras e certidões
as inconfidências dos confrades ressentidos
a confissão interrompida
o poema erótico que ratifica a impotência
e anuncia a arteriosclerose
os recortes antigos e as fotografias amareladas.
Não deixe aos herdeiros esfaimados
nenhuma herança de papel.

Seja como os lobos: more num covil
e só mostre à canalha das ruas os seus dentes afiados.
Viva e morra fechado como um caracol.
Diga sempre não à escória eletrônica.

Destrua os poemas inacabados, os rascunhos,
as variantes e os fragmentos
que provocam o orgasmo tardio dos filólogos e escoliastas.
Não deixe aos catadores do lixo literário nenhuma migalha.
Não confie a ninguém o seu segredo.
A verdade não pode ser dita.

(IVO, Lêdo. Cural de peixes. In: _____. **Poesia completa**: 1940-2004. Rio de Janeiro: Topbooks/Braskem, 2004, p. 886).

Quando se fala em *queimada* há uma referência inicial à queima de cana-de-açúcar, comum em alguns estados do nordeste. *Queimar*, por exemplo, tem um significado próprio; *queimada* não. Um sentido que nos faz tomar nesse momento é: “Queima de mato, de vegetação seca ou verde, geralmente com o fim de preparar o terreno para semear ou plantar” (FERREIRA, 1990, p. 1430). Ao tomar o poema pelo nome *A queimada*, o eu-lírico instaura no leitor a ideia acima proposto, mas, de forma a construir um jogo antitético, ele se apropria das formas hierárquicas a partir do verso: “Queime tudo o que puder:”. Se tomarmos a ideia de “preparar o terreno para semear e plantar”, podemos dizer que Lêdo Ivo escolhe o terreno, quer prepará-lo e vai semeá-lo.

Esse caminho se faz, certamente, na descontinuidade das formas poéticas apresentadas. Isso significa dizer que a trilha de negatividade que percorre o poema se sustenta na linguagem poética, ou seja, é preciso preparar o terreno – “Queime tudo o que puder:” para semear e encontrar nas formas descontínuas da negatividade um sentido existencial para a poesia – “A verdade não pode ser dita”.

O indefinido *tudo* do primeiro verso do poema acima citado surge com uma sugestão ordenada a partir das “cartas de amor”; das “contas telefônicas”; do “rol de roupas sujas”; das “escrituras e certidões”; das “inconfidências”; da “confissão interrompida”; do “poema erótico”; dos “recortes antigos e as fotografia amareladas”. A primeira estrofe quebra o sentido primeiro de *queimada* para instaurar a imagem de deslocamento dos espaços, em que estão no mesmo grau “as cartas de amor” e, por exemplo, “o rol de roupas sujas”.

Na verdade, podemos perceber que esse caminho do eu-lírico reforça o espaço negativo como uma categoria corrente na poesia de Lêdo Ivo. É possível observar que os termos que qualificam os nomes são, muitas vezes, construídos em antíteses, como no

verso “o poema erótico que ratifica a impotência”. Essa escolha é, na nossa compreensão, a forma da “poesia despoetizada”, como nos ensina Friedrich (1991).

Mas isso não significa que o poema perde aspectos de poeticidade ou literariedade, pelo contrário, acreditamos que, interferindo na visão moderna instaurada a partir de 45, do século XX, Lêdo Ivo se propõe a conduzir a imagem poética em um exercício de contramão. Isso quer dizer que o artista evita o tom edulcorado da paisagem e explora-a a luz da negatividade.

Dessa forma, na segunda estrofe, o eu-lírico insinua, a partir de verbos no modo imperativo – “seja”, “viva”, “diga” ou “morra” –, uma ordem, em que foge da impressão mimética da realidade, integrando, assim, um paralelo entre o sentido negativo do poema – na primeira parte – e a suposta proposta ordenada pelo eu-lírico: “Viva e morra fechado como um caracol”, como se propusesse uma tentativa de saída positiva.

Entretanto, essa saída ainda não forma a intenção espacial do poema, cuja terceira estrofe, ainda submetida ao sentido de ordem, deflagra a forma niilista da produção poética daquele século. “Não deixe aos catadores do lixo literário nenhum migalha”.

Com efeito, o efeito aparente de aniquilamento das ações e dos objetos é uma projeção para dialogar com o fazer poético da negatividade. Afinal, “a verdade não pode ser dita”. Que verdade? Aquela apresentada pelo eu-lírico quando se propõe a fazer a queimada ou a inflamação persistente do artista de tentar captar a essência da verdade?

Bem, esse caminho poético de Lêdo Ivo dialoga com o deslocamento das ações e dos objetos representados para corroborar com o conceito de mentira ou de uma (re)invenção da verdade, tomando aspectos descritivos e metafóricos da estética da negatividade. Verdade e mentira. Lados antitéticos da literatura. É preciso fingir, diz o poeta. Mas esse efeito só pode ser compreendido no poema, cuja forma propõe um diálogo com a categoria negativa, que não se mostra unicamente nos termos contidos no poema, mas também na linguagem poética.

Essa condição, ao nosso ver, valoriza esteticamente o poema, porque ele se mantém entre dois polos: o negativo e o positivo, configurando um imagem poética do vazio, da metáfora negativa e da negatividade grávida, como nos ensina Bosi (2002).

REFERÊNCIAS:

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DANTO, A. C. **A tranfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

IVO, Lêdo. **Lêdo Ivo**: poesia completa – 1940-2004. Rio de Janeiro: Topbooks/Braskem, 2004.

NUNES, B. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

RIMBAUD, Arthur. Os poetas de sete anos. In: _____. **Arthur Rimbaud**: poesia completa. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

SILVA, Márcio Ferreira da. Um olhar cultural sobre o espaço em *Ninho de cobras*, de Lêdo Ivo. In: **Culturas, contextos e contemporaneidade**. Salvador: Seminário Abralic Norte/Nordeste-UFAL, 29 e 30 de novembro de 1999.

_____. **A cidade desfigurada**: uma análise do romance *Ninho de Cobras*, de Lêdo Ivo. Maceió: Catavento, 2002.

_____. **A geografia literária de Lêdo Ivo**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas-UFAL. 140p. Maceió: PPGLL-UFAL, 2007.

FLOR, TELEFONE, MOÇA: QUE ESPAÇO É ESSE?

Prof. Dr. Oziris Borges Filho⁸

Elia Cristina Alves dos Santos⁹

Conceituamos Topoanálise como o estudo do espaço na obra literária, então, pretende-se com este trabalho realizar um estudo do espaço referente ao conto de Carlos Drummond de Andrade – *Flor, telefone, moça*.

O nosso principal questionamento é *Flor, telefone, moça*: que espaço é esse? Sendo assim, analisaremos os três espaços que há no conto pelos quais a personagem transita. A rua em que a protagonista reside, a casa dela e o cemitério.

A rua em que a moça reside

A moça, cujo nome não é mencionado no conto, é a protagonista da história, pois a trama inteira gira em torno dela. Ela morava na Rua General Polidoro, “perto do cemitério São João Batista.” (ANDRADE, 2010, p. 77) Percebemos a verossimilhança que há no conto, pois o nome da rua e do cemitério são realmente espaços que existem no Rio de Janeiro. Segundo Barthes (1972, p. 35), essas estratégias causam um efeito de real dentro da narrativa.

A morte, embora seja um mistério, representa o fim de algo positivo. Enquanto símbolo, a morte é a decadência do ser e o final da existência dele. Dessa forma, temos uma antítese espacial entre a casa da moça e o cemitério. O primeiro é marcado pelo traço de sentido “vida” enquanto que o cemitério, que fica perto, recebe o traço semântico “morte”.

Interessante que, ao analisarmos o espaço, estudamos a coordenada espacial da prospectividade com a polaridade perto X longe, assim, quem reside perto do cemitério, “queira ou não queira, tem que tomar conhecimento da morte.” (ANDRADE, 2010, p.77) Então, verificamos a proximidade da casa da moça com o cemitério São João Batista. Assim, nessa rua sempre há cortejo, e mesmo sendo estranho, há sempre alguém que se interessa em vê-lo passar.

Um aspecto interessante como característica psicológica da moça, e que está ligado ao espaço, é que apesar de ter uma variedade de lugares magníficos a sua disposição - a cinco minutos de sua casa - no Rio de Janeiro, ela resolve observar os enterros e os carros fúnebres que passavam pela rua onde mora. “Às vezes ela chegava a entrar no cemitério e a acompanhar o préstito até o lugar de sepultamento” (ANDRADE, 2010, p.78). Então, ela adquire o estranho

⁸ Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) oziris@oziris.pro.br

⁹ Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) eliacristinaalves@hotmail.com

costume de passear dentro do cemitério admirando túmulos e jazigos. Esse gosto da personagem por esses lugares revela um traço psicológico da mesma que podemos classificar como morbidez.

Do ponto de vista da coordenada espacial da interioridade (interior X exterior), percebemos que a personagem prefere estar dentro do cemitério - lugar dos mortos – ao invés de permanecer fora dele, no espaço dos vivos. Também verificamos a coordenada espacial de amplitude (vasto X restrito). Embora, a protagonista pudesse freqüentar um vasto e belo espaço no Rio ela prefere restringi-lo. Temos novamente a dicotomia entre o espaço aberto como a praia com o brilho do sol, celebrando a vida; opondo-se ao espaço fechado, o cemitério, que acolhe a morte.

A moça “Tinha a praia à disposição, a cinco minutos de casa” (ANDRADE, 2010, p.78); atentamos para a simbologia do número cinco na expressão “cinco minutos”. Ela é ambivalente, podendo representar os cinco sentidos e estarem relacionados à vida. Ou, como para os mexicanos, o cinco representa “a passagem de uma vida à outra pela morte, e a ligação indissolúvel do lado luminoso e do lado sombrio do universo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.244) Percebemos assim que a simbologia do número ratifica um dos sentidos encontrados no texto.

O cemitério

Constatamos que o passeio predileto da protagonista era visitar o cemitério à tarde. Compreendemos, então, que, no início do conto, a relação da moça com o cemitério é de topofilia, isto é, “a personagem sente-se bem no espaço em que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico.” (BORGES FILHO, 2007, p.158) Esse bem estar pelo espaço é evidente, pois com tantas opções para passear no Rio, o lugar que a moça gostava mesmo de freqüentar era o cemitério. E “se o enterro era mesmo muito importante, desses de bispo ou general, a moça costumava ficar no portão do cemitério, para dar uma espiada.” (ANDRADE, 2007, p.78)

Percebemos que esse espaço - o portão do cemitério - criado dentro da narrativa serve para mostrar dois subespaços, isto é, o espaço dos mortos e dos vivos. A personagem ficava ali, nessa divisória entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, simplesmente, pela curiosidade e pelo prazer em ver o funeral.

Do ponto de vista do espaço, podemos classificar a moça como uma personagem politópica, pois a mesma transita por vários espaços existentes dentro da narrativa, como o cemitério, a sua própria residência e a rua onde mora. A moça “costumava passear – ou melhor, “deslizar” pelas ruínas brancas, mergulhada em cisma.” (ANDRADE, 2010, p.78) Ela observava as covas ricas e as pobres, comparando-as; “– sim deve ser isso que ela fazia por lá, pois que mais poderia fazer?” (ANDRADE, 2010, p.78) Atentamos para o advérbio - lá - assim temos a

polaridade aqui x lá, sendo que, o aqui representa o espaço do sujeito, o mundo dos vivos; e o lá simboliza o espaço do outro, o mundo dos mortos. Portanto, a moça invade o espaço que pertence ao outro, isto é, ela adentra o cemitério.

Reiteramos a relação de topofilia da personagem com o cemitério, pois a moça não só passeava, mas deslizava pelas “ruinhas brancas” contidas nesse espaço. O narrador ao utilizar o termo “ou melhor” e o verbo deslizar, transmite a idéia de deleite que a personagem sentia nesse espaço. Importante ressaltar, nesse momento, a simbologia que a cor branca pode representar. Ela pode ter significados positivos ou negativos. Essa cor “simboliza em algumas culturas do Oriente o luto e a morte. É a cor da lividez, da falta de sangue, da mortalha, dos espectros, das aparições.” (BORGES FILHO, 2007, p.79) É evidente que nesse espaço - o cemitério – a cor branca tem conexões negativas, representando a morte. Observamos que o cemitério é um espaço-sem-drama. À descrição desse espaço, nomeamos de espacialização moderada, pois não há abundância de detalhes nas descrições dele.

O narrador não soube dizer com certeza qual o tipo de flor que a moça apanhou. Acreditava, por puro palpite, que foi margarida, mas poderia ter sido cravo, ou qualquer outro tipo de flor. “Apanhou com esse gesto vago e maquinal que a gente tem diante de um pé de flor. Apanha, leva ao nariz – não tem cheiro, como inconscientemente já se esperava --, depois amassa a flor, joga para um canto. Não pensa mais nisso. (ANDRADE, 2010, p.79)

A personagem joga a flor no chão do cemitério ou da rua, enfim, num espaço ignorado. Verificamos as coordenadas espaciais dos eixos vertical e horizontal em relação à margarida. Antes de a moça apanhá-la, estava no eixo vertical. Porém, após ser arrancada e arremessada em qualquer lugar, a flor se desloca para o eixo horizontal. Note-se que, neste caso, o eixo vertical liga-se à idéia de vida, enquanto a horizontalidade subsume o valor de morte. Assim, o eixo vertical X horizontal é homólogo aos valores vida X morte respectivamente. O primeiro é eufórico, enquanto o segundo, disfórico.

Observamos que foi nesse passeio vespertino, em que a moça apanha a flor e a joga em um canto qualquer, que a complicação da narrativa acontece. A complicação é importante, pois é nesse momento da narrativa em que ocorre um acontecimento que irá interferir e quebrar aquela situação inicial do enredo, impulsionando-o. Nesse ponto, o texto começa a prender o interesse do leitor com maior força.

A casa

A casa, como os demais espaços do conto, aparece simultaneamente com as ações da personagem. Trata-se, portanto, de uma espacialização dissimulada, pois está intrinsecamente ligada às ações da personagem, uma vez que é ela que faz surgir o espaço. Percebemos, então,

que nesse caso a personagem é ativa e existe uma harmonia entre os espaços e as ações dela. Além disso, não há paradas para a descrição do espaço durante a narração.

Sendo assim, o texto torna-se mais dinâmico, pois após o passeio pelo cemitério, a moça já aparece, sossegadamente, na casa dela. A casa representa o espaço da intimidade, do aconchego e da estabilidade. Ela “é também um símbolo feminino com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal”, (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.197), portanto, consideramos esse lugar aconchegante um espaço de topofilia.

Depois de alguns minutos que a personagem chegou à residência dela, e estava tranquila no seu lar, o telefone toca. Ela atende “aloooô...” (ANDRADE, 2010, p.79). Percebemos – pela repetição do “o” - que a moça atende ao telefone de maneira descontraída e expressiva. Então, uma voz pausada, longínqua e misteriosa a interroga sobre a flor arrancada do túmulo. Atentamos, nesse momento para a simbologia das “flores que representam muitas vezes as almas dos mortos” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.438).

