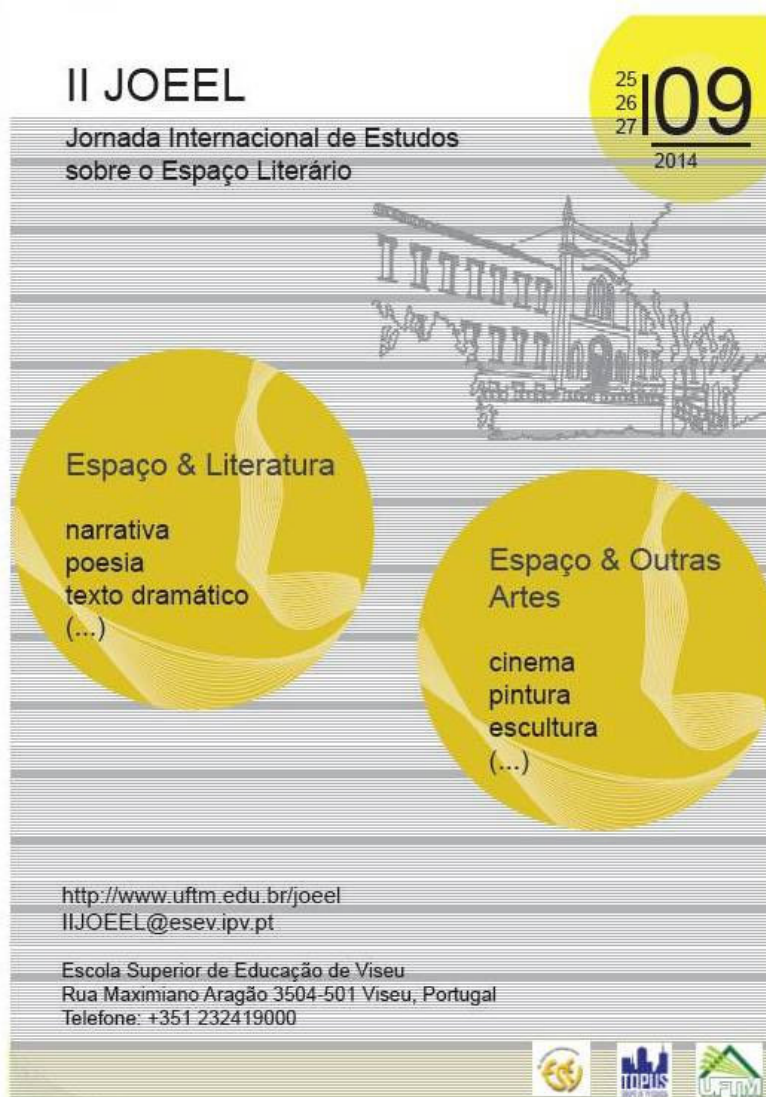


Caderno de resumos JOEEL



Realização: TOPUS - Grupo de Pesquisa



Jornada Internacional de Estudos sobre o
Espaço Literário

Dias 25, 26 27 de setembro de 2014

Viseu – Portugal



EXPEDIENTE

Conselho Administrativo

Presidente

Maria Cristina Azevedo Gomes - Professor coordenador

Vogal

João Paulo Rodrigues Balula - Professor coordenador

Vogal

Lidia Pereira - Coordenadora

COMISSÃO ORGANIZADORA

Ana Maria Costa Lopes
Fernando Alexandre Lopes
Ozírís Borges Filho

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexander Meireles da Silva (Universidade Federal de Goiás - Campus de Catalão)

Ana Maria Costa Lopes (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)

Ana Maria Oliveira (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)

António Rodríguez Celada (Universidade de Salamanca)

Cristina Mello (Universidade de Coimbra)

Cristina Sá (Universidade de Aveiro)

Henriqueta Gonçalves (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)

Isabel Aires de Matos (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)

João Paulo Balula (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)

Jorge Luiz Marques de Moraes (Colégio Pedro II - Rio de Janeiro)

Luciana Moura Collucci de Camargo (Universidade Federal do Triângulo Mineiro)

Luís Alberto Mourão (ESEVC – Instituto Politécnico de Viana do Castelo)

Maria da Graça Sardinha (Universidade da Beira Interior)

Maria Dalila Rodrigues (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)

Maria Imaculada Cavalcante (Universidade Federal de Goiás - Campus de Catalão)

Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia)

Ozírís Borges Filho (Universidade Federal do Triângulo Mineiro)

Pedro Balau Custódio (ESEC – Instituto Politécnico de Coimbra)

Sally Parry (Universidade de Illinois – EUA)

Sidney Barbosa (Universidade de Brasília)

Susana Amante (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)



Jornada Internacional de Estudos sobre o
Espaço Literário

PROGRAMAÇÃO e RESUMOS

II JORNADA DE ESTUDOS SOBRE
O ESPAÇO LITERÁRIO
(JOEEL)

II JOEEL



Jornada Internacional de Estudos sobre o Espaço Literário

Local: ESEV – Escola Superior de Educação de Viseu – Portugal

Rua Maximiano Aragão, 3504-501

Data: 25, 26 e 27 de setembro 2014

PROGRAMAÇÃO - Dia 25

09h – 9h30	Recepção e abertura	
09h30-10h30	Conferência de Abertura	Prof. Dr. Oziris Borges Filho (UFTM/UFG - Catalão) Título: Afinal de contas, que espaço é esse?
10h30 – 11h	Debate	
11h – 14h	ALMOÇO	
14h – 15h30	Sessões de comunicação	
15h30– 16h	CAFÉ	
16h – 17h30	Sessões de comunicação	

	DIA – 26	
08h30 – 10h	Mesa-redonda 1: Espaços do insólito Coordenador: Prof. Dr. Sidney	Marisa Martins-Gama Khalil (UFU/Capes/CNPq) Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em <i>Objetos turbulentos</i> , de J.J.Veiga, e <i>Objecto quase</i> , de Saramago. Jorge Luiz Marques de Moraes (Colégio Pedro

	Barbosa	II-RJ) A borboleta, o casulo: camadas de confinamento em Inocência, de Visconde de Taunay.
10h – 10h30	Intervalo	
10h30 – 12h	<p>Mesa-redonda 2: Espaços outros</p> <p>Coordenador: Prof. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo</p>	<p>Maria João Albuquerque Figueiredo Simões (Universidade de Coimbra) Elos e dissonâncias: espaços fantásticos na pintura e na narrativa breve surrealista</p> <p>Sidney Barbosa (UnB) O espaço, o tempo e a narração no <i>Nouveau Roman</i>: o caso de La Modification de Michel Butor</p>
12h – 14h	ALMOÇO	
14h – 15h30	<p>Mesa-redonda 3: Espécies de espaço</p> <p>Coordenador: Prof. Dr. Jorge Luiz Marques de Moraes</p>	<p>Luciana Moura Colucci de Camargo(UFTM) Da Filosofia do mobiliário à Topoanálise: por uma poética do espaço na literatura gótica</p> <p>Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes (ESEV): O espaço, na construção do fantástico, em Domingos Monteiro</p>
15h30 – 16h	CAFÉ	
16h – 17h30	<p>Conferência de encerramento</p>	<p>Profa. Dra. Henriqueta Maria de Almeida Gonçalves (UTAD)</p> <p>Título: A construção do espaço na poesia de António Cabral</p>
	DIA 27	
10h	Programação Cultural	



Jornada Internacional de Estudos sobre o
Espaço Literário

PROGRAMAÇÃO DAS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

Dia 25 de setembro

<p>14h – 15h30</p>	<p>Sessão 1 Sala: 1</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ DE UMA CELA, EM TORDESILHAS... MEMÓRIA E ESPAÇO NO ROMANCE LEONOR TELES OU O CANTO DA SALAMANDRA – Aldinida Medeiros ✓ MACHADO DE ASSIS: ASPECTOS DA VISUALIDADE EM SUA OBRA – Andre Teixeira Cordeiro ✓ ESCUTA POÉTICA E ESPAÇO IMERSIVO: A MÚSICA DAS PALAVRAS - Annita Costa Malufe & Silvio Ferraz Mello Filho ✓ FLORBELA ESPANCA – AS REPERCUSSÕES PESSOAIS NO ESPAÇO E IMPLICAÇÕES ESPACIAIS NO EU – Isa Margarida Vitória Severino
--------------------	-----------------------------	--

Caderno de Resumos do JOEEL, Vol. 2, nº2, 2014

	<p>Sessão 2 Sala: 2</p>	<p>✓ MOVIMENTO POETAS NA PRAÇA: UMA POÉTICA DE RUPTURA E RESISTÊNCIA – Antonio de Pádua de Souza e Silva</p> <p>✓ O SILÊNCIO E O ZEN ENQUANTO ESPAÇOS DE INSCRIÇÃO ESTÉTICA NA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE – Caio Di Palma de Souza Medeiros</p> <p>✓ O ESPAÇO-POLÍTICO LITERÁRIO EM A ILHA DE ALDOUS HUXLEY – Clayton Alexandre Zocarato</p> <p>✓ O ESPAÇO ÍNTIMO EM VIAGEM A PORTUGAL, DE JOSÉ SARAMAGO – Daniel Cruz Fernandes</p> <p>✓ CARTOGRAFIAS EM MOVIMENTO: RE(A)PRESENTAÇÕES DO/NO ESPAÇO EM A VIDA NO CÉU – ROMANCE PARA JOVENS E OUTROS SONHADORES – Dulce Melão & João Paulo Rodrigues Balula</p>
	<p>Sessão 3 Sala: 3</p>	<p>✓ MODERNISMO E A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO ARTÍSTICO E LITERÁRIO: UMA RELAÇÃO ENTRE AS PROPOSTAS ESTÉTICAS DE MÁRIO DE ANDRADE E ALMADA NEGREIROS E UMA AUTOCONSCIÊNCIA ESPECÍFICA DA MODERNIDADE – Daniel Marinho Laks</p> <p>✓ A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HETEROTÓPICO NO CONTO "VENHA VER O PÔR-DO-SOL", DE LYGIA FAGUNDES TELLES; E DO ESPAÇO ONÍRICO EM "DÉDALO", DE HELENA MÁLHEIRO - Fátima Leonor Sopran</p> <p>✓ NOTAS SOBRE O ESPAÇO NA OBRA ASSIM FALAVA ZARATUSTRA, DE NIETZSCHE – Guilherme Figueira-Borges</p> <p>✓ EDUCAÇÃO LITERÁRIA / INTERCULTURAL – PROPOSTAS DE ABORDAGEM PARA O CONTEXTO PEDAGÓGICO – Maria da Graça sardinha</p>
	<p>Sessão 4 Sala: 5</p>	<p>✓ A DINÂMICA DA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO COMO ENTRE-LUGAR DISCURSIVO NA POÉTICA DE ANTÓNIO GEDEÃO: DA DELIMITAÇÃO RACIONALIZADA DA CIÊNCIA À PLURISSEMANTIZAÇÃO SINGULAR DA ARTE – Igor Rossoni</p>

		<p>✓ O ESPAÇO ROMANESCO TEXTUAL NA NARRATIVA MACHADIANA – Jorge Leite de Oliveira</p> <p>✓ REFUNDAÇÃO DA NAÇÃO POLONESA E REIVINDICAÇÃO SIMBÓLICA DE UM TERRITÓRIO NA FAZENDA POLÔNIA NO SERTÃO DE GOIÁS, INTERIOR DO BRASIL – Jucelino de Sales</p> <p>✓ A PERSONAGEM GUINÉ-BISSAU DE FLORA GOMES: POR UM CINEMA DE COMBATE E COMBATENTE – Jusciele Conceição Almeida De Oliveira</p>
	<p>Sessão 5</p> <p>Sala: 7</p>	<p>✓ AS ERRÂNCIAS DA ESCRITURA BARTHESIANA NO ESPAÇO JAPONÊS – Laura Taddei Brandini</p> <p>✓ COSMOPOLITISMO E PROVINCIANISMO NA POESIA DE FERREIRA GULLAR – Leonardo Barros Medeiros</p> <p>✓ ENTRE AS ÁGUAS SAGRADAS DE YEMONJÁ E AS DO CAIS DA BAHIA: RESSONÂNCIAS TOPOANALÍTICAS EM MAR MORTO – Luciana Moura Colucci de Camargo</p> <p>✓ ESPAÇOS E VOZES NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL OSMANIANO – MÁRCIA REJANY MENDONÇA</p>
<p>15h30 – 16h</p>		
	<p>Sessão 6</p> <p>Sala: 1</p>	<p>✓ THE TUTU, MORALS OF THE FIN DE SIÈCLE: RECEPÇÃO E CONJECTURAS ACERCA DE UM ROMANCE DECADENTISTA SOB OS SIGNOS FATAIS DO DANDISMO E DO ESPAÇO GÓTICO – Luciana Moura Colucci de Camargo</p> <p>✓ TELA DE REMBRANDT EM CENA: TEATRALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO: A HISTÓRIA DE UM RETORNO PARA CASA, DE HENRI J. M. NOUWEN - Maria Cristina Martins</p> <p>✓ OS ESPAÇOS INSÓLITOS EM LA PEAU DE CHAGRIN E L'ELIXIR DE LONGUE VIE, DE HONORÉ DE BALZAC – Marli Cardoso dos Santos</p> <p>✓ OS SEGREDOS DO CAIS DO PORTO:</p>

		LITERATURA E POLÍTICA EM A.S.A.- ASSOCIAÇÃO DOS SOLITÁRIOS ANÔNIMOS – Marta Dantas da Silva
	Sessão 7 Sala: 2	<p>✓ O ESPAÇO ALEGÓRIO DE ANTONIO BENTO EM PEDRA BONITA – Marta Célia Feitosa Bezerra</p> <p>✓ NINHO DE METÁFORAS NEGATIVAS:UMA ANÁLISE DO ESPAÇO LITERÁRIO NO ROMANCE NINHO DE COBRAS DE LÊDO IVO – Meirielle Gomes dos Santos</p> <p>✓ ESPAÇO E MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE – Moema de Souza Esmeraldo</p> <p>✓ A RELAÇÃO ENTRE O ESPAÇO NARRATIVO E A IDENTIDADE NA OBRA DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM – NATALIA CHAVES PICOLO</p>
	Sessão 8 Sala: 3	<p>✓ JAMESIAN LOCATION OF EPIPHANY – Natasha Vicente da Silveira Costa</p> <p>✓ DA INGLATERRA À TRANSILVANIA: O PERCURSO ESPACIAL GÓTICO EM DRÁCULA, DE BRAM STOKER – Nivaldo Favero Neto & Oziris Borges Filho</p> <p>✓ A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO E LITERÁRIO – Oziris Borges Filho</p> <p>✓ A CIDADE MODERNA E SEUS HABITANTES NA POESIA DE CESÁRIO VERDE - Pablo Paolletti Rezende Waldemir da Silva</p>
16h – 17h30	Sessão 9 Sala: 5	<p>✓ O ESPAÇO NO ROMANCE A CONDIÇÃO HUMANA DE ANDRÉ MALRAUX - Patrícia de Oliveira Machado</p> <p>✓ A POÉTICA DO HOTEL EM EDWARD HOPPER – Paulliny Michelly Gualberto Fernandes Tort</p> <p>✓ PAISAGENS DO ONTEM E DO HOJE: A QUEDA DO MUNDO RURAL E PATRIARCAL E A FORÇA DA CIDADE EM ADEUS, VELHO, DE ANTONIO – Regina Célia dos Santos Alves</p>

		<p>✓ ARQUITECTURA(S) DA CASA NA NARRATIVA PARA A INFÂNCIA – Sara Reis da Silva</p>
	<p>Sessão 10 Sala: 7</p>	<p>✓ VOZES EM DESVENTURA: TESTEMUNHOS MULTIPERSPECTIVADOS DO ESPAÇO SOCIAL NA LITERATURA DE JORGE AMADO E FERNANDO NAMORA - Rodrigo Lopes da Fonte Ferreira</p> <p>✓ O ESPAÇO EM NOSSO LAR: TOPOANÁLISE DA COLÔNIA NOSSO LAR NA OBRA DE CHICO XAVIER - Tatiana de Souza Figueiredo Marchesi</p> <p>✓ A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM UMA NARRATIVA MULTIMODAL – Rejane Cristina Rocha</p> <p>✓ ZENITH E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO SUBJETIVO EM BABBITT, DE SINCLAIR LEWIS - Ana Maria Marques da Costa Pereira Lopes & Zaida Maria Lopes Pinto Ferreira</p>
	<p>Sessão 11 Sala: 8</p>	<p>✓ JOÃO E O RIO: O ESPAÇO E SUA SIGNIFICAÇÃO NAS CRÔNICAS DE PAULO BARRETO – Aline da Silva Novaes</p> <p>✓ O ESPAÇO DO SUJEITO FEMININO NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO – Helena Maria de Souza Costa Arruda</p> <p>✓ OS MANUAIS ESCOLARES COMO ESPAÇO PRIVILEGIADO PARA A PROMOÇÃO DE VALORES? – ESTUDO DE CASO NUMA TURMA DO 4.º ANO DO 1.º CEB – Sara Raquel Henriques Pinho & João Paulo Rodrigues & Susana Amante</p>