A voz telefona novamente reclamando aquela flor - tão amada, tão importante para ela - que lhe foi roubada, depois amassada e jogada em um espaço qualquer. A moça já não atende ao telefonema da mesma maneira de antes. Pela maneira que ela fala ao aparelho telefônico inferimos que a protagonista do conto está mais séria e desconfiada: “alô.” E, nesse diálogo com a voz enigmática e suplicante, a moça retruca: “Está aqui comigo, vem buscar.” (ANDRADE, 2010, p.79) A moça demonstra energia, segurança e confiança ao dialogar com a voz. No entanto, se a voz era de homem ou de mulher, não se sabia, pois era uma voz tão distante, lenta, severa e triste. Essa descrição da voz aumenta o mistério em torno dela, nos transmite a ideia de que a voz suplicante está em grande sofrimento. Além disso, faz que o leitor acredite que a voz misteriosa é realmente de pessoa falecida. Certamente, ela precisa resgatar a flor que lhe foi roubada para encontrar a tranquilidade. A voz rogava, com aflição, aquilo que lhe foi roubado do túmulo; “Quero a flor que você me furtou. Me dá minha florzinha.” (ANDRADE, 2007, p.80)

Voltamos nossa atenção para o substantivo utilizado no diminutivo - florzinha, dando-nos a demonstração do afeto que a misteriosa voz sentia pela flor. A voz, sem dúvida, precisava dela para ser feliz e encontrar a paz. Constatamos, novamente, a polaridade aqui x lá. Como já comentamos, o primeiro representa o espaço do sujeito, o segundo simboliza o espaço do outro. Agora – diferentemente do que ocorreu no espaço do cemitério - é o outro (a voz) que invade o espaço do sujeito (da moça). Assim, o clímax do conto acontece quando a voz pede, ou melhor, implora incessantemente a flor que lhe foi roubada. Essa situação, que parecia trote de quem não tinha o que fazer, acontece todos os dias no período vespertino. A casa torna-se, assim, um espaço com drama que acontece “quando se realiza o impacto de duas ou mais personagens.” (Moisés, 1987, p.21) Temos, então, a unidade dramática que está intrinsecamente ligada à estrutura do conto.

A moça começa a ficar cismada e com medo daquela voz reclamante: “Pra que foi mexer logo na minha cova? Você tem tudo no mundo, eu pobre de mim, acabei.” (ANDRADE, 2007,

p.80). A voz era irreconhecível, “Esquisito uma voz fria. E vinha de longe, como de interurbano. Parecia vir de mais longe ainda...” (ANDRADE, 2007, p.80) O narrador, ao utilizar no discurso direto e o verbo “acabar”, passa para o leitor a sensação de que aquela voz é, realmente, de alguém que já morreu. Também, pelo uso do adjetivo “fria” ele nos remete à frieza que tem os defuntos. Outra referência interessante é da coordenada espacial de prospectividade com a bipolaridade perto x longe, em que o uso do advérbio “longe” favorece o pressentimento de que a voz é de alguém que está em outra dimensão. O uso das reticências, demonstrando incompletude do pensamento, nos causa dúvida e suspense em relação ao lugar de onde fala a voz suplicante. A frase afirmativa “a moça começou a ter medo” aumenta a suspeita e induz o leitor a acreditar que a voz queixosa é de alguém que já faleceu. Essa estratégia na narrativa é importante para aguçar e prender a atenção do leitor.

Notamos a personificação da voz, que é a antagonista do enredo. A estranha voz queria só aquela flor que nascera na sua sepultura. A moça ficou ensimesmada. Não se comunicava mais com os amigos e não atendia ao telefone. Mas nem por isso a voz suplicante deixou de pedir que lhe devolvesse a flor. Com o passar do tempo, a moça perde o apetite, a coragem, o ânimo. Ela estava pálida, e isso nos lembra a cor branca que representa a cor da palidez e da morte. A voz foi destruindo o vigor da moça.

Notamos que tanto a rua como o cemitério que antes representavam um espaço de topofilia - que se aproximava do fasto - tornou-se um espaço de topofobia, isto é, “um espaço maléfico, negativo, disfórico.” (BORGES FILHO, 2007, p.158) O espaço, então, se aproxima do nefasto, pois a moça não se interessava mais em observar na rua os funerais passarem e nem mesmo gostava de passear no cemitério. A personagem estava desanimada para sair de casa. Ela deixou de freqüentar os lugares exteriores da casa dela – a rua e o cemitério - que antes lhe davam prazer.

O irmão da protagonista foi ao cemitério e constatou que por onde a irmã dele havia passeado naquela tarde havia cinco túmulos. Então, a mãe, imediatamente, dirigiu-se a uma floricultura e saiu de lá com cinco ramalhetes imensos e os distribuiu sobre as cinco sepulturas, acreditando que, finalmente, com esse gesto iria acalmar a alma do morto. Constatamos novamente o número cinco: cinco sepulturas, cinco ramalhetes, cinco carneiros. Representando, nesse trecho “a passagem de uma vida à outra pela morte.” (CHEVALIER, GHEERBRANT 2007, p.244) Apesar do gesto da mãe da moça, a “voz” não aceitou o suborno. Ela queria somente aquela flor especial que nascera na terra de sua sepultura.

A família não compreende aquela voz suplicante e misteriosa. Admite a impossibilidade de se restituir a flor que a moça arrancou da sepultura em um passeio vespertino. Então, como o cemitério é um espaço que nos lembra morte, assim, tragicamente, a moça acaba falecendo alguns meses depois de apanhar a flor. Depois que a moça morreu, a voz deixa de pedir. Esse é o desfecho do conto. A amiga enfatiza ao outro, Carlos, que o caso era muito triste: “Mas sossegue, para tudo há esperança: a voz nunca mais pediu. (ANDRADE, 2007, p.84)

O tema relacionado à morte está presente em todo o conto. É evidente que o enredo prende a atenção do leitor, pois há um mistério, ligado aquela voz suplicante, que o leitor procura desvendar durante a leitura do conto. Porém, não se descobre de quem é a voz misteriosa, e o conto termina com a morte da personagem. Concluímos, portanto, que no conto *Flor, telefone, moça* o espaço nos remete à morte.

Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos de aprendiz**. Rio de Janeiro, 2010.

BARTHES, Roland. **O efeito do real In *Literatura e Semiologia***. Petrópolis: Vozes, 1972.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à Topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica editora, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

GENNETE, G. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1977.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Prosa**. São Paulo: Cultrix, 1987.

O PRIMO BASÍLIO CHEGA AO CINEMA: ADAPTAÇÃO LITERÁRIA E OS PROCESSOS DE ATUALIZAÇÃO

Carlos Alberto Correia¹⁰

Resumo: Este artigo pretende apontar os recursos e as estratégias lançados pela adaptação audiovisual brasileira de *O primo Basílio* (2007), no tocante a conservação e atualização do espaço ficcional presente na obra de Eça de Queirós. O proposto é relacionar os espaços domésticos: rua e a casa do casal Jorge e Luísa pontuando sua simbologia no que tange as relações sociais, de segregação, e de conservação de valores indicados no romance português do século XIX.

Palavras-chaves: Adaptação literária; Espaço ficcional; *O primo Basílio*; Literatura; Cinema.

Introdução:

Partindo-se das diferentes ocorrências, sentidos e manifestações do espaço na vida das pessoas e das sociedades, no passado e no presente, aqui ou em qualquer outro lugar, pretende-se neste artigo caracterizar o papel que a categoria narrativa espaço assume no diálogo entre literatura e cinema, mais precisamente na obra *O primo Basílio*.

Este trabalho situa se na intersecção da linguagem literária com a linguagem audiovisual. O proposto é lançar olhares sobre os respectivos processos de criação e significação da produção brasileira de um romance português no que se refere ao espaço ficcional proposto pela adaptação em consonância com o romance. Sabe-se que o espaço é uma categoria da narrativa que tem um papel importante na representação da sociedade. Principalmente quando este espaço refere-se às obras de Eça de Queirós, que lançou mão do mesmo como recurso expressivo para representação de aspectos relacionados ao cultural, social, político e físico, podendo ser analisado e compreendido como índices ideológicos.

O espaço neste romance é muito significativo, não se articulando como simples cenários, ou aspectos e objetos de ornamento; este espaço ficcional reveste-se de sua condição militante e interventora para denúncia das mazelas característica do movimento Realista-Naturalista em Portugal e de todo seu período-histórico, lembrando que ao percorrer tais cenários, percorreremos

¹⁰ Aluno do Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP- Doutorado, campus Assis. Bolsista pela CAPES. calcorreiasp@gmail.com

o espaço- tempo ficcional e histórico de Portugal do século XIX e das denúncias sistematizadas pela geração de 1870 neste país, que lançava mão da literatura como forte mecanismo de denúncia da situação do então Portugal retrógrado.

Assim, pensar como o espaço ficcional de um período tão marcante para literatura portuguesa é atualizado para o Brasil dos anos de 1958 passando a ser reconfigurado na adaptação audiovisual é um dos principais caminhos para compreender o diálogo existente entre o filme o romance, entre o passado e sua reconfiguração histórica.

Com vista aos pressupostos indicados acima o questionamento que norteará a artigo é relação espaço-tempo ficcional na produção audiovisual. Pontuando como a película recupera os aspectos sociais e físicos que o romance português aborda, por meio dos espaços domésticos e sociais. Assim, em *O primo Basílio*, os espaços, os ambientes, o modo de se decorar a casa, o quarto, e a rua onde se reside são fortes indicadores do status social de cada personagem, de seu posicionamento ideológico, distinção de classe e representatividade da sociedade na qual estejam inseridas. Mas quando este enredo é deslocado para outro país? Outra época? Estes indicadores conseguem ser reinterpretados?

A transposição audiovisual: o primo Basílio chega ao cinema

A produção audiovisual homônima produzida em 2007, dirigida por Daniel Filho, propicia a obra matriz de Eça de Queirós mudanças e atualizações consideráveis ao se tratar da época, do espaço e dos personagens. A fim de solidificar as assertivas lançaremos mão de uma entrevista que Daniel Filho concedeu ao um site especializado em cinema “*cinema e vídeo*” logo após a estreia do filme no cinema, além de citações presentes no livro e na nova produção fílmica. O percurso dessa explanação começará pela transferência de época, cidade e país, ampliando-o explorará também, o espaço doméstico presente na obra, além de um destaque para a formação do elenco e da relação de classe social, que efetivaram esse deslocamento da palavra escrita à linguagem audiovisual.

Em entrevista ao site “*cinema e vídeo*” (www.cinemaevideo.com.br)¹¹, Daniel Filho esclarece alguns dos procedimentos de atualização lançados por ele para feitura desse filme. A primeira modificação considerável analisada por este estudo se deterá na transposição dessa narrativa portuguesa para o Brasil, mais especificamente para São Paulo nos finais da década de 1950. Ao ser questionado sobre essa transposição, o diretor comenta que o convencionalismo paulistano foi um dos elementos chaves para esse deslocamento. Segundo o diretor:

¹¹ Acesso em 07 de agosto de 2010.

Tem vários motivos. Cinquenta é a década da mudança feminina. A pílula passou a ser usada no Brasil em 1962, a mulher custou a emplacar esse costume. Até com iPod foi mais rápido (risos). E a escolha de São Paulo foi porque o Rio de Janeiro – de Nélon – era uma cidade praiana, libertária, peito aberto, perna aberta... era outra história. Em qualquer outra cidade, a história seria diferente. São Paulo era mais convencional, fechada. Era quatrocentona, ainda tinha os títulos: conde, príncipe... a classe média era subdividida em pobre, remediada (que era aquela que tentava ser média). (FILHO, site, acesso em 07/08/2010).

Assim, a cidade de São Paulo e a década dos anos de 1950 passam a sediar a nova trama proposta pela adaptação fílmica brasileira. Desse modo, a rua, a casa, a linguagem, os meios de locomoção, tudo é transportado para esse período da história.

Ao se analisar o espaço doméstico da narrativa vários pontos devem ser considerados. Primeiramente, a rua. A casa de Jorge localiza-se na Rua da Patriarcal, onde predominam construções mais precárias, pobres, além da vizinhança que é composta por vários segmentos da sociedade, dentre eles encontram-se a carvoeira, seu Pádua, o padeiro, o rapaz ajudante, outros personagens com comportamentos mais vulgares, todos, aparentemente de classe baixa. Em determinada parte do romance, Jorge descreve por sua ótica a rua na qual mora. Segundo o engenheiro de minas:

A rua é estreita, era um horror de rua! Estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida a mexericos! Qualquer bagatela, o trotar duma tipoia e aparecia por trás de casa vidro um par de olhos repolhudos a cocar. E era logo um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas, e fulano é indecente e fulana é bêbeda... (QUEIRÓS, 1997. p.50).

Pela descrição deste espaço podemos concluir que é repelto de vizinhos que fazem intrigas e barulho. Na adaptação audiovisual de 2007, a Rua de Luísa não assume mais este carácter perturbador presente no romance. Por ela agora passam constantemente automóveis, o que justifica o período histórico, e a indicação da grande cidade que São Paulo estava se tornando.

Ao iniciar a narrativa livresca, Eça começa por descrever o casal Jorge e Luísa em sua casa. Mas especificamente em sua sala: *“a sala esteirada, alegrava, com o teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes”* (QUEIRÓS, 1997. p.11), pela descrição podemos associar a calma do ambiente a preguiça e leveza do casal. Nesta obra o espaço casa tem significação especial, pois já no subtítulo observamos o destaque a esse ambiente: *O primo Basílio, um episódio doméstico*. Nesse sentido podemos observar que a casa torna-se um micro espaço, do qual se pode inferir uma leitura resumida de toda sociedade burguesa do século XIX português. A divisão em que a casa estrutura-se é um forte indicativo das personalidades, local social ocupado e ideologia de cada personagem.

O espaço referente à cozinha destina-se aos empregados: a cena em que Joana esbofeteia Juliana por desacato a patroa, por exemplo, desenvolvesse nesse recinto. Joana, sabedora de seu lugar na sociedade, ao ver Luísa na cozinha estranha à presença da patroa e quer logo correr ao seu auxílio. Percebendo tal atitude, Luísa imediatamente dá ordens à Juliana que não as cumpre e aproveita o espaço no qual tem liberdade e ofende a patroa. Revoltada com a situação, Joana agride a outra empregada.

Outro espaço segregado pela divisão de classe são os quartos dos personagens. O quarto de Luísa e Jorge é descrito como muito fresco, perfumado, decorado, asseado e aconchegante. Em contrapartida, o quarto das empregadas no sótão é descrito como abafado, quente, cheirando mofo, com ratos e percevejos. O quarto ocupado por Juliana demonstra, claramente, o descaso para com o bem-estar dos serviçais.

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandecido. Dormia, num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua grande arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. [...] (QUEIRÓS, 1997. p. 85).

Desse modo, os lugares ocupados pelos personagens indicam sua escala social. Luísa tem em seu domínio um local aconchegante, espaçoso, fresco, o que lhe caracteriza em uma posição social elevada, pelo menos em relação à empregada que habita em um ambiente apertado, feio, sujo, indicando, assim, sua posição inferior e limitada. Nessa hierarquia proposta pela divisão dos espaços na casa, fica evidente que as relações entre patrões e empregados devem se manter a distância, separados. Percebendo esse descaso e a subjugação pelo ambiente, Juliana quando obtém ascensão por meio da chantagem requer imediatamente a transferência de quarto, aumentando assim o seu valor social, desestabilizando a hierarquia proposta por essa divisão na casa.

Os espaços sociais representados no livro são mantidos pela adaptação. A cozinha, os quartos das empregadas e dos patrões e a sala de visitas. Começando a partir da sala, pode-se notar que fora construído um cenário que caracterizasse uma sala dos anos de 1950. Tudo estruturado como tal, portanto, móveis, objetos decorativos e utilitários, tudo que lembrasse um ambiente desse período. Dentre os objetos que compõe esse ambiente, um merece destaque, o aparelho televisivo. Um dos primeiros modelos de televisão, este meio de comunicação propicia a narrativa uma ambientalização, pois nos inícios dos anos de 1950 a televisão começa a fazer parte da rotina das pessoas. O modelo que consta na sala de Luísa é característico para época, pois é um modelo do período, com imagens em preto e branco. Nessa cena podemos observar a ocorrência de uma das transmutações de significação, pois se na narrativa livresca, Luísa lia

romances românticos para preencher sua ociosidade, será a televisão na década de 1950 que preencherá esse vazio.