RESUMOS

COMUNICAÇÕES ORAIS

Nota:

Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

**A DINÂMICA DA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO COMO ENTRE-LUGAR
DISCURSIVO NA POÉTICA DE ANTÓNIO GEDEÃO: DA DELIMITAÇÃO
RACIONALIZADA DA CIÊNCIA À PLURISSEMANTIZAÇÃO SINGULAR DA ARTE**

IGOR ROSSONI

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA

Exercitar a prática da construção de algo pressupõem ação e movimento. De estado anterior, o posterior se estrutura por empenho de forças que se dinamizam na ocorrência do próprio evento. Assim, o que emerge se consagra em matéria vincada por processos que conferem novo sentido formal a partir da forma de outro que lhe antecede. Portanto, por princípio, construir o espaço literário sugere o identificar-se com retóricas rítmicas de superação e transformação que ? a partir de referenciais concernentes à atuação ativa do sujeito no seio da construção da vida em sociedade ? objetivam lançarem-se à construção de prática de natureza estética capaz de capturar, pelos recursos retóricos do conhecimento artístico, o sentido de vitalidade essencial que habita latente o indivíduo e o meio onde se manifesta. Concorde a esta ideia e a par ao título vestibular desta matéria, visa-se neste pequeno ensaio ? tomando-se como ponto de identidade a figura do homem e o entorno moldante e por ele moldado; afinal, ao que parece, nada há que não seja causa e finalidade centradas nele mesmo ? refletir sobre faceta retórica de construção do universo tópico na prática discursiva de António Gedeão, a partir de dupla envergadura: 1. Analisar a construção do espaço literário como matéria de algo; ou seja, por intermédio de uma retórica de conteúdo, refletir sobre o exercício de reelaboração espacial como entremeio de duas formas de conhecimento: a arte e a ciência; e 2. Por meio de uma retórica discursiva, refletir sobre fazer do trabalho de linguagem sucesso de manifestação espacial como o lugar de ?não-lugares?, espaço não-interdito de ocorrências vitalmente reveladoras da natureza humana original; portanto, incontente, propício à estados de super-ação e trans-forma-ação da realidade vivencial em iluminuras perenes de dinâmica poética. Para tanto, tomar-se-á do universo criativo do escritor português António Gedeão? pseudônimo de Rómulo Vasco da Gama de Carvalho (Lisboa, 1906-1997); poeta, químico; investigador de História da Ciência; acadêmico efetivo da Academia das Ciências de Lisboa e Diretor do Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa? O poema?Lição sobre a água?, como fonte investigadora onde as proposituras acima elencadas possibilitam encontrar repercussão.

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HETEROTÓPICO NO CONTO "VENHA VER O PÔR-DO-SOL", DE LYGIA FAGUNDES TELLES; E DO ESPAÇO ONÍRICO EM "DÉDALO", DE HELENA MALHEIRO

FÁTIMA LEONOR SOPRAN
UNEB- UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Este resumo como objetivo apresentar um estudo sobre a representação do espaço heterotópico inscrito no conto: "Venha ver o pôr-do-sol"; e o espaço onírico que se encontra no conto "Dédalo", de Helena Malheiro, os quais mostram seus personagens percorrendo mundos descentrados. Os espaços dão base à ficção. O físico nos apresenta situações concretas; o utópico nos leva ao mundo da imaginação. Daí esta construção fazer confundir realidade e fantasia, mostrando que a arte da criação pode não estabelecer limites. Portanto, os espaços nesses dois contos carregam uma carga muito grande de mistério e jogam com a lógica cotidiana, mesmo representando um lugar físico, no caso o cemitério no conto de Telles e, o espaço dos sonhos, no texto de Malheiro. Esses dois lugares são aqui considerados trânsito das personagens que pertencem à ficção. Tendo o estudo filosófico de Foucault (1986) como fundamento, percebemos o local, cemitério, como o espaço que representa outros lugares. Os estudos de Lins (1976), Oziris (2007), Bachelard (1989) e Dimas (1987) dão sustentação teórica para o conceito de espaço. A proposta investigativa nos conduziu à ideia de que a estrutura de enigma da narrativa e seu poder sobre o leitor nos leva a reconhecer no espaço literário um lugar de muitas vozes. Por fim, consideramos que estes contos colocam o espaço como condutor das mais íntimas inquietudes das personagens, tornando-se elemento primordial na narrativa; lugar que possibilita ao leitor percorrer pela escritura os mais incógnitos caminhos. Segundo Antonio Dimas, (1987, p. 5) "Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quantos outros componentes da narrativa?". Assim, consideramo-lo o lugar que nos leva a mundos desconhecidos e possíveis.

AS ERRÂNCIAS DA ESCRITURA BARTHESIANA NO ESPAÇO JAPONÊS

LAURA TADDEI BRANDINI
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Mesmo que Roland Barthes não tenha viajado muito em sua vida, seus escritos e suas ideias irradiaram-se muito além das ruas do Quartier Latin, em Paris, onde vivia. Através de sua obra, foi introduzido em muitos sistemas culturais, nos quais ele se configurou como o elemento estrangeiro: seus artigos e ensaios integraram a construção de reflexões sobre a literatura e a linguagem nos cinco continentes. Por outro lado, quanto sua obra deve ao estrangeiro, compreendido como uma noção vasta e plural? Nossa proposta de comunicação tem por objetivo examinar a noção de estrangeiro em Barthes em sua realização sob a forma do espaço. Mais precisamente, analisaremos o espaço estrangeiro japonês a partir de seu livro *O Império dos signos* (1970): território ao mesmo tempo concreto, pois Barthes o visitou e guardou fotografias e lembranças, e sonhado, pois o escritor, em seu livro, pretende construir um sistema a partir de certos traços selecionados no país estrangeiro, que ele vagamente chama de "Lá?". Por meio de sua escritura, Barthes redescobre o espaço japonês segundo seu desejo, o que o transforma em um espaço de errância, pois tenta encontrar e reproduzir, com a linguagem, ou ainda, com sua escritura, as errâncias nas ruas de Tóquio. Transposta, portanto, ao Texto, a errância pelo espaço japonês parece ser o motor da escrita tanto no *Império dos signos*, quanto na *Preparação do romance I* (2003), curso no Collège de France onde Barthes busca uma nova forma literária, uma terceira forma, a meio caminho entre a poesia e a prosa. Nas aulas que integram o ano universitário de 1978-1979, o escritor se serve da forma poética japonesa do haikai como elemento de ligação entre o gesto cotidiano cortado em três versos nesse tipo de poesia, e a torrente de linguagem que caracterizam o romance que ele pretende escrever. A leitura dos textos de Barthes, escritos para esses cursos, torna evidente o percurso sinuoso e errático de sua escritura, que salta de haikai em haikai, aparentemente sem objetivo, sem direção pré-estabelecida a seguir, a fim de chegar a lugar nenhum, uma vez que o romance presente no título do curso nunca foi escrito, fazendo do espaço japonês o espaço físico da página em branco. O Japão, portanto, com sua poesia, suas cidades, sua cultura e os hábitos de seus cidadãos, na obra de 1970 e nas experiências de 1978-1979, torna-se, no seio da obra de Barthes, o próprio espaço da deriva escritural, da experimentação da linguagem, da deambulação e da errância, caminhar sem destino, sem ponto de chegada, em busca de novos caminhos de escritura.