Ao tratar do espaço destinado as empregadas, a adaptação conserva o caráter de segregação. No romance estes quartos ficavam no sótão. Ali, dormiam Juliana e Joana sempre a reclamar dos percevejos, ratos e das más condições de vida. Na adaptação essa situação repete-se, porém as empregadas dormem em um quartinho também apertado e escuro nos fundos da residência do casal. Entre a casa de Luísa e os quartos das empregadas há um amplo quintal que delimita o lugar que deveria ser ocupado pela criadagem; o mesmo espaço que era destinado às galinhas. Na adaptação fílmica, ao lado do banheiro e do quarto das empregadas há um galinheiro.

O quarto dos patrões sempre aparece na narrativa fílmica aconchegante, limpo e superior. A cozinha continua exclusivamente um espaço feminino, e, portanto, palco da briga entre as empregadas. Além dos cuidados com o local, o cenário, a locação e a época na qual seria produzido o filme; o diretor também se atentou na formação do elenco. Para conservar a atmosfera proposta por Eça, Daniel Filho resolveu se valer de dados da História para implicar conceitos e mensagem aos seus personagens. Ainda mantendo-se na questão dos espaços ocupados pelas empregadas nesta obra, o diretor convida para interpretar o personagem Joana, a empregada que não questiona nenhuma ordem dos patrões, a atriz negra Zezeh Barbosa. Segundo ele, esse personagem teria mais significação se fosse negro devido o processo de escravidão que ocorreu no Brasil.

A relação patroa-empregada é muito interessante. Essa relação escravagista, de subalterno. A empregada vivida por Zezeh Barbosa é condescendente. Naquela época, a escravidão ainda estava impregnada nos negros. (FILHO, trecho retirado da entrevista ao site, acesso 07/08/2010).

A viagem de Jorge também concentra atualizações. Por estar inserida nos anos finais de 1950, o roteirista propõe ao engenheiro uma viagem à Brasília, a fim de comandar a construção da nova capital no país. As falas entre os personagens: Jorge, Luísa e Sebastião no início do filme já antecipam a ida de Jorge para Brasília:

Luísa: Sebastião, fala para ele quando ele voltar desse trabalho a gente que sair mais!

Jorge: Tô construindo a cidade, a nova capi!

Sebastião: Se é para mudar a capital devia trazê-la aqui para São Paulo que é a locomotiva desse país.

Amigo: Tem muita gente enriquecendo nesse negócio. Tudo isso é porque o Brasil ganhou a copa!

Sebastião: O Brasil não, o Santos! (FILHO, O primo Basílio- filme, 2007).

Para adquirir verossimilhança, alguns fatos e personagens da História brasileira são nomeados na narrativa fílmica, temos como exemplo, o presidente *Juscelino Kubitschek* e a sua proposta de modernização. No enredo do filme, a modernização proposta por Juscelino é o motivo que traz novamente para o Brasil, o primo de Luísa, Basílio. O então presidente Kubitschek na expectativa de modernizar o país propõe consideravelmente a instalação de fábricas de automóvel. Para tentar conquistar o mercado nacional de carros, Basílio, que no livro também chega a Portugal a negócios, retorna de Paris, como representante de uma firma de carros de uma marca francesa. Sobre esse prisma Guimarães (2003), comenta que alguns elementos da História podem propiciar a narrativa mais verossimilhança, como é o caso do filme em análise.

Trata-se de uma conjunção curiosa: ao mesmo tempo em que a referência à história e à nação imprimem relevância à ficção, são as personagens ficcionais que legitimam a dimensão factual dos relatos históricos, sentimentalizados e transformados em ficção. Os fatos históricos referidos pelas personagens ficcionais são em tese verdadeiros, mas tornam-se mais verossímeis por meio de ficção, que reforça a ilusão de realidade histórica. (GUIMARÃES, 2003, p.103)

Podemos relacionar também, o tratamento de Luísa e sua doença como um processo de atualização. No romance, ao adoentar-se o personagem é acompanhado o tempo todo em sua residência pelos médicos Julião e depois Dr. Carminha. Já na produção audiovisual quando inicia a doença de Luísa, ela é tratada em sua casa, porém quando essa doença intensifica, torna-se mais grave, Luísa é levada para um hospital. Neste hospital aos poucos o personagem degrada-se, seus cabelos começam a cair, sua coloração muda e finalmente Luísa morre. Assim pode-se concluir que a utilização de um hospital para o tratamento de Luísa é um processo de atualização da obra, pois em pleno XX, o personagem com status social de Luísa não poderia ser tratado em sua casa.

Portanto, podemos perceber que o processo de transmutação da linguagem escrita para a linguagem audiovisual é um jogo complexo que exige de seu executor cautela e dedicação. Pois, ao procurar mecanismos para manter a ideia ou os valores expressos no livro para o outro suporte, esse executor possivelmente deverá alicerçar a contextualizado de sua produção, de maneira a atender às vigentes mudanças sociais, para maior compreensão do público consumidor. Desse modo, a escolha temática, as características físicas e psicológicas, vestuários, cenários, vocabulário e as ações empreendidas pelos personagens na narrativa, vêm demonstrar por meio das adaptações se obras literárias para audiovisual que a literatura e o cinema, podem caminhar juntos na legitimação da arte e do conteúdo social.

Referências Bibliográficas:

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. **Eça de Queiroz: realismo português e realidade portuguesa**. São Paulo: HVF Arte & Cultura; CERED/UNIP, 1995. (Universidade aberta, 6).

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: Pelegrini, Tânia et. al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.

REIS, Carlos (Direção). **História da literatura portuguesa: o realismo e o naturalismo**. Lisboa: Alfa, 2001. v.5.

Sites consultados:

www.cinemaevideo.com.br. Acesso em 07/08/2010.

Filmografia:O PRIMO BASÍLIO. Direção: Daniel Filho. São Paulo: Buena Filmes, 2007. 1 DVD (104 min.).

OS CORUMBAS: ARACAJU COMO ATRAÇÃO DE EMPREGO PARA OS SERTANEJOS

Roberto José da Silva¹²

Apresentação

O romance *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes, é a história de uma família de sertanejos do interior de Sergipe que não resistindo ao flagelo da seca, vê a cidade, Aracaju, como única alternativa de sobrevivência. Na cidade a família tem uma vida dura, vai morar num casebre num bairro operário e é explorada pelas indústrias de tecido. Aos pouco a família é desfeita no espaço urbano: um filho, Pedro, se envolve numa greve e é deportado para o Rio de Janeiro; três filhas são assediadas e vão para a zona do baixo meretrício; uma outra filha morre de tuberculose. Depois de todas essas desgraças o casal de velhos, não vendo mais sentido em permanecer ali, retorna arrependido para o sertão.

Os Corumbas (1933), de Amando Fontes, junto com *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, são romances que têm o espaço ficcional priorizado pela cidade em industrialização, onde os operários são explorados e degradados no ambiente urbano. Segundo Antonio Candido (1989), na década de 1930, tivemos o despertar da consciência do subdesenvolvimento do país. Nesse período surgiu um conjunto de obras que juntas foram denominadas de “romance social”. Esse “romance social” se apropriou do Naturalismo, mas agora voltado para as questões sociais e econômicas. Os movimentos de massas tornaram-se objetos dos escritores e muitos foram os temas: o migrante do sertão, o proletário urbano e rural, etc.

Aracaju – espaço fabril degradado – atração de emprego para os sertanejos

Os Corumbas é um romance essencialmente urbano, voltado para o início do processo de industrialização e modernização de Aracaju, mas que tem como pano de fundo as secas que assolaram o Nordeste no final do século XIX e início do XX, com a consequente fuga dos retirantes para aquela cidade. Objetivando fixar esse período significativo da história, a formação das cidades brasileiras, Amando Fontes se destaca entre os escritores nordestinos como o primeiro romancista da vida urbana.

Dividido em três partes, o romance focaliza dois espaços ficcionais distintos: campo e cidade. A primeira parte, uma espécie de introdução constituída por apenas quatro

¹² Doutorando (IEL) - UNICAMP -Teoria e História Literária; Professor da Educação Básica do Estado de São Paulo; rojose26silva@ig.com.br

capítulos, passa-se no campo; a segunda parte, o corpo do romance, desenvolve-se na cidade; e a terceira, a coda, focaliza a saída da família da cidade em retorno ao campo. A história da família Corumba é a história das diversas famílias que migraram do campo para a cidade.

Apesar dos poucos estudos dedicados ao espaço na narrativa de ficção – comparativamente à atenção dada ao foco, tempo e personagens – pode-se afirmar com segurança que o estudo do espaço ficcional é de extrema importância na compreensão de uma obra literária, principalmente em se tratando de uma obra neo-naturalista, como é o caso de *Os Corumbas*. É bem verdade que é difícil, se não impossível, traçar nitidamente a fronteira entre um e outro componente, já que eles se sobrepõem, se mesclam e se auxiliam mutuamente para a construção do todo. Nesse sentido, cremos que um estudo que privilegie o espaço narrativo - sem deixar de integrar os outros elementos - pode ser extremamente produtivo.

Deve-se levar em conta que, se em algumas narrativas o espaço aparece diluído e, por esse motivo, pareça ser secundário, em outras ele aparece como elemento primordial, pois funciona como componente que ajuda a compor a personagem, com significados diversos: etapas da vida, ascensão, degradação social, *status*, desejos, etc. Enfim, os diversos lugares que compõem o espaço formam sistemas organizados, que, por extensão, produzem sentidos, os quais podem agir direta ou indiretamente nas personagens.

A importância do espaço pode ser constatada nos romances realistas-naturalistas, como é o caso de *Os Corumbas*, onde as personagens ganham maior plenitude se estiverem relacionadas diretamente ao contexto social, econômico e cultural, no qual estão inseridas.

Osman Lins, em seu valioso estudo sobre o espaço ficcional na obra de Lima Barreto sistematiza três tipos de *ambientações*: a *ambientação franca*, a *reflexa* e a *dissimulada ou oblíqua*¹³. A *ambientação* construída em *Os Corumbas* é a *franca*, conforme os postulados desse crítico, pois é a mais adequada para a nossa análise, além de ser a predominante nas obras realistas, com sua pretensão de organizar um retrato objetivo e totalizante do local e da ação, como é o caso de *Os Corumbas*.

¹³Osman Lins sistematiza três tipos de *ambientações*: a *ambientação franca*, a *reflexa* e a *dissimulada ou oblíqua*. A *ambientação franca* é aquela que se distingue pela introdução pura e simples do narrador. O narrador não participa da ação, ele se pauta pelo descritivismo. A *ambientação reflexa* também é característica das narrativas em terceira pessoa, sendo percebida, porém, por meio da personagem, sem colaboração intrusa e sistemática do narrador. A *ambientação dissimulada* funde a *ambientação franca* e a *reflexa*. Ela exige uma personagem ativa e indica o enlace entre espaço e ação. (LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. pp. 79 – 85).

A segunda parte da obra é aberta com as personagens já vivendo os dramas da vida urbana. A família Corumba é enfocada nos limites elementares de sobrevivência, como, aliás, todos os operários. Por isso, as personagens formam uma enorme massa homogênea como a querer significar que todos ali viviam assim no mesmo ambiente restrito, a miséria. E, às mulheres restaria, inicialmente, sempre o “conforto” da prostituição, para depois serem encaminhadas para a Rua do Siriri, rua das meretrizes de Aracaju.

Logo no início da segunda parte da obra vemos os operários “marchando” sob a chuva em direção às fábricas. Estas configuradas metonimicamente como enormes bocas que engoliam (devoravam, deglutiam) milhares de operários que ali vendiam sua força de trabalho a preço vil:

E, no entanto, marchavam, marchavam sem parar ...
Iam em busca do pão. Um negro pão, que, a troco de trabalho, lhes forneciam as fábricas de tecidos.
Elas estavam lá, acaçapadas e enormes. Eram duas: a da Companhia Sergipana de Fiação, que o povo cognominava a Sergipana, e a da empresa Têxtil do Norte, apelidada simplesmente de Têxtil.
Todos os dias, os seus grandes portões, escancarados, tragavam para mais de três milhares de operários (FONTES, 1996, pp. 18 - 19).

Os operários são apresentados como uma boiada que marcha sem resistência em direção à boca de seu devorador. Essa passividade pode ser explicada pela presença de um enorme excedente de mão-de-obra, (no caso, oriunda do interior de Sergipe, em virtude da seca). Assim, os matutos vão encontrar na cidade, Aracaju, a liberdade, mas também a negação desta liberdade, porque não podem dispor de si enquanto força de trabalho.

Os bairros enfocados nesse romance são: o operário (Santo Antônio) e o Industrial. São neles que vivem e trabalham os operários:

Os outros arrabaldes também davam grandes levas. Do Anipum, do Aribé, do Saco, de mais longe, vinham operários. A parte sul da cidade, para os lados do Carro Quebrado e Fundação fornecia numerosos contingentes. Ainda embrulhada nas sombras da noite, Aracaju ia despertando, ao ruído dos grupos que passavam, palradores (Ibid, p. 18).
Mais de três milhares ... Gente de todas as cores, de vários tipos, lembrando as raças mais diversas. Poucos homens fortes. Mulheres feias, quase todas.
Eram praieiros de São Cristóvão e Itaporanga; camponeses do Vaza-Barris, da Cotinguiba; sertanejos de Itabaiana e das Caatingas que, num dia ou outro, tangidos pela mais áspera miséria, haviam desertado de seus lares, na esperança de uma vida melhor pelas cidades ... (Ibid, p. 19).

A citação acima revela as origens dos operários dessa massa humana: migrantes -

na maioria sertanejos - de diversos lugares do interior de Sergipe e da Bahia, mas agora desempenhando a função de operários urbanos. Diferentes raças, diferentes cores, diferentes origens, mas todos da mesma classe. Assim, eles vão se dirigindo ao espaço central da narrativa, o bairro Industrial.

A seca empurrava para as cidades camponeses sem posses, arruinados, ávidos de mudança, e os subúrbios os acolhem desempenhando o papel de mediador (insuficiente) entre o campo e a cidade, entre a produção agrícola e a industrial. Apesar das diferenças de gênero, etária, étnica e de origem, trata-se de uma coletividade que no romance é referida como uma “onda humana”, e cuja uniformidade é dada não apenas pela classe social, mas, sobretudo, pelo seu estado miserável.

Engels, em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1985), observou a necessária concentração humana em torno das fábricas. Este pensador referiu-se à multidão com repugnância, vendo-a apenas como massa compacta de seres que perdiam suas identidades.

Em épocas e locais distintos, as duas obras - *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* e *Os Corumbas* - apresentam semelhanças muito grandes no que diz respeito à descrição das condições de vida da classe operária. Resguardadas as desproporções entre as duas cidades, os pontos comuns se explicam pelo mesmo motivo: “a industrialização e a conseqüente urbanização acelerada, sem planejamento, sem saneamento básico, etc. Os bairros operários passaram a constituir-se em aglomerados de pessoas” (ENGELS, 1985, pp. 38 - 39).

Segundo Lewis Mumford, em *A cidade na história*, “os melhores locais eram destinados às fábricas e os piores aos trabalhadores, de acordo com a lógica desumana e reificante do então sistema vigente” (MUMFORD, 1998, pp. 496 - 498). É contra isso que se ergueram as vozes de romancistas do mundo todo: Zola, Amando Fontes, Upton Sinclair, etc.

É nesse espaço degradado que ocorre a inversão: homens perdem suas qualidades, como percebeu Engels, e a fábrica ocupa um lugar privilegiado, como afirma Mumford, de onde rege a vida dos homens:

A grande chaminé da Têxtil vomitava no espaço rolos de fumo negro. Um silvo curto e agudo anunciou a hora do almoço. E logo como um bando de reses famintas que tivessem rebentado as cercas do curral – de todos os cantos surgiam centenas de operários a correr (FONTES, 1996, p. 105).

As fábricas instaladas no bairro Industrial exercem assim seu poder sobre os operários, determinando-lhes o ritmo de vida. E, estes cumprem seus papéis,

desumanizados que estão, como “reses famintas”.

Apesar do romance ter como foco principal a degradação dos operários no espaço fabril, poucas são as cenas no interior das fábricas. No entanto, há uma cena notável no romance, onde se vê as condições em que os operários são postos e o aviltamento que eles sofrem:

Manhã.