COSMOPOLITISMO E PROVINCIANISMO NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

LEONARDO BARROS MEDEIROS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA/CAPES

O presente trabalho traz para a discussão acadêmica o sentimento de provincianismo na poesia de Ferreira Gullar, ou seja, apresentaremos a representação urbana nos poemas de Gullar, principalmente os desenhos da cidade de São Luís do Maranhão e da cidade do Rio de Janeiro. Percebemos que em alguns poemas, que serão usados como ilustração para o trabalho, Gullar apresenta São Luís como a cidade do isolamento, do desconhecimento, do atraso, da "sujeira", ao contrário do Rio de Janeiro em que emanam na poesia o eu lírico maravilhado diante da cidade, da evolução, do reconhecimento artístico. As imagens que Ferreira Gullar utiliza para ilustrar a cidade do Rio de Janeiro não se aproximam das utilizadas ao se referir à ilha de São Luís. Assim sendo, o cosmopolitismo presente na poesia de Gullar representa o sentimento de modernidade, ou seja, o estar num lugar em que a sociedade é mais desenvolvida. A representação urbana refletida na poesia de Ferreira Gullar evoca duas cidades que marcam a obra do poeta: São Luís e Rio de Janeiro. A primeira, cidade natal, desenhada principalmente no livro Poema Sujo, publicado em 1975, será apontada e melhor analisada junto com a segunda, cidade atual, para revelar as relações urbanas que provavelmente o poeta possui com cada uma. Pretendemos demonstrar nesta pesquisa como a poesia é um imenso campo de significação da cidade e de certa maneira mostrar como a literatura traz para si o desejo de urbanidade. Dessa forma, a representação cidadina na poesia de Gullar dá-se na incorporação da experiência do autor pela obra de arte. A mediação da experiência original formada em São Luís atrela-se a um conjunto de experiências posteriores vividas em outras cidades, o que origina a poesia urbana representada por meio da cidade do Rio de Janeiro. Ao contrário de cosmopolitismo, o termo provincianismo, que ligamos ao eu-lírico de Ferreira Gullar, é aqui adotado para referir-se a uma conjuntura social marcada pela colonização, distante dos centros de decisão econômica do capitalismo tardio, onde as tradições arcaicas ainda não se foram totalmente e a modernidade ainda não terminou de chegar

**DA INGLATERRA À TRANSILVANIA: O PERCURSO ESPACIAL GÓTICO EM
DRÁCULA, DE BRAM STOKER**

NIVALDO FAVERO NETO
UFG/Capes
OZÍRIS BORGES FILHO
UFTM /UFG-CATALÃO

O romance epônimo de Bram Stoker (1847-1912) instaurou a imagem do vampiro na cultura popular, imortalizando-o como ícone da vilania gótica, (Botting, 1996, p. 149). E foi na remota e sombria Transilvânia, Romênia, que o vilão vampiro encontrou seu locus amoenus. A terra sacrossanta do vampiro faz-se notável aos olhos e imaginação do leitor por meio, principalmente, da narração e descrição de Jonathan Harker que, extasiado por estórias locais, se dispõe a oferecer cada detalhe dessa terra, ainda que sobrepostos a uma visão cética e lógica, típicas de um clássico cidadão inglês vitoriano. Pensar em Drácula (1897), como um romance representativo do estilo gótico literário é fundamental para o norteio da ideia vigente no presente trabalho, pois vemos que espaços e personagens se alinhavam na tessitura narrativa no intuito primordial que a ficção gótica se atem, a instauração do clima de terror, mistério e medo.

**ENTRE AS ÁGUAS SAGRADAS DE YEMONJÁ E AS DO CAIS DA BAHIA:
RESSONÂNCIAS TOPOANALÍTICAS EM MAR MORTO**

LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO (UFTM)

Com uma trajetória amalgamada sob as faces da militância política, dos terreiros de Candomblé e da Academia Brasileira de Letras, o escritor Jorge Amado (1912/2001) deixa um legado de obras literárias que, como aponta o jornalista e crítico José Castello (2009), refletem "sobre os dois "Brasis" que coexistem dentro e fora de seus livros: um oficial, letrado, racional, capitalista, e outro popular, analfabeto, "malandro". Neste contexto, destacamos o romance Mar Morto (1936) cujo enredo é tecido sob as esferas simbólico-religiosa e social, revelando a jornada sofrida dos marinheiros baianos resignados com uma vida pobre e com um destino "controlado" por Yemonjá, a rainha do mar, que os "leva" para morar com ela nas profundezas das "Terras de Aiocá", deixando muitas viúvas e crianças abandonadas à própria sorte. Desta maneira, por meio de uma técnica narrativa sustentada pelo viés da oralidade, tem-se um percurso espacial que envolve a cidade, o cais e o mar e, assim, o narrador convida o leitor para ouvir a estória desses marinheiros, principalmente a do casal heroico Guma e Lívia que enfrentam as adversidades de um mar/vida/destino que é, ao mesmo tempo, belo e terrível. Expostos tais fatos, esclarecemos que Mar Morto e a escritura de Amado possibilitam que esse romance seja pesquisado sob as ópticas topoanalítica e simbólica, conforme os postulados teóricos de Oziris Borges Filho e de Gastón Bachelard, bem como estudos que possibilitem a investigação religiosa de matriz africana necessária ao entendimento dos efeitos de sentido imbricados no eixo temático.

ESPAÇO E MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MOEMA DE SOUZA ESMERALDO

PUC-RIO/SEEDF-CAPES/PROSUP

O objetivo deste estudo é entender como a representação da memória está ligada a um entendimento de intimidade relacionado ao espaço de Minas Gerais na profícua obra literária de Carlos Drummond de Andrade. A poesia e a prosa de Drummond, neste trabalho, resultam da constatação da grande reincidência da temática da memória, em especial a referência ao espaço mineiro, presentificado na cidade do Rio de Janeiro, onde são descritas imagens vinculadas a uma tradição da memória por meio do espaço, ao mesmo tempo que há a consumação de seu elo afetivo com o espaço carioca. Almeja-se, então, verificar a relação entre o processo rememorativo de "Minas" ao qual submete a sua constante busca por este espaço na condição presente, representada pela cidade carioca. Nesta relação, Drummond procura reconstituir um eu fragmentado por meio da representação desses dois espaços, tanto em sua obra poética como em seu exercício de cronista, dando-lhe sentido ao evidenciar características da tradição da memória por meio da literatura. Devido aos espaços de sua memória serem preenchidos pelos "ventos de Minas", para que, enfim, se identifique com o homem moderno e urbano ao mesmo tempo que com as estirpes do itabirano, mineiro. Nesse sentido, serão elencadas discussões sobre tradição a partir dos estudos de Octavio Paz, na obra *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984). Além de tomar alguns conceitos sobre tradição da memória e lugar da memória apresentados pelo historiador Pierre Nora (1981). Para a fundamentação sobre o estudo do espaço considerar-se-á pressupostos da topoanálise apresentados por Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1979). Todavia, na tentativa de elaborar um exame crítico mais minucioso foram essenciais as leituras subsidiadas pelos textos *Um convite à leitura dos poemas de Drummond*, de Silviano Santiago (2002); *Inquietudes na poesia de Drummond*, de Antonio Candido (1970); *Drummond e o mundo*, de José Miguel Wisnik (2003); e *Um poeta invade a crônica*, da escritora Flora Sussekind (1993). Diante do exposto, será feita a análise de dois poemas e uma crônica, além da referência a outros textos, com o intuito de revelar a trajetória percorrida pelo poeta, mostrando a face de um homem angustiado pelo presente até se reencontrar consigo mesmo por meio do presente e do passado, construídos pela memória. Assim, serão considerados alguns aspectos referentes à poética, com os poemas *Coração numeroso* (Andrade, 1930) e *Prece de mineiro no Rio* (Idem, 1940) para, em seguida, apresentar como exemplo na prosa a crônica *Arpoador* (Idem, 2012). O corpus foi selecionado para dar ênfase ao processo de espaço, tradição e memória dentro da perspectiva da experiência urbana, ou tradição da memória na reiteração de elementos lingüísticos e literários da cidade.