Homens entroncados, sujos de pó, chegavam juntos às caldeiras da “Têxtil”, empurrando vagonetes de lenha. Lavados de suor, os foguistas não descansavam, jogando grandes toros em meio às labaredas. Todas as máquinas da Fábrica se moviam, num barulho ensurdecedor.

No vasto salão, onde trezentos e setenta teares se alinhavam, Albertina trabalhava ao lado de Clarinha, a filha de Sá Pirambu, que fora despedida da Sergipana por preguiça e vadiagem [...]

Súbito, uma agitação estranha lá no fundo. Um grito fino, seguido de um clamor.

Todas as máquinas pararam, de repente [...]

A larga correia de uma transmissão, que fazia funcionar todo um grupo de teares, alcançara um rapazelho de quinze anos pelo braço, atraíra-o para a roda, suspendera-o no ar, e arremessara-o violentamente na parede. Quando o corpo veio dar no chão, estava já sem vida, o crânio extensamente fraturado (Ibid, pp. 96 - 97).

A alta temperatura das caldeiras, a fumaça, o barulho, o ritmo acelerado, a aglomeração, a poeira (em se tratando de indústria têxtil, a poluição é maior ainda, dada a fuligem que se desprende do algodão), tudo, enfim, contribuía para os acidentes de trabalho e a corrosão da saúde dos trabalhadores. Essa cena descreve não só a brutalidade das máquinas, mas também a brutalidade do sistema de produção vigente naquele período, quando pessoas de todas as idades eram recrutadas para o interior das fábricas, formando um verdadeiro exército de mão de obra barata.

A violência da máquina pode ser vista como uma metonímia da fábrica: os operários são “laçados” para o interior das indústrias, onde terão suas forças subtraídas e depois serão arremessados para fora desse ambiente, na condição de inválidos.

Nesse sistema, o operário é apenas uma máquina a mais no processo produtivo, e é como máquina que ele passa a viver, suprimindo minimamente as necessidades de sobrevivência. A vida de um operário tem pouca importância para o capitalista, já que é visto apenas como força de trabalho: “Salvo algumas exceções, o industrial considera o operário não como um ser humano, mas como uma máquina cujo rendimento é maior ou menor” (AMERICANO, 1924, p. 15).

A partir do estudo de Foot Hardman, em *História da indústria e do trabalho no Brasil: (das origens aos anos 20)*, podemos traçar uma ideia de como são estreitos os vínculos entre o romance de Amando Fontes e a realidade daquele momento:

Na grande indústria têxtil, violências sexuais contra meninas e mulheres por parte de mestres e contramestres eram denunciadas rotineiramente na imprensa operária. As prepotência e agressões físicas dos chefes e mestres contra menores eram a norma também no caso da indústria de vidros, de pequeno e médio porte. [...] No setor têxtil, por exemplo, as lançadeiras tornaram-se verdadeiro símbolo da violência do capital: “Esta peça, então, era uma constante ameaça para as tecelãs, pois, de quando em quando, escapava do tear e ia projetar-se com incrível velocidade, para os lados. Como possuía uma ponta de ferro bastante aguda, em forma de pião, constituía, realmente, um perigo. Olhos vazados, dedos e braços amputados eram resultados da ferocidade das lançadeiras (HARDMAN, 1991, pp. 136 - 138).

Apesar das fábricas serem o seu meio de sobrevivência, as personagens mantinham uma relação de ódio para com elas:

- Vida do inferno! Nem se pode dormir um bocadinho descansada. Se não é mãe, sempre tem uma qualquer para andar futucando a gente... (FONTES, 1996, 16)
- Você ainda ri, vendo uma coisa dessas! Pois eu tenho é ódio. Trabalhar que nem formiga e viver assim esmolambada ... (Ibid.)
- Não volto mais pra trabalhar naquele inferno. Não volto, pronto (Ibid, p. 25).

Albertina, nos dois primeiros fragmentos citados, logo de manhã se manifesta contrariando aquele ritmo de vida imposto pelas fábricas e por aquele novo modelo de vida em Aracaju. No terceiro fragmento, Albertina, após ser aliciada pelo contramestre, se revolta não só contra ele, mas também contra o ambiente da fábrica, incorporando a má conduta do chefe imediato a todo ambiente fabril. Essas e outras cenas que aparecem rapidamente no romance demonstram a visão de inferno que as personagens, provenientes do campo, têm do espaço urbano. Pouco a pouco elas acoplam a noção de inferno à cidade.

Conclusão

O romance *Os Corumbas* foi publicado em 1933, quando a indústria passou a ser a maior receita econômica do Brasil, superando a produção agroexportadora. Nesse período de ascensão da indústria nacional e de crescimento das cidades, os sertanejos passam a sofrer as agruras da seca e encontram em Aracajú, como em outras cidades, o refúgio para a sobrevivência, porém vão encontrar na cidade apenas o sistema econômico capitalista e o espaço fabril como seus degradadores morais e físicos.

De acordo com LINS (1974), o espaço interfere diretamente na construção das personagens a ponto de coisificá-las. Em *Os Corumbas* as personagens são degradados e moldados pelo modo de produção fabril, passam a viver de acordo com o espaço e

ambiente imposto e, por fim são degradadas e definidas pelo modo de produção capitalista.

Referências:

AMERICANO, Jayme Cardoso. *Da proteção ao lactante em nosso meio operário*. São Paulo: Tip. Martimi, 1924.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 140 – 162.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Trad. Rosa Camargo Artigas, Reginaldo Forti. São Paulo: Global, 1985, p. 32.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 21º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

HARDMAN, Francisco Foot. *História da indústria e do trabalho no Brasil: (das origens aos anos 20)*. São Paulo: Ática, 1991.

LEWIS, Munford. *A cidade na história – suas origens transformações e perspectivas*. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 496.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. pp. 79 – 85.

PODER E ZUMBIZAÇÃO: O ESPAÇO DESTRUIDOR DE “THE WALKING DEAD”.

Clayton Alexandre Zocarato

(Centro Universitário Claretiano - CEUCLAR- SP).

Email: claytonalexandrezoocarato@yahoo.com.br

A cultura pop recentemente conquistou muitos adornos em vaticinar a **“zumbização”** como um esteio de **“literariedade”**, condicionando perjúrios sobressaltados de condição humanística solidificada no ícone do juízo final, diante da **“ressurreição de mortos-vivos”**, expondo os limites de carnificina em um mundo pós-apocalíptico que compõem o universo narrativo dos dois livros de **“The Walking Dead”** **“A ascensão do governador” (2012)** e **“O caminho para Woodbury” (2013)**.

Não é de hoje que os fascínios pelo obscuro vêm, engendrando premissas dos escritos romanescos, fazendo da **“arte”**, um campo de estudos sobre as querelas destrutivas do **“ser - pensante”**, com bizarrices a aniquilação da humanidade como a conhecemos nos detratores de períodos historiográficos aos quais, escritor e leitor estivessem circunscritos no mesmo patamar de entendimento, caso ocorresse um fatídico advento da epidemia zumbizada.

Comparado a alguns teóricos, como filósofa política alemã Hannah Arendt, (1993), sobre **“a desnaturalização humana se daria conforme houvesse a perda de sua identidade como realizador do pensamento abstrato”**, e submetendo-nos até **“Platão”**, (2005), com a **“escuridão mental escaldante, onde estariam alojadas grandes parcelas da humanidade”**, **“The Walking Dead”**, lançada em quadrinhos em 2003, e tornando série televisiva partir de 2009, recheando a literatura de massa em seus dois volumes, com um estilo de escritura de fácil assimilação, não se concentrou em o grupo específico de leitores, cunhando apreciadores dialéticos de idades e pontos de vista.

Seus autores Robert Kirkman e Jay Bonansinga elucidam um pandemônio de atrocidades, saciadas na lutas constantes pela sobrevivência, diante uma espaço literário horripilante, onde seus personagens tendem a conviverem sucessivamente com **“hordas de zumbis”**, deixando arestas incipientes do **“homo-sapiens”**, a aceitar ser subalterno diante os desígnios da mãe natureza, prevaricando incessantes conflitos no sentido de pressão psíquica ininterrupta, aos qual sua trama proporciona.

Seus personagens principais no primeiro livro estão centrados nos irmãos, Philip Blake (**e sua filha Penny**) e Bryan Blake, com mais dois amigos, que lutam para escaparem as perseguições dos **“mortos-vivos”**, nos arredores de uma Atlanta devastada pela **“praga”**, ao qual é denominada a metamorfose ocorrida na maioria das pessoas.

O cenário contém esquivos literários da destruição civilizatória ao qual conhecemos, contendo semânticas descritivas de carência nutritiva, dos meios de comunicação estagnados e de iniquidade de infra-estrutura básica para provimento de uma vida digna.

A dignidade é algo tacitamente **“deixado em espaços vácuos”** transcorrendo lutas incessantes pela conservação da vida, e para onde quer os **“Blakes”** e seus amigos forem, não podem se libertarem da ferocidade zumbi, encontrando outras pessoas nas mesmas situações de desespero, com avidez de **“lutarem por suas vidas”**.

Dentro dos percalços psicanalíticos, acontecem aliterações do **“terror”** como forma epistemológica de escritura, ensejando mudanças comportamentais nos protagonistas. Philip o mais explosivo e líder do bando, se vê quase que na **“obrigação”** em zelar por sua filha (**sua obsessão e principal fator existencial**) e em resguardar o irmão Bryan das mazelas de um mundo **“Esquecido por Deus”**, ensejado entre limites sublimes de lucidez e loucura.

Defronte seu irmão, Philip contém um terreno comportamental materialista de casmurrice emocional, tendo de tolerar **sua “covardia esplêndida”** (quase beirando um transtorno psiquiátrico,) concomitantemente elencando formas de subsidiar, uma conservação da unidade familiar, deixando a cólera exaurir durante quase toda sua participação na trama, mostrando desprezo pelo contínuo **“medo catatônico”** exalado por Bryan.

Várias questões éticas são levantadas em **“The Walking Dead”**, como o suicídio sendo uma viabilidade de fuga, todavia resplandecendo a destruição dos dogmatismos cristãos em valorizar a vida acima de tudo, surgindo apontamentos de como seria a sociabilidade em uma população que perdeu sua face humana, auferindo pedantismos jocosos, repensando o que é ilícito e lícito em distinguir uma racionalidade em comum, fazendo as teorias de Émile Durkheim, ganharem asas, entrelaçado a uma literatura ao qual a morte consta como um de seus principais cânones.

No espaço literário, ocorrem cenas submetidas a pressupostos **“hobbesianos”** de guerra total, conclamando a necessidade em um pacto-social a Woodbury, cidade fictícia descrita no segundo livro, em que **“O Governador”**, esmiuçando uma tirania sem tréguas, nos objetivos de controlar os habitantes, sedentos por sexo, comida e drogas.

“Não seria surpresa demonstrar, que Hannah Arendt e suas concepções “acerca da banalidade do mal”, especificadas em obras como “A Condição Humana” (2005), e **“Origens do Totalitarismo” (1993)**, estando consonantes de estudos comparativos, tanto literários como filosóficos, as categorias narrativas de **“The Walking Dead”**.

Vejamos que a dominação territorial feita pelo **“Governador”** contém incessante propaganda política, angariada pelos poucos instrumentos de sons existentes, detendo a manipulação dos irrisórios meios de comunicação, possuindo homens armados dispostos a fazerem de tudo pelo seu líder, em um fanatismo beirando a loucuras dos **“SS Reichiano”**. (BONANSINGA, J & KIRKMAN, R. 2013).

A sublevação de um líder intransigente, alijado a um apocalipse de zumbis, misturando fanatismo, coma busca de **“prazer”** como manejo cognitivo, defronte torturas de uma vida pífia, progredindo mutações de cenários sombrios, deixa **“The Walking Dead”**, um prelado romanesco de horror e crítica social

“O Governador” ascende como um baluarte de esperança para os desamparados pela **“contaminação dos mordedores”**, esgarçando espetáculos truculentos de lutas entre seres-humanos e zumbis numa arena improvisada, **(em boa parte dos lutadores está sedimentada a opositores dos seus atos)**, aumentando o grau de ferocidade da maioria populacional, ludibriada por entretenimentos regrados a sangue.

A manipulação da realidade é mais do que latente, lançando afago de **“desconstruções”** às crises da razão, em sanarem profiláticas medidas que levassem um campo de democracia, promovendo atitudes benevolentes entre os sobreviventes das catástrofes humanas.

A sacralização do líder **“totalitário”** em guerra contra **“um inimigo comum”** (zumbização) deixa o **“panóptico de inconsciente coletivo laciano”**, sobre como tecer criticidade dentro de espacialidades, onde, caos e medo reinam de maneira abrupta, não cabendo prognósticos racionalistas do **“eu”**, coadunando limites entre a loucura e violência em recuperar a civilidade perdida, por um desastre que Bonasinga e Kirkman expõem, como grande mistério a ser desvendando jogando sucessivas interrogações, ao que levou a tal flagelo.

Também é traçado diretrizes as quais possam compreender se a situação de penúria vivida em Woodbury foi também levada para outro ponto dos Estados Unidos, e que mesmo perante a intransigência administrativa do **“Governador”**, ele poderá a qualquer momento perder seu reinado através da ajuda externa, uma esperança que deleita os auspícios de Lilly personagem principal da segunda parte de **“The Walking Dead”**.

“A Praga”, profana que a morte está observando incansavelmente o homem, caracterizando a presença do **“existencialismo”** de Jean Paul Sartre, e no decoro em promulgar uma vida estatuada, somente a ansiar pela manutenção existencialista indiferente a prever sonhos, fantasias, e planos futuros, concebendo que o **“fim”** pode está próximo a qualquer novo ataque dos **“mordedores” (assim como é denominado os zumbis por uns dos personagens em “A ascensão do Governador”)**.

Um **“concernente darwinista de luta pela vida”** aguarda que a lei do mais forte faça **“jus”** a uma psicopatologia educativa de Woodbury, como a cidade tivesse vida própria, um organismo independente, outorgando o fim de uma história linear, auspicando o crescimento de um **“pathos cultural”** no ensejo de buscar alternativas de consciências filosóficas, onde praticamente o certo e o errado, a ética, e os costumes, passaram a uma mixórdia de resolverem pelejas despertadas aos estalos de qualquer ameaça, vilipendiado ao estrondo de **“semi-automáticas”**.

O micro-espço faz notar-se, sanando que mesmo diante do maléfico desfecho da humanidade como a conhecíamos, os pleitos de desejos humanos de saciar o **“ego e o**

prazer”, são conservados, ofuscando a idéia **“gramsciana intelectualidade orgânica”** (GRAMSCI, A. 1998), perante nos momentos de crise, traçando **“uma topografia espacial de estudos literários”** (FILHO, O, B. 2008), totalmente arquitetada, nas mazelas de andrajos em não respeitar o que é **“devidamente humano”**, dentro de cognitivos espasmos de condutas cruéis e sem pudor.

A estética literária de **“The Walking Dead”** taxa uma fortuita gnose a paralelos de subjetividades, ambíguos aos ciclos de progressos solidários, diante das argúcias comprovantes, de fidelidades amistosas em reconstruírem um mundo ao qual possa haver mutualismos, sem a sombra de uma barganha desleal para orquestrar a sobrevivência das pessoas, segundo os princípios de um crivo doutrinário que privilegie somente uma fracionada parte das pessoas.

O primitivismo humano é uns dos simulacros que fazem de **“The Walking Dead”**, um campeão de vendas gerando uma apologia do êxtase de conjecturas da dor e sofrimento, como placebos de diversão, diante de uma **“modernidade líquida”** (BAUMANN, Z, 2007), que advém a dor alheia como misero produto a ser consumido, banalizado pela globalização desumana levando a um atrofiamento de lógica da compaixão.