ESPAÇOS E VOZES NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL OSMANIANO

MÁRCIA REJANY MENDONÇA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

Osman Lins (Vitória de Santo Antão, 05/07/1924 ? São Paulo, 08/07/1978), em suas obras tanto ficcionais quanto críticas, concede sobremaneira importância à construção do espaço da narrativa. Esse interesse que se manifesta em algumas de suas entrevistas, artigos e ensaios, é percebido de forma particular em duas obras: *Marinheiro de primeira viagem* e *Lima Barreto e o espaço romanesco*. A primeira obra, publicada em 1963, traduz sua própria vivência da viagem que realizou, em 1961, à Europa. É uma obra de caráter autobiográfico, pois refere-se ao relato de sua experiência estético-cultural do seu primeiro contato com a arte medieval e, em especial, com a arte dos vitrais. Esse contato, principalmente com a arte dos vitrais, manifesta-se na estética literária de Osman Lins, especialmente na representação do espaço do texto ficcional, visto que empresta técnicas, conceitos e perspectivas das artes figurativas para a organização do espaço literário de suas narrativas. Isto quer dizer que já em *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins utilizava recursos de representação do espaço que ele iria utilizar em suas obras publicadas a partir de *Nove, novena: narrativas*. A segunda obra, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicada em 1976, é a sua tese de doutorado em que, a partir da análise do espaço nas obras de Lima Barreto, faz duas contribuições teóricas de extrema relevância para os estudos sobre o espaço: uma trata-se da distinção entre espaço e ambientação; a outra, da sistematização de três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada. Para Lins, o espaço torna-se o elemento organizador tanto da estrutura da narrativa como do seu enredo e ainda pode ocupar uma posição análoga à do foco narrativo, à do tempo ou à da personagem, ou até mesmo ser o fator determinante da ação. Nesse trabalho, nos ocupamos em analisar a construção do espaço ficcional do conto *Pastoral?*, publicado no livro *Nove, novena: narrativas*. Neste conto, temos a história de Baltasar, por ele contada, a partir de uma dupla focalização, isto é, a história é contada por dois personagens bifurcados de Baltasar. Com dois narradores em primeira pessoa, desdobrados de Baltasar, nos deparamos com espaços complementares construídos não pela multiplicidade de narradores, mas, segundo Sandra Nitrini, pela bifurcação do eu. Esta estratégia modifica a configuração dos espaços da narrativa, uma vez que ao mesmo tempo que os divide, não os separa, pois o eu bifurcado dá continuidade à descrição do mesmo espaço iniciada pelo outro eu, porém em dimensões bem mais ampla. Desse modo, acreditamos na relevância de uma análise que verifique a relação entre o eu bifurcado e o espaço com o objetivo de averiguar como tal relação contribui para a configuração do espaço ficcional osmaniano.

JAMESIAN LOCATION OF EPIPHANYNATASHA VICENTE DA SILVEIRA COSTA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

This study aims to analyze the 1903 novel *The Ambassadors* by the American writer Henry James (1843-1916) and examine its spatial and epiphanic structure. Two principles concerning the literary spaces arise: stability and instability. These concepts underlie the dislocations of the protagonist and his epiphany at a French rural inn, evading the urban complexities. Lewis Lambert Strether goes to Paris in order to convince his son's fiancée, Chadwick Newsome, to return to Massachusetts, in the USA. In the accomplishment of this task, Strether's physical and mental dislocations take place reassuring either the principles of spatial stability and firmness to describe the American spaces or the principles of instability and volatility to depict European places. These considerations are supported by Yuri Lotman's *A estrutura do texto artístico* (1978) [The Structure of the Artistic Text], in which the literary scholar conceives the idea of spatial modeling and its antithetical concepts. In this sense, it is through the lenses of the concepts of flexibility and rigidity that Henry James visualizes fictionally the poles of the American and the French societies. It is also worth noting that the ambassador Lewis Lambert Strether goes through his fleeting moment of epiphany, the climax of the novel, in a country inn. Strether accidentally meets Chadwick and the woman who supposedly keeps him in Europe at the inn Cheval Blanc and the truth of their romantic relationship is revealed. The spaces are thus modelled: it is a sequestered inn which locates this epiphanic coincidence, not the expected turbulent development of a self-organized metropolis. This choice for modeling the French places apparently reveals the Jamesian disinclination towards the portrayal of the emerging metropolis at the end of the eighteenth century as a place favorable to casual meetings and coincidences. The considerations about epiphany are based on Morris Beja's *Epiphany in the Modern Novel* (1972) and the reflections on the European urban complexities are guided by Steven Johnson's *Complexidade urbana e enredo romanesco* (2009). Therefore, it is possible to presume that the 'space-epiphany' structure of *The Ambassadors* establishes a very particular way of translating into fiction the urban complexity of the late nineteenth century. As a result, some literary possibilities arise: a) epiphany is most likely to happen in an unrestrained, flexible place; b) the sensory overload imposed by the urban complexity prevents the clear perception of things; c) this Jamesian novel prefigures the failure of the metropolitan area in representing incidents; d) it is necessary to disconnect from preconceptions to gain experience; e) the truth is relative and incomplete. Finally, these are some of the result of this ongoing research, which will continue to explore the relation between spaces and epiphany in the Jamesian works.

JOÃO E O RIO: O ESPAÇO E SUA SIGNIFICAÇÃO NAS CRÔNICAS DE PAULO BARRETOALINE DA SILVA NOVAES
PUC-RIO/CNPQ

Esta proposta de comunicação pretende analisar as representações do espaço urbano na obra de um escritor que incorporou a cidade na sua denominação mais usada, João do Rio. João Paulo Alberto Coelho Barreto, nome de batismo do escritor, nasceu no Rio de Janeiro em cinco de agosto de 1881 e estreou na imprensa antes de completar seus 18 anos. Durante a carreira profissional, Paulo Barreto colaborou em diversos jornais e revistas da época como "A Tribuna"; "Gazeta de Notícias"; "Correio Mercantil"; "O Paiz"; "A Ilustração Brasileira"; "A Revista da Semana"; entre outros. Em seus textos, João do Rio abordava desde assuntos como carnaval, teatro e música até política, educação e questões indígenas. A peculiaridade do escritor, no entanto, deu-se em virtude dos relatos que fazia do Rio de Janeiro. O pseudônimo João do Rio ? usado por Paulo Barreto para assinar grande parte de sua obra e com o qual assinou todos os seus livros ? revela sua forte ligação com o espaço urbano, que foi narrado em toda sua multiplicidade. As crônicas selecionadas para este ensaio foram publicadas na coluna "Cinematographo", na "Gazeta de Notícias", durante os anos 1907, 1908, 1909 e 1910, e contemplam as múltiplas vertentes do processo de modernização urbana e social pelo qual passou o Rio de Janeiro durante o início do século XX. A cidade das letras, conceito do uruguaio Angel Rama, servirá como ponto de partida para se pensar nos textos de João do Rio como registro histórico. A proposta é, então, saltar até o período finissecular para observar as inúmeras transformações da cidade que se queria moderna. Urbanas, sociais, políticas, culturais e comportamentais, o fato é que se observam mudanças que afetaram verdadeiramente o cotidiano e, conseqüentemente, a relação do sujeito com a cidade. Acredita-se que, assim, será possível realizar uma reflexão sobre relação da crônica com o espaço urbano. Com base em teóricos como Julio Ramos e Michel de Certeau, discutir-se-ão algumas questões que permeiam a crônica, sobretudo, no que diz respeito à produção de sentido, ao seu papel na reorganização da cidade moderna e ao referido gênero enquanto forma de experiência urbana. Cabe ressaltar que se trata de estabelecer relações com alguns pontos importantes para o estudo que ajudem a pensar as crônicas mais vinculadas à urbe. Logo, aparecem as discussões acerca dos escritos que reordenam e ressignificam os espaços. Ao tomar a coluna "Cinematographo" como exemplo de tais escritos e registro histórico de uma determinada época, torna-se possível compreender e experienciar o momento que tanto encantou João do Rio e, mais especificamente, a relação do homem com o espaço urbano.

MACHADO DE ASSIS: ASPECTOS DA VISUALIDADE EM SUA OBRA

ANDRE TEIXEIRA CORDEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS/CNPQ

andrecordeiro@uft.edu.br

Procura-se, aqui, tecer reflexões a respeito das artes visuais, pintura e fotografia, na obra de Machado de Assis. O autor lança mão de recursos ligados à visualidade para realização de muitas de suas obras ? tanto em poesia, conto ou romance. Efetuamos um levantamento destes aspectos e em seguida nos concentramos em alguns contos. Como Lessing, percebeu que a poesia (por extensão a literatura) só deveria descrever os corpos evocando-os a partir das ações dos personagens ? e isto se percebe na leitura de seu ensaio ?Instinto de Nacionalidade?, quando questiona o uso excessivo da descrição na literatura brasileira. Os autores deveriam valorizar mais os aspectos psicológicos, a análise das paixões dos personagens. Assim, ele procura novos caminhos para o trabalho com a imagem: através do uso da descrição, de forma a fundir figura humana e espaço (como já apontado por Roger Bastide), citando quadros ou gravuras e desta forma fugir de uma caracterização cansativa da cena. Ou seja, prefere não efetuar ecfrases especificamente, porém ao referir-se a uma imagem, existente ou não, insere-a no contexto da ação da obra. Outra de suas estratégias, é o uso de recursos próprios da fotografia, que no momento da produção da obra do escritor dava seus primeiros passos.