“A dor e gosto de sangue”, são forças motrizes, para Bonansinga e Kirkman, deixando interações a profanarem princípios de esperança para deificações humanas, e de certa maneira estruturando um espaço literário recheado de obscenidades, sem a prerrogativa de poéticas subjazendo levantes de ensinamentos que possam prevalecer em mentalidades de humanização da dor.

A própria dor já é uma protagonista, pois assassinatos e doenças foram apresentados como eventos corriqueiros do dia-a-dia, culminando com uma esperança de projetar **“cogitos”** que possam parar de alguma forma às desgraças deflagradas aos habitantes de Woodbury.

O **“Terror”** é um escárnio geral de transvalorização da monstruosidade humana, como uma denúncia de que podemos agir como **“zumbis”** em momentos de pressão, inserindo um jogo psicológico, expondo o quanto a **“humanidade”** suportaria, violações polivalentes, concebidas no afeto pelo outro, diante de um pesadelo sem fim de ter que **“eliminar a si próprio”** a qualquer momento, para não disseminar mais a **“a praga”** ao seu semelhante, já que não há cura para a doença que atormenta os protagonistas **“The Walking Dead”**.

Nessa hermenêutica de fatos escrutinados por um gênero narrativo, alcunhando na monstruosidade sem limites ocorre uma valorização da **“cultura pop”**, apresentando estudos de um enredo atomizado de aberrações.

Vias de regras o livro **“The Walking Dead e a Filosofia”** (2013), organizados pelos professores Christopher Robichaud professor de ética e políticas públicas na Harvard Kennedy School of Government e William Irwin professor de filosofia na King’s College em Wilkes-Barre, Pensilvânia, pronunciam questionamentos em torno de submeter à filosofia, em face ao terror irônico e sórdido, ornamentando críticas em reverter à ficção para

realidade, parafraseando com um **“metablética”** vivente, como o que aconteceria, por exemplo, caso houvesse um ataque atômico, e o que seus sobreviventes fariam para realizarem uma nova humanidade após a catástrofe.

A compreensão da **“zumbização”** não está marcada pela imagística, em arraigar exclusivamente o terreno estético.

“The Walking Dead” transporta seus leitores para cenários alternativos, promovendo transferências de contrapontos de **“modus vivendi”**, alucinado em uma opinião exata do que de fato está acontecendo com a humanidade, sendo que as miscelâneas de trocas de cenários, fazendo uma volúpia a prover os recursos necessários para respeitar a vida, mesmo que essa vida esteja julgada a conviver com **“corpos cadavéricos reanimados”**, que um dia foi uma vida de fato.

Não há como fugir de um esquema romanesco mortuário de **“The Walking Dead”**, todavia camuflado em pragmatismos a subverterem desejos de fuga da realidade, mesmo que essa vontade de transformar a realidade esteja somente na mentalidade de seus protagonistas.

“A única realidade, existente, é a morte” (BONANSINGA, J & KIRKMAN, R), é a máxima de Philip Blake, diante de um deformador adereço de civilização onde a partir do postulado zumbi, os não contaminados estão fardados a lutarem sucintamente pela vida, não havendo escolas, pesquisas, leitura, lazer, exasperando os instintos mais nefastos da raça humana.

Nessa forma em se fazer uma cultura de massa, os autores ultrapassam um tradicionalismo de tessituras com finais felizes, demonstrando ceticismo quanto ao destino da humanidade, deixando estornado se haveria alguma chance de esperança, diante um simulacro do caos pleno em detrimento a um extermínio relativo ao ambiente desesperador carente de respeito pela vida, não cabendo suplantar os resquícios de culpa, tristeza, e compaixão.

Em suma **“The Walking Dead”** não deixa de ser um cenário descrente a um futuro de paz para humanidade, emanando profícuos júbilos de sordidez na civilização, e colocando em evidência a necessidade buscar alçadas de sobrevivência agastadas em constantes perigos, como um desafio a ser superado pelos mais fortes, e um aprendizado para os mais fracos.

O poder é o grande entrave da obra e da realidade atual, diante de tantas desgraças ele é ainda o motor condutor da vida de boa parcela dos seres-humanos.

Bibliografia.

ARENDT, H. A Condição Humana, Rio de Janeiro, Editora Forense Ltda, 2005.

ARENDT, H. Origens do Totalitarismo, São Paulo, Companhia das Letras. 1993.

BAUMANN, Z. A modernidade líquida, Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2007.

BONANSINGA, J & KIRKMAN, R. The Walking Dead, A ascensão do governador, Rio de Janeiro, Editora Record Ltda. 2012.

BOANANSINGA, J KIRKMAN, R. The Walking Dead, O caminho para Woodbury, Rio de Janeiro, Editora Record LTDA, 2013.

FILHO, O.B. Espaço e literatura: introdução à toponálise. 1. ed. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2008.

GRAMSCI, A. Concepção Dialética de História, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966.

ROBICHAUD, C & IRWIN, W. The Walking Dead e a Filosofia, Rio de Janeiro, Editora Best-Seller, 2013.

UMA ANÁLISE, SOB A PERSPECTIVA ESPACIAL, EM “AS PARCEIRAS”, DE LYA LUFT.

Maria Imaculada Cavalcante¹⁴

O espaço na obra, **As parceiras**, de Lya Luft é uma categoria importante. Nesse sentido, a presente análise tem por finalidade demonstrar como o espaço aparece representado no universo diegético do romance, sobretudo no que se refere ao espaço da interioridade, evidenciado pelas lembranças da narradora-personagem. Os espaços apresentados no romance é a casa, aqui representada pelo chalé e o casarão, sendo que o espaço privilegiado é o sótão do casarão. Na verdade a obra se estrutura nessas três espacialidades principais: o chalé, o casarão e o sótão. No romance temos o chalé como espaço da intimidade e do aconchego, o casarão como espaço da memória e do estranhamento e o sótão como espaço da interioridade e do refúgio.

Assistimos á travessia do “ser” da narradora-personagem, Anelise, que faz uma viagem para uma pequena cidade de veraneio, se instalando no chalé da família. Isolada dentro de casa ela tenta compreender o presente por meio das lembranças do passado. Dessa forma, a travessia por ela empreendida se dá no âmbito da memória, por meio de um discurso anacrônico. Dessa forma, além do espaço temos a demarcação da passagem do tempo. A narrativa é apresentada em forma de diário, escrito em sete dias, começando no domingo e se encerrando no sábado, transcorrendo exatamente uma semana.

O domingo, primeiro dia da semana, inicia com a narradora retornando ao passado distante, recordando a infância e lembrando da avó já falecida. No sétimo e último dia, o sábado, há o retorno ao momento presente. Esse processo, da volta ao passado até o presente, rompe com a linearidade. O tempo todo, esbarramos com *flash-back*, pois o tempo no romance é subjetivo, intuído pelo ‘eu’. É um tempo interior, relativo, filtrado pelas suas vivências.

¹⁴ Professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Campus Catalão, da Universidade Federal de Goiás. imaculadacavalcante@bol.com.br.

Lançado em 1980, **As parceiras** é o primeiro dos muitos romances de Lya Luft, que tem como enredo a história de Anelise, uma jovem mulher marcada pela tragédia. O tom trágico e a atmosfera de morte perpassam toda a narrativa. Ela vê, ouve e sente o mundo a sua volta fechando-se e esmagando-a, por isso ela deseja refugiar-se em um sótão imaginário, buscando proteção para os seus problemas existenciais.

Narrativa introspectiva, apresentada sob o ponto de vista de Anelise que escreve a sua história e a história das mulheres de sua família. Três gerações de mulheres fadadas à infelicidade. A narrativa inicia-se com a invocação da imagem da avó que ela vira, em criança, uma única vez. Ela nos conta que Catarina casou-se aos quatorze anos com um homem mais velho, rude e maníaco por sexo. Na tentativa de fugir do marido ela refugiou-se no sótão do casarão onde morava e passou a viver uma vida reclusa, isolando-se do mundo e da família. Marcada pela loucura, acabou por suicidar-se aos quarenta e seis anos. Contudo, seu isolamento não impediu que o marido a procurasse de vez em quando:

assim ela teve alguns abortos, e nos intervalos três filhas, Beatriz, que chamávamos de Beata, Dora, a pintora. Norma, a mais nova, minha mãe. Fisicamente, a que se parecia com Catarina. Mais de vinte anos depois viria Sibila, concebida e parida no sótão. Melhor não tivesse vindo: Bila, Bilinha, retardada e anã. (LUFT, 2008, P. 14)

Das quatro filhas, Beata casou-se cedo, mas o casamento não se consumou, por isso o marido suicidou-se, tornando-a uma jovem viúva virgem, nunca mais se casando e, por ser a filha mais velha e pela incapacidade da mãe, assumiu a responsabilidade da casa. Já Dora, a pintora, afastou-se logo do casarão, parecia que teria um destino diferente das mulheres da família, mas também não conseguiu ser feliz. Casou várias vezes, contudo acabou sozinha. Norma, a penúltima filha, era frágil e distante, o tempo todo protegida pelo marido, por isso, quase sempre, o casal se esquecia das duas filhas, Anelise e Vânia. Seu final foi trágico, juntamente com o marido morreu em um desastre de avião. Bila, a caçula, tinha problemas mentais e físicos, não viveu muito, morrendo de pneumonia.

Das netas de Catarina, Vânia, ainda muito jovem, casou-se logo depois da morte dos pais. Como as mulheres da família, também não conseguiu ser feliz, pois o marido a

traía e, ainda, impôs, como condição do casamento, não terem filhos. Visto que a família dela era muito estranha, não correriam o risco de conceberem um filho como Bila.

Anelise, a narradora, teve uma vida marcada pela tragédia. A sua primeira experiência de morte foi com a amiga Adélia, quando ela tinha doze anos. A menina caiu de um precipício em direção ao mar quando elas estavam passando férias no casarão da família. Dois anos depois a morte dos pais, também, de forma trágica. Depois do acidente ela passou a viver no casarão com tia Beata. Quando Bila morreu, a tia se internou em um convento e ela passou a morar com a tia Dora. Logo depois ela casou-se com Tiago.

O início do casamento Anelise foi feliz, mas ela desejava filhos e, na tentativa, teve quatro abortos. Na quinta gravidez nasceu Lauro, de codinome Lalo, uma criança que viveu pouco, pois nascera com uma lesão cerebral. Com o nascimento do filho, Anelise se distanciou do marido e, com a morte do pequeno, ela resolveu se refugiar no chalé da família, numa pequena cidade de veraneio, onde antes estava o casarão em que vivera na adolescência.

É nesse momento, quando ela se enclausura no chalé para fugir da tragédia que foi a espera e a conseqüente morte de Lalo, que começa a história: “vim para o chalé, resolver sabe Deus o quê. Pensar, ficar sozinha. Repassar o filme, avaliar o jogo. Tudo acidente ou predestinação? Raízes de Catarina von Sassen, ou acaso da vida?” (LUFT, 2008, p. 120). Assim como Catarina se enclausura no sótão do casarão para fugir aos percalços da vida, Anelise se fecha no chalé, planejando transformá-lo em seu sótão particular: “quem sabe faço do Chalé o meu sótão” (LUFT, 2008, p. 126).

A clausura voluntária de Anelise justifica-se pela necessidade de repensar sua vida, encontrar soluções para o presente e vislumbrar perspectivas para o futuro, visto que o futuro, no momento, parecia-lhe impensado e o presente sem solução. Segundo Borges Filho (2007, p. 37) “o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira”. Para o teórico, o espaço pode transformar a personagem. Nesse sentido, Anelise foge do apartamento onde viveu seus últimos momentos de tristeza, pois ele lhe transmitia uma atmosfera de opressão, então ela decide passar uma semana no chalé, no intuito de encontrar forças para seguir vivendo.

A presença do espaço, na narrativa, permite um estudo topoanalítico que, na acepção de Bachelard (1974, p. 360), “seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. Afirma, ainda, que existem dois tipos de espaço: o

espaço amado, que ele chama de “topofilia” e o espaço da hostilidade, do ódio e do combate, ligado às imagens do apocalipse, o sentimento de topofobia. No romance, os espaços não chegam a ser odiados, mas transmitem uma atmosfera de estranhamento e desconforto. O casarão reavivado pelas lembranças nunca foi uma zona de conforto, desde sempre representou o lugar onde as mulheres que ali viveram foram infelizes.

O casarão que seria o lugar das vivências familiares e do aconchego se transformou em lugar de clausura. Segundo Bachelard (1974, p. 358) o espaço onde habitamos é vital, por isso a “casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo”. Para o filósofo todo espaço habitado traz na sua essência a noção de casa. Mas o casarão tornou-se um lugar de opressão e não de aconchego, deixando na vida de todas as mulheres que lá viveram uma sensação de mal-estar. Na ânsia de se libertarem, uma por uma vai abandonando-o, tanto que ele acaba sendo vendido e demolido.

Apesar de o casarão não mais existir ele se presentifica nas memórias de Anelise: nele havia “fantasmas, anãs, sombra e frieza” (LUFT, 2008, p. 57). O casarão era um lugar feio e triste, por isso Anelise ficou contente quando se mudou para o apartamento de tia Dora. Para compreender o seu sentimento de perda do filho tão desejado, Anelise precisou rememorar toda a história da família. Nesse processo de rememoração o casarão assume importância topográfica no desenrolar da narrativa, não só o ele, mas principalmente o sótão onde viveu a avó. Apesar de o sótão ser uma extensão do casarão, ele assume importância individual no desenrolar da narrativa.

Voltar à cidade de veraneio, instalar-se no chalé é o meio encontrado para resgatar o sentido da vida: “Vim ao Chalé para resolver minha vida, se é que ainda há o que resolver” (LUFT, 2008, p. 15). A viagem de Anelise representa uma volta ao passado no sentido de melhor compreendê-lo e aceitar o presente como uma realidade, ou uma fatalidade:

Ao se deslocar para o Chalé e analisar sua vida, Anelise realiza um deslocamento concomitantemente espacial e temporal. Reduto de lembranças, a morada perde sua imobilidade de lócus rigidamente fixado e se transmuta em transporte, em meio capaz de promover um recuo no tempo. A ele, Anelise não recorre com fins de passeio ou repouso; ao contrário, o Chalé constitui o cenário em que ela realizará uma trajetória árdua: a de voltar ao tempo e (re) descobrir os descompassos da trajetória,

com o cuidado de quem quer dar contornos diferenciados ao futuro.
(CARRIJO, 2013, p. 193)

Retomar ao local onde viveu na infância, onde viveu a avó, leva-a a reconstruir suas lembranças e rememorar os fantasmas do passado para encontrar forças para suportar o presente. O chalé, nesse sentido, torna-se um espaço topofílico, pois é o lugar de proteção, onde busca forças para seguir adiante. De um lado encontra-se o chalé retratando o presente – é o espaço escolhido para o recolhimento tão necessário às suas angústias. De outro lado está o casarão como representação do espaço passado – lugar que remete a tristeza, solidão e dor. E, como mediador desses dois espaços, está o sótão, espaço simbólico de interioridade e refúgio, onde o “sonhador de refúgios gostaria de se encolher como um animal” (BACHELARD, 1974, p. 374).

O sótão é o espaço privilegiado na memória de Anelise. Segundo Bachelard (1974) o sótão é bem edificado pelo sonhador, pertence aos projetos intelectualizados, pois é a parte alta da casa, de cima pode-se ver o mundo ao redor, dominá-lo com as vistas. “No sótão, os medos se ‘racionalizam’ facilmente. [...] No sótão, a experiência do dia pode sempre apagar os medos da noite” (BACHELARD, 1974, p. 367, grifo do autor). . O sótão foi o lugar onde a avó Catarina escolheu viver e se refugiar dos problemas do cotidiano:

subia até lá sempre que podia, esquivava-se do marido, dos parentes, das visitas. Começou a desfiar ali em cima uma espécie de ladainha que com os anos impregnou todo o casarão, e que eu jurava ouvir ainda quando morei lá. Mandou mobiliar o sótão como um quarto de menina. Tudo branco. Faltavam só as bonecas, para que a inocência fosse repostas.
(LUFT, 2008, p. 14)

No sótão ela construiu seu universo, deu o tom de sua personalidade, cobriu-o de branco e de cheiro de alfazema. Depois que Catarina morreu o sótão ficou esquecido, transformando em lugar de esconderijo de Bila, quando era preciso afastá-la da convivência das pessoas.

O sentido simbólico do sótão como lugar de refúgio permanece para Anelise. Quando o filho morre, ela se transforma em sótão:

não me tranquei num sótão porque não havia nenhum no apartamento, e porque não podia deixar meu filho: teria que levá-lo junto, e tudo continuaria na mesma. Meu sótão era eu mesma: quase não saía de casa, não me afastava da cama de Lalo. (LUFT, 2008, p. 104)

Anelise “faz da imagem do sótão, como aposento cheio de artigos do passado, a metáfora de seu corpo como morada de elementos que já não existem, fatos que não mais ocorrem e seres com quem não mais contracena” (CARRIJO, 2013, p. 203). O sótão é uma representação simbólica de isolamento, nesse sentido, podemos dizer que ele constitui um espaço heterotópico. Para Foucault (1998) a heterotopia é:

uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 1998, p. 415-416, grifo do autor)

O sótão seria, então, uma heterotopia de crise, o que, no dizer de Foucault (1998, p. 416), “há lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise”. Para o filósofo, a heterotopia de crise acontecia nas sociedades “primitivas” sendo que hoje elas “não param de desaparecer embora delas se encontrem ainda alguns restos”. O que nos leva a essa classificação é que em um primeiro momento o sótão serviu de abrigo a uma mulher perturbada mentalmente: “com o tempo, minha avó foi perdendo a lucidez a intervalos cada vez menores. Por fim baixou a penumbra definitiva” (LUFT, 2008, p. 17). Depois ele serviu para esconder Bila, a filha anã e com problemas mentais: “era duro sim. Bila trotando por ali, em vez de alfazema, urina velha no sótão, sempre aquele sótão por cima da solidão da gente” (LUFT, 2008, p. 32). Para a tia Bea ele expressa a necessidade de se distanciar das pessoas, não podendo se envolver emocionalmente, afinal era “amargura demais, a virgindade total foi como um casulo. Um sótão” (LUFT, 2008, p. 116). Para Anelise o sótão se presentifica nas lembranças do passado, crido para a própria proteção:

Fizera um sótão para mim mesma, com traves, madeirames, tijolos tirados das escuridões desde a minha infância. Ali moravam as mulheres da minha família; meus mortos; um adolescente que criava bichos-da-seda, suspeito de não ser muito viril, mas que me ensinara a beijar e a vibrar no corredor sombrio; pedaços de gente perdida no mar, nas pedras, fragmentos, alusões, esboços de anjos ou de monstros. Bila. Vozes na sombra. (LUFT, 2008, p. 101-102)

O sótão transita entre o espaço concreto e o espaço simbólico, definindo-se topoanaliticamente como espaço heterotópico.

Outros espaços heterotópicos presentes no romance são: a cidade de veraneio, o antigo cemitério localizado em um morro próximo ao chalé. Esses locais possuem pouca influência na composição do espaço, servido apenas ao cenário local, é o caso da cidade. Sabemos apenas que ela fica no litoral e é uma cidade de interior, mas ela não é nominada. O cemitério, situado no topo do morro próximo ao chalé, existiu na infância de Anelise, onde ela e a amiga Adélia iam visitar e levar flores para mortos anônimos. No presente, fora demolido. Na acepção de Foucault (2006, p. 418-419) “o cemitério é um lugar altamente heterotópico, já que o cemitério começa com essa estranha heterotopia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar”. Nesse caso, Anelise, acostumada a conviver com a morte desde menina, imagina “um cemitério por refúgio, um mundo como o de Catarina, ordenado e branco” (LUFT, 2008, p. 38).

No final do romance Anelise sobe o morro, próximo ao chalé, em frente ao mar, nesse momento ela se encontra com a veranista que ela via sempre, solitária, subir o morro. Ao deparar-se com a mulher sente o cheiro de alfazema e reconhece-a como sendo a avó Catarina e ambas descem de mãos dadas. O final em aberto insinua que Anelise se transporta para o mundo da avó, o mundo dos mortos, resolvendo, em definitivo, suas dores íntimas. Terminada a semana, encerrando suas memórias, nada mais resta a Anelise, por isso seu mergulho para o mundo dos mortos.

Enfim, **As parceira** é um romance que possui uma reflexão sobre os espaços vividos e imaginados, espaços concretos e simbólicos. Encontramos nele a relação da narradora-personagem versus espaço, a sua condição enquanto ser no mundo, deixando claro o dilaceramento em que vive, dentro de sua realidade, procurando soluções para seus problemas existenciais e cotidianos, buscando refúgio em um sótão imaginário, na tentativa de sobreviver à dor das perdas, principalmente a perda do filho.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: __ **Os pensadores**. Tradução Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço & literatura. Introdução à toponálise**. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft**. Curitiba: Prismas, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. 2ª ed. Organização Manoel de Barros da Motta; Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 411-422.

LUFTY, Lya. **As parceiras**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Os espaços da literatura do escritor estadunidense Henry James (1843-1916) têm sido analisados sob diversas perspectivas, conforme demonstram os estudos de Ballam (2004), que se detém na relação entre os verbos modais, a percepção e os espaços, de Nesic (2007), que estabelece diferentes tipologias espaciais de acordo com a perspectiva, intenção e capacidade de criação das personagens, e de Parreira (2007), que trata dos espaços fechados, abertos, privados e públicos de *The ambassadors*, abordando também considerações de cunho histórico. Christof Wegelin (1958), por exemplo, delinea as atitudes tradicionais estadunidenses em relação à Europa e o cosmopolitismo da literatura jamesiana. O autor afirma que o parentesco americano com a Inglaterra se reavivou quando esta se tornou mais democrática e nos Estados Unidos da América se esvanecia o republicanismo agrário. Por volta de 1886, um habitante da Nova Inglaterra poderia se sentir mais à vontade em Londres do que em uma de suas cidades litorâneas.

Este estudo primeiramente se assemelha àqueles supracitados por mostrar como, no âmbito intrarromance, o espaço se associa de forma profunda ao enredo e à natureza da ficção jamesiana. Entretanto, nossa pesquisa se diferencia daquelas mencionadas por tentar demonstrar como a relação entre o espaço e a epifania, na esfera também extrarromance, contribui diretamente para construir a estética de transição da obra e pressagiar a queda da metrópole na futura representação literária da casualidade.

Para isso, optamos pelo romance *The ambassadors* (escrito entre 1900-1901 e publicado em livro em 1903) devido a sua inserção na assente “fase madura” do escritor e por concentrar alguns artificios literários recorrentes de sua prosa, como a linguagem abstrata, as interpolações frásicas e confluência de perspectivas do narrador e da personagem. Assim, com base em Antonio Candido (1964) e Steven Johnson (2009), analisaremos os sentidos de determinado percurso espacial do romance desfocar literariamente a efervescência da metrópole auto-organizada oitocentista de Paris situando a epifania do protagonista no campo francês.

Primeiramente, destacamos que *The ambassadors* é sobre um deslocamento espacial: a viagem de Lewis Lambert Strether dos Estados Unidos da América a Paris na função de representante da família Newsome a fim de fazer com que o jovem Chadwick Newsome se livre da suposta má influência de uma mulher misteriosa – Madame de Vionnet – e retorne a Massachusetts para assumir os negócios da empresa familiar. As três referidas personagens, assim como outras secundárias, travam amizade ao conviverem cotidianamente.

A vivência nos espaços da metrópole de Paris domina os onze capítulos dessa narrativa composta por doze até o momento em que Strether decide inesperadamente passear sozinho pelo campo francês e acaba encontrando por acaso os referidos amigos Chadwick e Vionnet em um idílio amoroso. Esse reconhecimento constitui a epifania de Strether e é o ápice do romance. O protagonista desvenda somente agora a intimidade amorosa dos amigos.

Dentre os questionamentos convenientes que podemos levantar, estão: por que Strether não percebera claramente a natureza amorosa da relação dos amigos anteriormente a este tardio momento epifânico? Por que a epifania se dá nessa cisão com a urbanidade de Paris? Quais são os efeitos de sentido da ligação desse momento de revelação ao campo francês? A fim de

¹⁵ Doutoranda em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. E-mail: natashavsc@yahoo.com.br

responder a tais questões, vejamos primeiramente as principais características da cidade, do campo e da epifania, assim como algumas possíveis considerações teóricas.

Na complexidade citadina parisiense, Strether se distrai a todo o momento por lojas, transeuntes e restaurantes e flutua constantemente nas correntes mutantes da metrópole. Há, por exemplo, diversas metáforas que comparam seu caminhar ao fluxo das águas, como por exemplo:

But his drift was, for reasons, to the other side, and it floated him unspent up the Rue de Seine and as far as the Luxembourg. (JAMES, 1998, p. 56).

[...] poor Lambert Strether washed up on the sunny strand by the waves of a single day, poor Lambert Strether thankful for breathing-time and stiffening himself while he gasped. (JAMES, 1998, p. 57).

É recorrente também no romance o uso da figura de linguagem da enumeração, que sugere, na forma linguística, o excesso de informação recebido por Strether. Vejamos, por exemplo, as inúmeras vibrações de Paris:

The prompt Paris morning struck its cheerful notes – in a soft breeze and a sprinkled smell, in the light flit, over the garden-floor, of bareheaded girls with the buckled strap of oblong boxes, in the type of ancient thrifty persons basking betimes where terrace-walls were warm, in the blue-frocked brass-labelled officialism of humble rakers and scrapers, in the deep references of a straight-pacing priest or the sharp ones of a white-gaitered red-legged soldier. (JAMES, 1998, p. 55).

Considerando tais aspectos, é possível afirmar que o campo semântico resumidor da experiência de Paris seja: distração, fluxo, excesso de informação, prazer e multidão.

Para a análise deste espaço da metrópole, recorreremos ao artigo *Complexidade urbana e enredo romanesco*, em que Steven Johnson (2009) estuda a narrativização da experiência urbana oitocentista e também comenta sobre sua incorporação na ficção vindoura do século XX. Sobre essa nova ordem global, que nasce das interações locais da rua, o autor afirma:

Há, em primeiro lugar, a ideia de complexidade como sobrecarga sensorial: a cidade que leva ao limite o sistema nervoso, nisso ensinando-lhe uma série de reflexos e abrindo caminho a valores estéticos que se desenvolvem como uma cicatriz em torno da ferida original. (JOHNSON, 2009, p. 868).

A experiência da metrópole ou da cidade industrial se tornou um desafio para a estrutura do romance tradicional. Como resultado, o barulho, a falta de sentido, a anarquia e a multidão são transformadas em experiência estética nas descrições urbanas do fim do século XIX e início do XX.

Esta sobrecarga sensorial, então, seria uma resposta possível e coerente para um dos questionamentos levantados. Strether não pudera conceber claramente a natureza amorosa da relação dos amigos no distrativo espaço urbano de Paris devido a certo embaralhamento ou excesso perceptivo. Assim, o protagonista escapa da metrópole francesa auto-organizada e ganha uma percepção mais límpida com a fuga para o espaço campestre.

Por sua vez, o espaço campesino representa, para Strether, novidade, fantasia, a ambientação da arte e o berçário das letras. A descrição se dá por meio de adjetivos que denotam satisfação e felicidade, harmonizando-se com o estado de espírito do protagonista:

Moreover he was freely walking about in it. He did this last, for an hour, to his heart's content, making for the shady woody horizon and boring so deep into his impression and his idleness that he might fairly have got through them again and reached the maroon-coloured wall. (JAMES, 1998, p. 381-382).

Além de favorecer a liberdade e o ócio, o campo também é responsável por produzir impressões mais diretas do que as situadas nos espaços urbanos, como se vê em: *"It was present to him without attenuation"* (JAMES, 1998, p. 383).

Entretanto, são também inseridas nesse discurso elogioso do campo francês duas referências ao engodo que contaminam a paz e o ócio em que o protagonista está envolvido: *"the peace diffused in these ideas might be delusive, but it hung about him none the less for the time"* (JAMES, 1998, p. 383) e *"his happy illusion of idleness"* (JAMES, 1998, p. 385). Dessa forma, inicia-se um sutil conflito no bucolismo francês que reflete um desacordo entre a percepção do protagonista iludido e a do narrador.

Em resumo, o espaço campestre pode ser descrito por meio de termos como distração, impressões diretas, felicidade, ócio, paz e ilusão.

Para a análise do espaço rural, recorreremos ao artigo *Entre campo e cidade*, em que Antonio Candido (1964) analisa algumas obras de Eça de Queirós e certo pendor romantizado do autor à redenção inerente aos costumes campestres. Candido afirma:

Para falar a verdade, um romance urbano *quimicamente puro*, isto é, cujos ingredientes fossem absolutamente urbanos, não podia existir no século XIX, cuja civilização estava solidamente enraizada no campo, de onde recebia seiva e energia, embora tomasse em relação a ele posições as mais das vezes antagônicas. (CANDIDO, 1964, grifo do autor, p. 48).

Tal impossibilidade de existir um romance puramente urbano analisada por Candido seria uma justificativa para o retorno ideológico ao campo operado por Eça de Queirós. Não estaríamos equivocados se também transpusessemos tal consideração para *The ambassadors*, localizado igualmente em contexto europeu e herdeiro recém-publicado (1903) dessas sólidas raízes campestres do século XIX.

Apesar de dados sociológicos ajudarem a aprofundar o sentido da obra, conforme diz Candido (1964), somente a interpretação de critérios especificamente literários permite chegar a julgamentos de valor. Com base em tais considerações, afirmamos que *The ambassadors* não reflete ou representa fielmente um contexto histórico e social apesar de tecer diálogos com ele. O que interessa, na verdade, é o fato de o deslocamento espacial ligar-se intrinsecamente ao fundamento estético do romance, que é demonstrar o processo de visão do protagonista Strether.

Ao escolher deliberadamente escapar da civilização citadina francesa e espairecer-se de um momento de tensão no campo, pode-se dizer que Strether ratifica, de certa forma, a caracterização romantizada deste espaço como Eça de Queirós. Entretanto, como mencionado, inserem-se também perspectivas ilusórias e conflituosas na fruição desse espaço. Tais procedimentos, apesar de parecerem contraditórios, são completamente coerentes com a estética literária de Henry James: demonstram a tendência do autor à relação em perspectiva e à incompletude e ambiguidade da percepção.

Após esse deslocamento do espaço urbano ao campo francês, Strether se instala em uma pousada e aguarda sua refeição ao lado de um rio. Logo ocorre sua epifania, ao reconhecer o

casal em um barco: são os amigos Chadwick Newsome e Madame de Vionnet, que vivem um romance até então negligenciado pelo protagonista. Esta é a citação do momento de revelação:

He too had within the minute taken in something, taken in that he knew the lady whose parasol, shifting as if to hide her face, made so fine a pink point in the shining scene. (JAMES, 1998, p. 389).

Esta cena iluminada na pousada campestre francesa, coerentemente chamada *Cheval Blanc*, resume o tardio êxito no processo de visão de Strether.

A ideia de epifania, definida por James Joyce (1963) em *Stephen Hero* como uma manifestação espiritual súbita que parte do trivial, é referida nas obras de Henry James por meio de termos como: “reverberações”, “processo de visão”, “instantes sublimes” e “revelações”.

Morris Beja (1972), em *Epiphany in the modern novel*, afirma que os fatos acabados são obscurecidos e a verdade completa está escondida das personagens jamesianas. O conhecimento narrativo é limitado ao que o romancista chama de refletores, personagens cujos olhos possibilitam a visão do leitor. Por isso, a verdade se oculta também dos leitores.