**MODERNISMO E A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO ARTÍSTICO E LITERÁRIO: UMA
RELAÇÃO ENTRE AS PROPOSTAS ESTÉTICAS DE MÁRIO DE ANDRADE E
ALMADA NEGREIROS E UMA AUTOCONSCIÊNCIA ESPECÍFICA DA
MODERNIDADE.**

DANIEL MARINHO LAKS
PUC-RJ/UNIVERSIDADE DE COIMBRA/CAPES

As visões estéticas propostas por Mário de Andrade e José de Almada Negreiros estavam, desde o início, relacionadas à imagens intensamente críticas das respectivas situações nacionais. O projeto de utilizar a arte como potencializadora da renovação do espaço cultural e da experiência nacional aponta para a ideia de que as possíveis clivagens e aproximações entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo português, engendrados por Mário de Andrade e Almada Negreiros, revelavam a elaboração de um discurso modernista, em ambos os casos, que tivesse em conta as suas situações nacionais específicas. Este discurso cultural do novo visava com que os respectivos conterrâneos revissem os espaços artísticos e literários e as bases da própria identidade nacional. Esta concepção é responsável por uma transformação da cena cultural e fundadora dos alicerces para uma identidade nacional transformada, baseada em padrões modernos. O objetivo do presente trabalho é discutir as propostas estéticas do modernismo engendrado por Mário de Andrade e por José de Almada Negreiros enquanto experiências da autoconsciência de uma modernidade particular, da pertença a um período de viragem temporal entendido como a despedida de um passado pela autoconsciência histórica de um novo presente. Desta maneira, a discussão das formulações estéticas propostas por ambos os autores, num plano teórico, funcionam como indicadores de uma consciência, por parte dos poetas, das realidades sociais e culturais específicas que regiam a experiência modernista em ambos os países. Assim, os modernismos propostos por Mário de Andrade e por José de Almada Negreiros não serão analisados enquanto modernismos periféricos em relação a um centro europeu. As propostas estéticas dos dois autores serão analisadas enquanto experiências estéticas provenientes especificamente de uma autoconsciência histórica de uma modernidade particular. Esta autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica é transformadora do espaço artístico, do espaço literário e fundadora, em ambos os países, de um novo modelo de identidade nacional.

MOVIMENTO POETAS NA PRAÇA: UMA POÉTICA DE RUPTURA E RESISTÊNCIA

ANTONIO DE PÁDUA DE SOUZA E SILVA

UCSAL, PUC/BH, PUCSP/FLUC

A poesia é um fenômeno literário que acompanha o homem e sua linguagem desde os primórdios até os nossos dias e há de acompanhá-lo, enquanto existir a raça humana. Cada época, no entanto, responde de uma forma particular a essa manifestação da linguagem humana. Nos anos 70, do século XX, surgiu no Brasil uma poesia que, por ter sido produzida e comercializada fora dos padrões convencionais, foi chamada de marginal; é uma poesia que, como toda arte, responde pelo seu tempo e por sua história e, beirando a linha do Modernismo de 22, do Concretismo de 50 e do Tropicalismo de 60, logo caiu no gosto do público e se espalhou por todo o país. O primeiro trabalho organizado e publicado dessa poesia foi a antologia 26 poetas hoje, da ensaísta Heloísa Buarque de Holanda, reunindo poetas que, no momento, moravam no eixo Rio-São Paulo. No final da década de 70 e durante toda a década de 80, um grupo de jovens poetas resolveu colocar a poesia na praça, perto do povo, surgia assim o Movimento Poetas na Praça. Esses poetas tinham como palco central a Praça da Piedade, em Salvador, Bahia, na qual se reuniam e declamavam poemas seus e de outros poetas, convocando o povo para uma genial performance, como nos tempos dos trovadores da Idade Média. Foram seus fundadores Antonio Short, Ametista Nunes, Eduardo Teles e Gilberto Costa. Essa poesia, chamada de marginal, despertou a ira de alguns poetas, críticos literários e professores universitários, que a tacharam de sublitteratura, simplesmente por ela não obedecer aos trâmites oficiais das academias e por valorizar todos que se propunham poetas. O que buscamos, aqui, é fornecer um pequeno panorama dessa literatura, mostrando, inclusive, alguns poemas declamados pelo MPP, com o intuito único de acabar com o preconceito com que sempre foi vista essa geração de poetas e sua poesia.

O ESPAÇO DO SUJEITO FEMININO NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

HELENA MARIA DE SOUZA COSTA ARRUDA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO/CNPq

Ao elegermos o tema O espaço do sujeito feminino na construção do romance brasileiro, tivemos como objetivo, pesquisar a construção do romance brasileiro à luz da própria criação das personagens femininas que causaram, e ainda causam, grande impacto na literatura brasileira, sempre mexendo com as linhas de força que vêm se descortinando no processo da criação artística. Logo, tivemos a intenção de mostrar, por meio de um estudo mais aprofundado, como personagens femininas criadas em diferentes épocas e por distintos escritores, continuam capturando para si a atenção do leitor. Assim, o objetivo central da investigação é trazer à tona, representações do universo feminino que aparecem de forma intensa em quatro grandes obras, de quatro consagrados romancistas brasileiros: *Lucíola* (1862), de José de Alencar; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado e *Amores exilados* (2011), de Godofredo de Oliveira Neto. Como aporte teórico, nos voltamos para os estudos de Candido, Bosi, Beauvoir, Chauí, Todorov, Bachelard, Lafetá, Nunes, entre outros. Palavras-chave: espaço, literatura, sujeito feminino.

O ESPAÇO EM NOSSO LAR: TOPOANÁLISE DA COLÔNIA NOSSO LAR NA OBRA DE CHICO XAVIERTATIANA 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 topopatia e de toponímia.

O ESPAÇO ÍNTIMO EM VIAGEM A PORTUGAL, DE JOSÉ SARAMAGO**DANIEL CRUZ FERNANDES
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

Seguindo a tradição garrettiana, em *Viagem a Portugal* José Saramago se propõe a construir um itinerário mar adentro, disposto a desvendar um país para além dos pontos consagrados pelo imaginário nacional. Dessa forma, o livro realiza-se por uma soma de descrições espaciais motivadas por diferentes argumentos, dentro de uma arquitetura complexa cujos tijolos são representados por palavras. Será nosso objetivo discutir a composição desses espaços, baseando-se na prerrogativa da exteriorização da subjetividade narrativa-autoral como substância criadora das visualidades oferecidas. Por outras palavras, procuraremos demonstrar como o lugar depreende-se da manifestação artística de um sujeito que viajando por sua terra natal viaja, por conseguinte, por si próprio. Destarte, partiremos desse amplo enquadramento para uma análise mais restrita referente a representação das casas expressas em *Viagem a Portugal*. A princípio, estudaremos a casa como berço literário, em uma arqueologia remontada nas visitas as casas de antigos escritores. Reforçando a precedência do homem ao artista por todo o seu trajeto, ampliaremos nosso objeto de análise a outras diferentes representações de casa surgidas no decorrer do livro, e como José Saramago as compõe vivificadas pelas personagens que nela habitam. Entretanto, em se tratando de um livro enraizado nas vivências do autor, procuraremos remontar sua concepção de casa natal através de relatos dispersos em seus diários e crônicas, como chave de leitura a algumas passagens do livro que por si só não se revelam facilmente, como quando passa por Azinhaga, local onde nasceu. Quanto a nossa metodologia, para além de recorrermos a uma bibliografia específica sobre a ficção saramaguiana, no que tange aos estudos do espaço trabalharemos, entre outras referências, com um vigoroso ensaio de José Joaquín Parra Bañón, intitulado *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago*, que nos fornecerá interessantes instrumentos para a abordagem científica da nossa proposta.