Beja afirma que a epifania jamesiana trata do reconhecimento da vida frívola levada pela personagem. Entretanto, podemos afirmar que *The ambassadors* opta por ressaltar, com a epifania, o processo de aprendizagem e de conhecimento do protagonista, que entrevê a intimidade do casal somente ao final do capítulo onze.

Após essas breves considerações e análises, partimos para os primeiros resultados desta pesquisa sucinta: considerando tais movimentações entre cidade, campo e epifania, qual é a relação entre esse tripé e a estrutura geral de *The ambassadors*?

Essa relação tripartite ratifica a temática da obra, que versa sobre as possibilidades do conhecimento, a obliquidade e a relação em perspectiva. Nos encontros entre as três personagens (Strether, Chadwick e Vionnet) anteriores a este momento epifânico, Strether já possuía uma ideia preconcebida sobre as duas personalidades, com quem conversava frequentemente. Ou seja, a interpretação do protagonista sobre elas estivera condicionada por esse conhecimento prévio.

Neste encontro epifânico, Strether não possui essa preconcepção por não saber quem é o casal no barco. Primeiro, apreende a intimidade de um casal desconhecido ao longe; e, depois, ocorre a identificação, a descoberta de suas identidades, os amigos Chadwick e Vionnet. O protagonista somente entendeu o que estava cotidianamente diante de seus olhos quando se despojou das preconcepções sobre o relacionamento de ambos.

Nesse sentido, entrevê-se como mensagem plausível a necessidade de se desprender de quaisquer noções preconcebidas para discernir a verdade.

Os outros resultados levantados por esse estudo buscam responder: qual a relação entre o referido tripé romanesco “cidade, campo e epifania” e as transformações do gênero do romance?

Inicialmente, podemos afirmar que *The ambassadors* encerra uma estética de transição originada em moldes realistas e que anuncia também as formas mais modernas: fragmentárias e voltadas à celebração do acaso.

Com base nas considerações de Johnson (2009), localizamos no romance em questão alguns recursos ficcionais de natureza realista utilizados para construir a espacialidade literária, como: a) conversas pessoais localizadas em espaços fechados; b) encontros casuais viciados por

exigência do enredo, como se demonstra no momento epifânico, descrito por “*a chance in a million*” (JAMES, 1998, p. 389); e c) a falibilidade das redes de informação, demonstrada em outros momentos do romance – como no desencontro entre Strether e as cartas de crédito no banco e no atraso das correspondências.

Com relação aos recursos ficcionais modernos explicados por Johnson (2009) e também identificáveis no romance jamesiano, podemos citar: a) a ficcionalização da experiência da metrópole auto-organizada; b) a distração do personagem, flutuando nas correntes da metrópole; c) o aspecto antirrealista da cadeia de associações ou coincidências; e d) a presença da epifania.

Podemos acrescentar também que a técnica de focalização dicotômica, já chamada de método objetivo-subjetivo e que interliga a consciência do refletor e os episódios sociais exteriores, é um artifício ficcional de natureza limiar. E a reconhecida repulsa jamesiana à presunção do narrador onisciente, por exemplo, é um dos fatores literários que aproximam suas obras do romance moderno.

Em segundo lugar, além de o tripé cidade/campo/epifania revelar aspectos de transição estética, é possível afirmar também que a espacialidade e o momento epifânico do romance pressagiam a descaracterização da metrópole na representação da casualidade, o que aconteceria com a ficção ao longo do século XX.

Conforme declara Johnson (2009, p. 882-883), “enquanto se tornava parte do arsenal retórico da vanguarda do século XX, o expediente narrativo do encontro de rua se distanciava cada vez mais de suas características originais”. O mecanismo espacial se transformou na celebração do acaso e não conseguiu reconectar o encontro ao sistema urbano mais abrangente, configuração exemplificada com *Mrs. Dalloway* (1925).

Em *The ambassadors*, um romance de transição, vemos justamente a ironia de não ser a densidade urbana que situará a coincidência do encontro. Ao tirar o foco da complexidade urbana localizando o ápice do romance no campo, o romance prediz essa descaracterização que o espaço urbano sofreria na representação posterior dos momentos de casualidade.

Referências:

BALLAM, John. Henry James and the sense of place. **The Henry James e-journal**, New Paltz, n. 8, 2004. Disponível em: <<http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/ejournal8.html>>. Acesso em: 7 mar 2012.

BEJA, Morris. **Epiphany in the modern novel**. Seattle: University of Washington Press, 1972.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964. p. 29-56.

JAMES, Henry. **The ambassadors**. New York: Oxford University Press, 1998.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

JOYCE, James. **Stephen Hero**. New York: New Directions, 1963.

NESIC, Biljana D. Cityscapes: a re-reading of Henry James' *The ambassadors*. **The Henry James e-journal**, New Paltz, n. 12, 2007. Disponível em: <<http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/ejournal12.html>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

PARREIRA, Marcelo P. **Estratégias do falso**: realidade possível em Henry James e Machado de Assis. 2007. 264 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WEGELIN, Christof. **The image of Europe in Henry James**. Dallas: Southern Methodist University Press, 1958.

ESPAÇOS DE FRONTEIRA NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

Lilian Lima Maciel¹⁶

RESUMO: O estudo parte da análise das espacialidades na literatura fantástica com o objetivo de relacionar as teorias do fantástico com a constituição do espaço ficcional nessas narrativas, em especial, a grande contribuição do espaço para a ambientação sobrenatural. Enfocaremos também o espaço enquanto possibilidade de sobreposição de mais de uma dimensão para instaurar a ambiguidade e a hesitação, condições fundamentais, para a irrupção do fantástico. Isso porque o espaço pode ser colocado como a fronteira entre a realidade e a fantasia e propiciar um olhar crítico do leitor sobre a sua realidade. Podemos considerar a configuração dos espaços uma das principais estratégias para geração de sentidos nas narrativas fantásticas. Com base na ideia de que a hesitação do leitor é uma condição para o fantástico Todorov elaborou um modelo sistêmico e teórico que discute a posição do leitor e do autor na construção de uma narrativa fantástica. O autor Italo Calvino amplia o conceito de literatura fantástica proposto por Todorov, distanciando-se dessa proposta em alguns aspectos. Portanto, para a análise dos aspectos fantásticos será indispensável os pressupostos teóricos de Todorov, Cortázar, Vax, Bachelard, Filipe Furtado, Ceserani, Italo Calvino e outros. E para o estudo sobre os espaços tomaremos como base as noções que Michel Foucault formulou sobre as espacialidades: as utopias, heterotopias e atopias; e também no estudo de Deleuze e Guattari sobre o espaço liso e estriado.

O espaço é, como se sabe, tridimensional, homogêneo, contínuo, reversível, comum a todos os homens. Tentemos imaginar um espaço descontínuo, individual ou quadridimensional: o fantástico está muito próximo (VAX, 1974, p. 43)

A pesquisa sobre o fantástico, nossa e de grande parte dos pesquisadores, tem como base a obra *Introdução à literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, primeiro teórico a sistematizar as teorias sobre o fantástico, que podemos apontar como a mais importante, não porque encerra a discussão sobre o assunto, mas porque abre e se coloca como o ponto de partida para os demais teóricos.

Todorov dá início aos seus estudos assinalando a relevância de se conceituar o que é gênero literário, visto que o intento de seu estudo é descobrir uma característica/regra que se aplique a todas as obras fantásticas. Segundo ele, é arriscado imaginar uma obra na qual os seus elementos sejam exclusivos e particulares, ou seja, que não tenha ligação com as obras do passado e que também não fará ligação com as futuras obras.

¹⁶ Mestranda bolsista (CAPES) do Programa de Mestrado em Teoria Literária - Universidade Federal de Uberlândia, orientada pela Profª Drª Marisa Martins Gama-Khalil (lilianlet@let.ufu.br)

De uma maneira geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura (TODOROV, 2008, p. 12).

E, desse modo, para chegar a uma contentável caracterização das obras fantásticas Todorov expõe três condições necessárias para que possamos incluí-la no gênero fantástico. A primeira condição é a atitude do leitor (não o leitor real, mas um leitor implícito) em relação ao texto: o mesmo deve considerar o mundo da narrativa e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos decorridos.

A segunda condição é a possibilidade de a hesitação ser experimentada por uma personagem e essa condição, diferentemente da primeira e da terceira, pode não ser satisfeita. A terceira condição é a de que o leitor recuse tanto a interpretação “alegórica” quanto a interpretação “poética”. Partindo dessas condições Todorov elabora uma definição do que seja o gênero fantástico:

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica” (TODOROV, 2008, p. 38)

É importante pensarmos essa ideia de Todorov que configura a terceira condição, porque é problemático pensar a literatura, fantástica ou não, sem o poético e sem a alegoria. Em seu processo de ficcionalização da realidade, a literatura constrói imagens diversas e metafóricas, além disso, o texto literário é poético por natureza, ou seja, não diz de qualquer forma e o que se diz não nos leva a apenas uma possibilidade. Na literatura fantástica as aberturas são ainda maiores, pois o insólito instaura a ambiguidade e abre diversificadas possibilidades de leitura.

Tomando como base para constituição do fantástico essas três condições, de diferentes valores na obra, Todorov conclui que o fantástico dura o tempo da hesitação; ao final da obra se o personagem ou o leitor implícito optar por uma das repostas temos então um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.

Nesse aspecto percebemos que a teoria de Todorov caminha na perspectiva de assinalar a diferença entre o fantástico e o maravilhoso. Assim como esse estudioso Louis Vax (1974), outro teórico que se ocupou do assunto, também assinala essa diferença:

Os heróis atingem o maravilhoso no termo duma longa viagem; este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente. A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável (VAX, 1974, p. 8).

Desse modo, segundo ele o fantástico ocorre ao irromper no mundo real algo sobrenatural. Vax nesse estudo aponta para uma questão que muito nos interessa nesse trabalho, a importância do modo em relação ao motivo, ou seja, a organização que o autor dará à narrativa, uma vez que a trama que ele fará, muitas das vezes, com objetos e espaços comuns e cotidianos para provocar o efeito fantástico é mais importante que a escolha do espaço ou do objeto em si.

Vax, assim como Todorov, trabalha os gêneros “vizinhos” ao fantástico traçando suas fronteiras, não com o intento de definir e sim de delimitar o “território” do fantástico em relação aos demais. Além disso, ele vai estudar a organização interna de uma narrativa fantástica voltando-se aos motivos nessas narrativas que seriam “angustiantes”, tendo como um desses motivos o espaço.

Essa ideia sobre o espaço fantástico nos interessa sobremaneira nesse estudo, pois acreditamos que as possibilidades de organização dos espaços nas narrativas fantásticas colaboram para a irrupção do fantástico, como a descontinuidade de um espaço que se desdobra ou um espaço que não é o familiar e comum a todos, ou seja, particular.

Os espaços, assim como os outros motivos do texto fantástico, só podem transfigurar-se no novo mundo criado pelo fantástico, como afirma Irène Bessièrre (1974). Esse mundo é fabricado com elementos a partir do real, transgredindo sua ordem e desordem e implicando em uma “desrazão” que desconstrói a racionalidade. O fantástico, nessa perspectiva, se alimenta das *realia* para em seguida questioná-la e esgarçar os seus limites.

A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos (BESSIÈRE, 1974, p. 3).

Bessièrre acredita que a instituição desse novo mundo, fantástico, se dá por vias da linguagem, ou seja, a linguagem é trabalhada de forma tão transgressora que constrói

outra possibilidade para o real. Essa estudiosa, assim como os demais teóricos já citados nesse estudo, também acredita em uma diferenciação entre fantástico e maravilhoso. A questão nova trazida por essa teórica é o fato de não considerar o fantástico como categoria ou gênero literário e sim como uma “lógica narrativa” (1974, p. 2) que trabalha as imagens do imaginário coletivo de modo surpreendente ou absurdo. Assim, mais uma vez temos reforçada a ideia de que o mais importante é a organização dos elementos na narrativa, ainda que a temática também seja importante.

Outro teórico que trouxe, nessa perspectiva, grandes contribuições foi Filipe Furtado, que em um primeiro estudo - A construção do fantástico na narrativa (1980) - fez um apanhado das teorias de outros autores e abordou o fantástico como gênero. Em um segundo momento, no e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, Furtado trabalhou com uma definição do fantástico como modo, com a intenção de explicar o grande número de categorias relacionadas ao fantástico. A seguir uma breve definição e, de certa forma, uma justificativa para o trato do fantástico como modo:

Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por fantasy (FURTADO, 2013, s/p).

O entendimento do fantástico como propõe Furtado, modo e não gênero, nos parece bem mais acertado visto que compreende bem mais categorias de textos como a ficção científica, o romance policial, o gótico e o grotesco. Compreendemos, portanto, que é menos relevante buscar nos inúmeros textos as diferenças entre eles e sim apontar o que seria comum, constantemente, em todos os textos do modo fantástico, nesse caso o elemento “metaempírico”.

Embora Furtado trabalhe com a perspectiva do modo fantástico, mais aberta e englobante, busca delinear as diferenças entre fantástico, estranho e maravilhoso que podemos resumir em: aceitação, rejeição ou dúvida. No maravilhoso o elemento “metaempírico” nunca é negado, no estranho esse elemento é explicado racionalmente e no fantástico permanece a ambiguidade.

O teórico Italo Calvino (2006) vai propor uma ampliação do conceito de literatura fantástica em relação aos teóricos citados nesse estudo, segundo ele os gêneros maravilhoso e estranho já estão na constituição do gênero fantástico, pois já trabalha com a fantasia.

Para Calvino o fantástico está na experimentação de acontecimentos paralelos à realidade e para isso independe a reação do receptor, também desse modo não se colocaria em questão uma diferenciação entre fantástico, maravilhoso e estranho. Essa noção de Calvino nos parece bem coerente, pois se colocarmos a cargo do receptor hesitar, aceitar ou recusar o efeito sobrenatural teríamos para a mesma obra diferentes definições, de acordo com o sentimento de cada leitor. É fato, porém, que se o fantástico parte da *realia* e se essa realidade muda conforme o contexto histórico e a cultura teremos, portanto, diferentes perspectivas sobre as narrativas fantásticas.

Vale destacar também que não encontraremos procedimentos, temas ou motivos exclusivos na caracterização do modo fantástico, o que temos, de acordo com Remo Ceserani (2006, p. 67) é “uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos”. É justamente essa posição que nos motiva a acreditar que o espaço é um elemento de grande valia na estratégia de irromper o fantástico, pois se abre às mais variadas possibilidades, como assinala Marilena Chaui:

A encruzilhada sempre fatídica. O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo (CHAUI, 2009, p. 33).

Remo Ceserani trabalha em um dos capítulos do seu estudo *O fantástico* (2006) os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico com o intuito de apontar os elementos distintivos e a forma como eles costumam se organizar nas narrativas fantásticas. Um desses procedimentos narrativos é a passagem de limite e de fronteira que ocorre quando passamos da extensão da realidade, do familiar e do habitual para o incompreensível e enigmático e ocorre muitas vezes na dimensão do sonho, pesadelo ou da loucura.

Quando nos situamos nessa fronteira entre o real e o fantástico eles se interpenetram e temos uma mudança de dimensão do cotidiano para o insólito. Temos ainda, nesse mesmo sentido de passagem de limite dentro da narrativa fantástica, o que Ceserani chama de objeto mediador. Esse objeto, segundo o autor, é “testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade” (2006, p. 74).

Em muitos casos esse objeto vai além e funciona como um espaço de onde se desencadeiam as ações e a localização dos personagens colocando-se como fronteira

entre o real e o irreal. Filipe Furtado no seu estudo *A construção do fantástico na narrativa* (1980) dedica um capítulo para discutir o papel do espaço na ficção fantástica apontando para a colaboração dele na manutenção da ambiguidade. O autor marca como o espaço fantástico aparentemente se mostra conectado ao real levando o leitor a aceitá-lo para em seguida desestabilizá-lo.

Esse espaço, aberto e plural, remete-nos ao estudo de Gilles Deleuze e Félix Guattari Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997) em que eles desenvolvem as noções de espaço liso e estriado. Para esses estudiosos, “o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um definido pelo padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser” (1997, p. 183).

No primeiro espaço, chamado de estriado, temos uma rigidez, uma regulação social. Já no segundo espaço, o liso, opondo-se ao estriado, a organização pode se dar de diferentes maneiras, pois ele não é fixo e pode sofrer alterações. Ao espaço liso podemos evocar a espacialidade insólita, um espaço “fantástico”, com recursos outros para os personagens e conseqüentemente ainda mais polissêmico.

Ainda pensando nesse espaço os estudos de Foucault em *Outros espaços* (2001) e *As palavras e as coisas* (2002) são relevantes para entender como se processam as espacialidades. Foucault trabalha com dois grandes tipos de espaços: o heterotópico e o utópico; o primeiro “são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415), esses espaços estão abertos à multiplicidade.

As heterotopias “arruinam a ‘sintaxe’”, pois assumem diversas formas e mesmo fazendo parte de todas as culturas não encontramos uma heterotopia que seja comum a todas. O espaço heterotópico tem em relação aos outros espaços a função de instituir um espaço de ilusão que funciona como denúncia dos espaços reais ou criar um outro espaço real totalmente perfeito em contraposição ao nosso desordenado.

O segundo espaço, o utópico, é “a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (FOUCAULT, 2001, p. 415), é aquele que se percebe organizado e delineado pelas relações de poder e esses quando não têm lugar na realidade são desenhados na fantasia, ou seja, nas narrativas fantásticas. Diante do exposto, não é difícil verificar o quanto o espaço pode colaborar para a irrupção do fantástico e para a polissemia. Esse forte jogo entre o real e o imaginário colabora para a construção de uma crítica à racionalidade da sociedade. Na verdade, os fatos insólitos,

irreais, aparecem de certa forma para refletirmos o quanto ilógico é o nosso mundo “lógico”.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette. In: ____ Le récit fantastique. **La poétique de l'incertaine**. Paris : Larousse, 1974, p. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**: Lições americanas. Tradução Ivo Barroso - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-257.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Aduato (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** – vol.5. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantástica**. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.

OS CAMINHOS DA BRASILIDADE PELO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO NACIONAL

Mônica Baltazar Diniz Signori¹⁷

Eu vivo sem saber
Até quando ainda estou vivo
Sem saber o calibre do perigo
Eu não sei d'aonde vem o tiro¹⁸

Cidade de Deus, Olga, Dois Filhos de Francisco, Salve Geral e Tropa de Elite 2: esses são os filmes que nos anos de 2003/2004, 2005, 2006, 2010 e 2012, respectivamente, foram selecionados pelo Brasil para concorrerem a uma vaga na disputa ao OSCAR de melhor filme estrangeiro. Considerando que essa seleção visa não apenas representar para o mundo a qualidade da produção cinematográfica brasileira, mas também uma imagem do próprio país, objetivamos verificar em que medida e de que maneira a espacialidade figurativizada nesses filmes é reveladora de uma identidade nacional. Para tanto, nossa investigação focará, por um lado, a inter-relação das três categorias enunciativo-discursivas – espaço, tempo e pessoa – e, por outro, a forma como a enunciação é expressa em cada filme, estabelecendo pontos de contato que permitam associar as especificidades das diferentes produções a marcas comuns de elaboração de uma visão de brasilidade.

Iniciando nossa trajetória com *Dois Filhos de Francisco*, evidenciamos um percurso histórico marcado pela urbanização da população brasileira, que não apenas deixa os espaços rurais, mas ocupa gradativamente espaços urbanos sempre maiores: nesse filme, assistimos ao deslocamento da família de um lavrador que, inicialmente, instala-se em Goiânia, de onde, anos depois, parte seu primogênito para São Paulo. A chegada da população rural às cidades brasileiras desencadeia uma operação de mistura acompanhada, simultaneamente, de uma triagem que é figurativizada em *Dois Filhos de Francisco* pela segregação da família do lavrador, levada a se instalar em residência precária na periferia da capital goiana.

Esses espaços de marginalização se farão presentes também em *Tropa de Elite 2, Salve Geral e Cidade de Deus*, sendo, neste último, não apenas detalhado todo o processo de formação do Conjunto Habitacional Cidade de Deus, mas também explicado

¹⁷ Universidade Federal de São Carlos – emesignori@gmail.com

¹⁸ O Calibre, canção da banda Paralamas do Sucesso que compõe a trilha sonora de Tropa de Elite 2.

o motivo de sua constituição, destacando-se a operação de triagem necessária para que “o cartão postal do Rio de Janeiro” não viesse a ser maculado:

Um monte de famílias tinham ficado sem casa por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava: não tem onde morar, manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz não tinha asfalto não tinha ônibus. Mas pro governo e os ricos não importava o nosso problema: a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro. (*Cidade de Deus*, capítulo 4)

Cenários de desigualdade social se multiplicam em nossa filmografia, que foca o isolamento de miseráveis em favelas ou em bairros carentes das grandes cidades. O ícone desse processo é certamente *Cidade de Deus*, cuja configuração espacial protagoniza o fechamento de uma comunidade – de pobres e espoliados – nela mesma. De maneira diferente, *Tropa de Elite 2* explicita a mobilização de forças oficialmente constituídas com o propósito de assegurar que a marginalidade – em todos os seus sentidos – permaneça contida, buscando impedir que a mistura se estabeleça em meio ao processo de triagem.

Em certa medida refazendo a trilha de *Dois Filhos de Francisco*, *Salve Geral* igualmente acompanha o deslocamento de uma família, agora não em um processo de urbanização, mas de empobrecimento no espaço urbano, circunstância que a obriga a deixar a casa e, principalmente, o bairro que habitava. Esse movimento dá início ao filme, com uma câmera que sobrevoa a cidade de São Paulo, acompanhando, de cima, o caminhão de mudança, que é mostrado ao final do percurso, quando chega a uma moradia simples da periferia, depois de passar pelos prédios da prefeitura municipal e adentrar o túnel do Anhangabaú. Mesmo para quem não reconhece esses locais paulistanos, é nítido o afastamento de um ponto da cidade com muitos prédios – característica comum da área central urbana –, a passagem por paisagens em que gradativamente esse cenário vertical se dilui, uma breve pausa sobre uma pequena rotatória jardinada – como a expressar a necessidade de escolha de um caminho diferente do até então trilhado – e a entrega de nossa família a sua nova moradia. Se refizermos esse percurso com um pouco mais de atenção, observaremos que ele se inicia com o enquadramento central e superior da bandeira brasileira cravada no mais alto dos prédios que compõem a trajetória, o que, no âmbito de *Salve Geral* configura um itinerário

que distancia cidadão e poder público¹⁹, em uma espécie de ação de despejo de uma parcela da população brasileira.

Essa impressão de descuido do setor público, cada vez mais alheado do bem-comum, é tecida ao longo das produções cinematográficas em análise, que destacam em suas narrativas o problema da corrupção que permeia o funcionamento da política brasileira. Em *Tropa de Elite 2*, acompanhamos todo o processo de constituição, desenvolvimento, fortalecimento das milícias, em ação conjunta com a manutenção dos cargos de direção da nação brasileira:

Todos nós sabemos que o deputado Guaracy se elegeu com o dinheiro do crime, com o dinheiro da milícia. Se os senhores o efetivarem como presidente desta comissão estarão atestando que são como ele: verdadeiros bandidos travestidos de representantes do povo, oriundos de uma política injusta. (...) Um representante do crime não pode ser um representante do povo. (*Tropa de Elite 2*, capítulo 17)

Em *Cidade de Deus*, o abandono da população empobrecida é acompanhado de perto por agentes policiais que participam ativa e diretamente do comércio ilegal de armas e, indiretamente, do tráfico de drogas, beneficiando-se do dinheiro advindo da venda de entorpecentes. Nesse cenário em que nada é o que deveria ser, a imprensa é convocada como aliada fiel, indispensável para a composição do jogo de aparências que mantém um governo voltado tão somente para interesses de ordem pessoal: “a polícia tem que mudar o protocolo; é sangue e mídia: polícia eficiente mais bandido morto é igual a voto” (*Salve Geral*, capítulo 3).

Em meio às fissuras que cada vez mais evidentemente corrompem a organização pública brasileira, uma nova ordem se institui, ocupando os espaços abertos pelo dever negligenciado. Impõem-se o crime organizado, pregando, paradoxalmente, o resgate de valores que, em princípio, teriam sido desrespeitados pelos que são apresentados como os transgressores das leis do país:

Agora é o Comando da Capital que manda aqui. Nós somos potência e queremos os nossos direitos, que estão esmagados neste campo de concentração. A maioria aqui está preso definitivo, mas não é transferido pra presídio porque não tem dinheiro pro advogado. E o governo esqueceu a gente! Eles acham que pobre é

¹⁹ Para quem reconhece nesse prédio a prefeitura de São Paulo, o efeito de distanciamento do poder público é confirmado e intensificado.

lixo e botam nós nessa lixeira! Nós viemos pra mudar isso aí e a regra é a seguinte: irmão não rouba irmão; preso não cagueta preso; traição é morte, sem perdão. O governo vai colher o que plantou, eles vão se foder. Este é o nosso recado: paz, justiça, liberdade! (*Salve Geral*, capítulo 2)

Em meio a essa lamentável inversão, em que assume o comando e reclama por “paz, justiça e liberdade” aquele que deveria estar justamente aprisionado por ter comprometido a harmonia social, rompem-se os limites que caracterizam os espaços a serem ocupados por sujeitos cumpridores de seus deveres, por um lado, e contraventores, por outro. Em *Salve Geral*, o presídio se estabelece como ponto de referência, a partir do qual se constituem a interioridade e a exterioridade: as ruas são tomadas pela violência e pelo caos, enquanto as celas se apresentam como lugares de leitura, de descanso, de troca de carícias. “Se pudesse, eu ficava aqui com você o resto da minha vida” (*Salve Geral*, capítulo 8) é a frase que, entre beijos, profere Lúcia – professora de piano, mãe de família – em visita íntima ao “professor”, codinome de uma das lideranças do PCC, conhecida organização criminosa paulistana. Associada à indefinição dos espaços, observamos igualmente a implantação da desordem no âmago dos sujeitos que, fragilizados pelo desamparo institucional, encontram-se mergulhados em suas individualidades, desprovidos da tão necessária bússola que indique o respeito por valores construídos socialmente.

Vencida a moral, destaca-se a derrota da luta em prol de princípios ancorados na supremacia do bem comum frente a interesses particulares. O ápice dessa representação encontramos em *Olga*, filme em que o idealismo no Brasil é aniquilado em uma câmara de gás. Como labirintos, os espaços de condução de sua narrativa são obscurecidos, indefinindo-se, perdendo-se sua identidade: Berlim, Moscou, Rio de Janeiro, todos os lugares parecem um só, efeito de uma operação de mistura levada ao extremo, e que confunde o olhar, deixando-o atordoado, sem foco, sem direção, mergulhado na penumbra que a tudo envolve. A ausência de especificação espacial cria um efeito de dispersão que se projeta sobre os sujeitos, gradativamente tomados pela indistinção, convertendo-se em pessoas comuns, cujas preocupações se voltam para a intimidade das relações domésticas. Mesmo presos, Olga e Carlos Prestes se revigoram, não sendo mais, entretanto, o ideal do comunismo que os anima, mas a filha; o grande líder revolucionário converte-se no filho de Leocádia, no esposo de Olga, no pai de Anita: a família, os particularismos inicialmente negados são agora afirmados e vivenciados. Enquanto a futura mamãe tece casaquinhos de crochê, com o olhar brilhante pela

maternidade, Sabo, esposa de Ewert, comunista alemão, queda destruída em seu colo: o fortalecimento de Olga se dá por questões de ordem pessoal, enquanto a revolução se esvai. Mistura extrema se faz acompanhar, naturalmente, por efeito de máxima triagem: Olga é assassinada, o espírito de coletividade é aniquilado, e o individualismo se sobressai, vitorioso, desenhando os lamentáveis quadros de descaso pelo bem comum, minando a sustentação do Estado brasileiro, fragilizando, em outras palavras, “a soberania”, “a cidadania”, “a dignidade da pessoa humana”, “os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa” e, até mesmo, “o pluralismo político”²⁰, pilares da democracia, conforme reza nossa constituição federal.

Esvaziados pela negligência, os espaços de representação oficialmente constituídos se veem confrontados por um outro comando: o crime organizado. Naturalizada pela displicência, a força da contravenção é chamada ao diálogo, último recurso – óbvio (?!) – de um poder público enfraquecido por seus próprios descaminhos:

[secretário de segurança pública]: – Eu chamei vocês aqui porque sinceramente eu não sei mais o que fazer. Isso [ataques à cidade sob o comando do PCC] nunca aconteceu em São Paulo.

[diretor do presídio]: – A minha parte eu fiz: tranquei as lideranças. Agora eu só não entendo o que a polícia está esperando para agir.

(...)

[secretário de segurança pública]: – A situação está completamente fora de controle. Eu pensei em todas as alternativas e a conclusão óbvia é a seguinte: nós vamos negociar com os presos.

(*Salve Geral*, capítulo 12)

Assim aproximadas – misturadas – segurança pública e contravenção seguem sem limites, retroalimentando um ciclo de insegurança, na verdade, já que os criminosos não se circunscrevem aos espaços prisionais ou àqueles da ocultação, circulando, não apenas livres, mas ocupando elevados postos na condução do país. Tamanha falta de ética e de moralidade resulta em uma condição de barbárie, em uma *Cidade de Deus* fechada em si mesma, arbitrando suas normas peculiares de comportamento, convertendo-se em espaço-sujeito no interior do qual o ser humano já não se reconhece, e o sentido mesmo de humanidade soa distante, como eco longínquo de um projeto não compreendido:

²⁰ Artigo 1º da Constituição Federal.

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização — e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. (ADORNO, 1968)

Imerso em uma lógica concessiva, hostil a ponto de “explodir”, resta ao cidadão brasileiro construir seus espaços de refúgio em meio à realidade injusta de um Estado consumido pela sedução das vantagens pessoais: resta ao cidadão brasileiro abrigar-se em espaços oníricos, como loucos *Franciscos*, driblando dia a dia o caos da marginalização e do desrespeito à cidadania em um país que declara em sua Carta Magna os objetivos fundamentais de “construir uma sociedade livre, justa e solidária; garantir o desenvolvimento nacional; erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação”²¹.

Tão belas palavras, tão nobres ideais perdem-se no tempo, apagam-se na memória de sujeitos confundidos em meio a espaços difusos que já não delimitam com clareza sua ocupação, que já esgarçaram suas fronteiras, de maneira que o certo soa como ilógico e o errado parece óbvio. Apagam-se os salutares contrastes que indicam *O Caminho do Bem*²² pelo reconhecimento do mal. E tudo se normaliza:

- O Partido [PCC] vai tomar conta do país, se ligou?
 - E daí, Xizão, o que isso tem a ver com “terem” e “tiverem”?
 - Daí que a gente muda o alfabeto, terem fica sendo o certo.
- (Salve Geral, capítulo 7)

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *A Educação contra a Barbárie*. 1968. Disponível em: <http://adorno.planetaclix.pt/>. Consultado em: nov./2013.

²¹ Artigo 3º da Constituição Federal.

²² Canção interpretada por Tim Maia, que compõe a trilha sonora de Cidade de Deus.

FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH, 2001.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Referências Filmográficas

Cidade de Deus. MEIRELLES, Fernando. Brasil: 2002. 130 minutos.

Dois Filhos de Francisco. SILVEIRA, Breno. Brasil: 2005. 129 minutos.

Olga. MONJARDIM, Jayme. Brasil: 2004. 140 minutos.

Salve Geral. REZENDE, Sérgio. Brasil: 2009. 119 minutos.

Tropa de Elite 2. PADILHA, José. Brasil: 2010. 115 minutos.