O ESPAÇO NO ROMANCE A CONDIÇÃO HUMANA DE ANDRÉ MALRAUX

PATRÍCIA DE OLIVEIRA MACHADO

INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS

Na crítica literária, muitas são as acepções que o conceito de espaço pode receber, abrangendo desde objetos, cenários físicos, até o universo psicológico dos personagens da obra. Por essa razão, alguns teóricos, como Bachelard, chegar a afirmar que a análise do espaço não é senão uma análise da vida íntima do homem. Além de assumir acepções diversas, o espaço adquire, de acordo com o texto, funções distintas, podendo atribuir significado aos fatos ficcionais e influenciar diretamente as ações das personagens. Nos textos de juventude de André Malraux, por exemplo, o espaço aparece de modo impreciso e um tanto imaginário, aproximando-se de algo quase extravagante (farfelu). Já seus textos posteriores, como *La Condition Humaine*, *Les Conquérants* e *La Vie Royale*, oferecem abundantes caracterizações do cenário e um espaço bem delimitado. Tendo em vista o que foi exposto, interessa-nos investigar o papel que o espaço adquire em *La Condition Humaine*, considerada o carro chefe de sua obra. Para isso, lançaremos mão de uma análise que abarque tanto os cenários físicos quanto as referências a mundo psicológico dos personagens.

O ESPAÇO ROMANESCO TEXTUAL NA NARRATIVA MACHADIANA

JORGE LEITE DE OLIVEIRA

UNICEUB/UNB

Propomos analisar o estilo espacial da linguagem na narrativa machadiana, com base na síntese das teorias sobre o espaço linguístico apoiadas por Oziris Borges Filho em sua obra Espaço & literatura: introdução à topoanálise. Segundo esse autor, “[...] nos últimos anos, não só a teoria literária vem se preocupando mais com o espaço, mas também a linguística?” (BORGES FILHO, 2007, p. 112). Entendemos, pois, por “estilo espacial da linguagem?” a forma criativa lingüística utilizada pelos bons escritores para se expressarem textualmente na narrativa de suas produções literárias. Outros autores de que nos utilizaremos como referencial teórico são Bakhtin, com sua Estética da criação verbal, além de Castelar de Carvalho e seu Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo, temas. Segundo Bakhtin, “o autor de uma obra literária [...] cria um produto verbal que é um todo único [...]”. Porém ele a cria com enunciados heterogêneos, com enunciados do outro, a bem dizer. E até o discurso direto do autor é, conscientemente, preenchido de palavras do outro (BAKHTIN, 1992, p. 343). São essas palavras e expressões que são representadas figuradamente, em nosso entendimento. Esclarece Carvalho que sua motivação para a produção de seu Dicionário de Machado de Assis foi constatar “a existência de uma lacuna no estudo da ficção machadiana [...]?” (CARVALHO, 2010, introdução). Ou seja, é necessário observar como o narrador expressa, em seu texto, a fala dos personagens com base nos espaços representados pelas figuras de linguagem. Desse modo, fazemos nossas as palavras de Borges Filho de que, sendo também o nosso um trabalho sobre a teoria da literatura e não sobre a gramática ou a linguística, não pretendemos nele um aprofundamento dos casos explorados pela ciência linguística no estudo das figuras da linguagem. Objetivamos, isto sim, analisar, no corpus machadiano estudado, como esse autor faz uso, na sua narrativa, da chamada “morfossintaxe espacial?” (BORGES FILHO, 2007, p. 171). Para esse escopo, valemo-nos, portanto, “[...] dos estudos linguísticos sobre o espaço na medida em que sejam operacionais para a análise do texto literário?” (BORGES FILHO, 2007, p. 116). Abordaremos, em nossa análise, em particular, as figuras de linguagem utilizadas pelo narrador nos três últimos romances machadianos: Dom Casmurro; Esaú e Jacó e Memorial de Aires. Objetiva-se fazer um levantamento, com exemplos sucintos, do espaço estilístico representado pelas figuras de linguagem, nessas obras, tais como as figuras de palavras, figuras de construção ou de sintaxe, figuras de pensamento e figuras fônicas. De que modo tais espaços linguísticos expressam a ironia e/ou manifestação do pessimismo machadiano na fala de seus personagens? Essa é uma pergunta subjacente à estruturação de seus últimos romances que igualmente buscaremos responder em nossa pesquisa.

O ESPAÇO-POLÍTICO LITERÁRIO EM A ILHA DE ALDOUS HUXLEY.

CLAYTON ALEXANDRE ZOCARATO
CENTRO UNIVERSITÁRIO CENTRAL PAULISTA
claytonalexandrezoarato@yahoo.com.br

O personagem de Will Farnaby, de A Ilha Aldous Huxley conta prerrogativas, a uma literatura fantástico-política, em colocar o espanto do homem sobre sua condição de inferioridade perante o outro, subjaz que a crítica literária venha a enfatizar, como sendo uma obra utópica no sentido que seus personagens desenvolvem posturas de enredos de ação, voltados para a busca da verdade, em um ambiente histórico marcado pelo conflito bipolar entre americanos e soviéticos, surgindo como um paradoxo de cânones entre a realidade e ficção, suplantados a necessidade do homem em entender sua penúria ética diante as monstruosidades do mundo pós-guerra. Analisando suas perspectivas sócio-históricas, Aldous Huxley dentro de sua tessitura de escrita, teve a companhia de outros intelectuais que procuraram unir o romance histórico, dentro de conjecturas ideológicas a fazer da literatura, um prelado de organizar ficção, sustentado com fatos que ocorreram na realidade. Casos específicos desses escritores, como Andre Malraux, George Orwell, Elias Canetti, Primo Levi, que direcionaram partes de seus trabalhos, a elucidarem obras um descrédito metafísico perante uma humanidade, atordoada por uma corrida bélica, e sentindo os efeitos, dos horrores das Ditaduras Totalitárias ganhando concepção a utilização da leitura de obras imiscuindo denúncias de uma política mundial despótica, sem vim a refletir princípios de atividades defronte ao bem-estar comum entre os homens. Nesse paradoxo entre narrar uma sociedade autoritária como o ocorrido em o Admirável Mundo Novo de 1932 e A Ilha lançada 30 anos depois, com adendos a um intervalo filosófico de esperança para a barbárie humana, Huxley apresenta aspectos provenientes de micro-espacialidades, a relações psicológicas dentro de sua fictícia Pala, que submetem em comparações com a obra de outro pensador inglês, Thomas Morus, e sua A Utopia, a preâmbulos de uma literatura-filosófica no combate aos abusos cometidos pelo Absolutismo, focando uma conscientização do leitor acerca da necessidade a orquestrar procedimentos dialéticos de liberdade defronte a intransigência do poder do Estado. Analisando em comparação com pressupostos foucaultianos, A Ilha esmiúça uma tendência a coibir uma massificação da democracia nos silogismos em prevaricar, esdrúxulos preceitos a elencar prolixas celeumas constituições de um ser-político e social, que venha a sofrer com controles de ordem burocráticos, gerando um existencialismo estatal segundo as palavras de Wilhelm Reich, fazendo uma atividade de sociabilidade em um Estado de Direito nefasto em realizar obras assistenciais igualitárias para todas as classes sociais, e nesse jugo pretendemos apresentar nesse trabalho, como política e o espaço literário podem acender diretrizes tanto para princípios maléficos de governabilidade, como a esmiuçar uma grau de importância de ética em relação ao outro.

O SILÊNCIO E O ZEN ENQUANTO ESPAÇOS DE INSCRIÇÃO ESTÉTICA NA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

CAIO DI PALMA DE SOUZA MEDEIROS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FUNDAÇÃO PARA CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PORTUGAL - FCT

A presente comunicação gravita em torno de um estudo teórico sobre a Poética na contemporaneidade. Ao percebermos o impacto tecnológico das condições de produção sobre a percepção das categorias funcionais da arte (o poético, o literário, o plástico), propomos discutir sobre a dialética entre duas manifestações criativas no cerne da Poética contemporânea. A primeira – a qual chamaremos Poética Existencial-Territorialista – é portadora de uma acepção mais existencial, vinculada a uma dimensão originária da Poiesis, cuja vigência ontológica encontra ressonâncias em Martin Heidegger: “[...] A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar.” (HEIDEGGER, 2002, p. 169). A segunda – a Poética Estético-Performativa –, em grande desenvolvimento a partir de finais do séc. XIX, possui uma acepção estética vinculada à cultura ocidental hegemônica da técnica, com uma percepção complexa sobre plasticidade artística. Conforme Walter Benjamin nos dá a ver: “[...] a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela de que temos consciência, a função artística” (BENJAMIN, 2012, p. 39). As poéticas estético-performativas, portanto, a migrarem de um enraizamento existencialista, farão emergir escrituras afetadas pelo jogo tautológico e metagráfico com estruturas literárias e interartísticas. Sob essa perspectiva, a poética contemporânea parece se matrimoniar com uma 'metagrafia da arte'. É justamente neste panorama cultural que nos surge José Ángel Valente. Escritor alheio a toda escola, Valente é considerado um dos poetas espanhóis mais importantes do pós-guerra, e suas linhas, ensaísticas e poéticas, um dos momentos mais ousados da literatura contemporânea. De fato, a palavra valente, ao se enraizar num denso conceptualismo sobre questões originárias do ser e da poiesis, gradativamente acompanha - a partir da década de 60 - uma corrente chamada 'poesía del silencio'. Em verdade, é justamente na desregulação das habitações na linguagem, através da 'escucha ante el signo', que a poética de Valente forja rumos expressivos próprios, a dialogar interartisticamente com o conceptualismo de Edmond Jabès e Paul Celan. As preocupações com a materialidade da palavra e o seu modo de articulação com o universo epistemológico humano tornam-se constantes em sua poética. Ao mesmo tempo original e originário, Valente reagrupa um essencialismo ontológico para a prática de uma poiesis extra-habitacional, e por isso fundacional, na contemporaneidade estético-performativa das artes. Por essa via de trabalho, em protoimagens dos signos grafológicos, resso(n)a por ali uma poética enquanto via ascensional para moradas silenciosas da linguagem. As palavras em Valente, profundamente dramatizadas na sua dissociação dos usos instrumentais, heideggerianamente, ganham potência enquanto 'zona silencial'. E nesse despertar hermético de significações, são os atos meditativos no vazio – caros a correntes filosóficas orientais – que servem de forja para Valente. Aqui, trata-se de uma tecitura radical que sofre influências da cabala, do sufismo, do misticismo cristão, do taoísmo e do budismo zen: “En el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación” (VALENTE, Material Memoria, p. 387). Lacanianamente lavrando o significante enquanto protoportador de significados, Valente erige, no ponto zero do silenciamento sobre o logocentrismo das línguas, uma palavra poética matricial. Enquanto projecção de um arqueterritório livre, a saber, o espaço da desposseção ideológica e estética, a poética de Valente assimila uma retórica nominal, com ritmo e tempos próprios.

**OS ESPAÇOS INSÓLITOS EM LA PEAU DE CHAGRIN E L'ÉLIXIR DE LONGUE VIE,
DE HONORÉ DE BALZAC****MARLI CARDOSO DOS SANTOS
UNESP – ARARAQUARA/CAPES**

Quando defrontados com a vasta produção de Balzac e mais concretamente, quando tentamos isolar em suas obras elementos insólitos, percebemos que esse estudo deve limitar-se a produções como "L'Élixir de longue vie" ou "La peau de chagrin", sob pena de incorrer em análises muito superficiais. Para tanto, analisaremos neste trabalho uma parte do insólito nas narrativas balzaquianas por meio da descrição dos espaços. O espaço tornou-se um componente importante de discussão nos estudos literários nos últimos tempos. Não se trata apenas de pesquisar o espaço concebido em sua geografia, mas também de analisar os espaços fantásticos das narrativas, muitos deles classificados como heterotópicos. Para Foucault, as heterotopias representam "espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas" (2006), ou seja, são lugares existentes, mas que ficam distantes e isolados de outros lugares. Os jardins, os cemitérios, os porões e os museus são espaços heterotópicos. Esses espaços são encontrados em quase toda "A Comédia Humana", de Honoré de Balzac, eles proporcionam uma atmosfera propícia para os acontecimentos insólitos, sobretudo os espaços góticos. Em "La peau de chagrin", encontramos a loja de antiguidades como espaço heterotópico, pois nesse local existem imagens, figuras e obras de arte de todos os tempos e lugares, nele o passado se encontra com o presente e pode ser um lugar de refúgio. Em "L'Élixir de longue vie", o casarão antigo de Bartholomé Belvidero, com seus corredores úmidos, tapeçaria e móveis antigos, é o espaço propício para as cenas insólitas que o leitor visualiza no conto. Ou seja, a partir do clima criado pelo narrador, por meio da descrição espacial, o insólito também é instaurado na narrativa. Nesse sentido, as situações criadas por Balzac em suas narrativas colocam as personagens dentro de um mundo que extrapola a realidade, e vão encontrar espaços em que prevalecem componentes como o sonho, a loucura e o sobrenatural. Analisaremos de que forma o narrador leva o leitor para um mundo insólito, por meio de procedimentos variados como a movimentação das personagens, a descrição dos espaços e a introdução de objetos mágicos.

**OS SEGREDOS DO CAIS DO PORTO: LITERATURA E POLÍTICA EM A.S.A.-
ASSOCIAÇÃO DOS SOLITÁRIOS ANÔNIMOS**

MARTA DANTAS DA SILVA
USP/UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA/Capes

A comunicação visa apresentar resultados parciais de pesquisa (em desenvolvimento) sobre a prosa ficcional do brasileiro Rosário Fusco (1910-1977), autor que ocupa lugar marginal no sistema literário brasileiro por ter sua obra marcada pela ironia, pelo sarcasmo, pelo erótico e pelo insólito. A atenção recairá sobre A.S.A. Associação dos Solitários Anônimos, romance publicado em 2003. Esta obra tem como protagonista Fulano, personagem que embarca numa aventura pelo cais do porto de uma cidade e vive o erótico no desdobramento de si. O cais do porto, labirinto onde o protagonista se 'perde' e busca se encontrar, é o espaço onde habitam figuras marginais, onde ocorrem práticas ilícitas de todos os tipos, onde anonimamente todos os tipos de pessoas, independente da sua classe social, vão em busca do erotismo e deixam entrever seu avesso (sentimentos, desejos, maneiras de ser, partes do corpo, que comumente temos vergonha), mas também lugar que guarda muitos segredos: negociações diplomáticas, tratados de assistência militar, espiões anônimos, arquivos clandestinos e crimes misteriosos e não solucionados. Qualquer semelhança com o tenso 'clima' instaurado em nosso país após o Golpe Militar de 1964, não é mera coincidência, pois A.S.A. foi escrito por Rosário Fusco no ano de 1966. Todavia, a relação entre A.S.A. e o contexto histórico na qual foi gerada não está no seu 'conteúdo', pois não se trata uma representação, mas na sua forma. Diferente dos limites impostos à sociedade brasileira durante e ditadura militar, o princípio que rege A.S.A. é o da liberdade. A.S.A. propõe ao leitor uma aventura análoga a de Fulano pelo cais do porto: se perder por entre a sua narrativa fragmentada, labiríntica e rápida; conhecer o seu avesso e dos outros por meio da linguagem verborrágica e inundada de expressões de baixo calão; experimentar o limiar entre sonho e realidade na ausência de unidade espaço-temporal coerente; e, entre o riso e a virada de uma página à outra, se surpreender com misteriosos crimes cujas investigações precipitam o leitor em direção ao insólito. A.S.A. também convoca o leitor à outras tarefas: reconhecer os artifícios do texto e participar como co-criador no processo de construção a narrativa. Enfim, a comunicação visa apresentar a aventura de Fulano pelo espaço do cais do porto como uma metáfora da experiência do leitor no espaço literário de A.S.A. 'experiência' pelo desvio das normas, menos agradável, controlada e harmoniosa e mais perturbadora e A.S.A. como uma poética da perturbação que ao questionar a si mesma questiona o 'mundo'.

**PAISAGENS DO ONTEM E DO HOJE: A QUEDA DO MUNDO RURAL E PATRIARCAL
E A FORÇA DA CIDADE EM ADEUS, VELHO, DE ANTONIO**

REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Nos dias atuais, é fato que a literatura brasileira é majoritariamente voltada para o universo urbano, onde vive a maior parte da população do país, fazendo assim configurar um novo perfil da produção mais recente, que vai aos poucos abandonando uma longa tradição nacional calcada na representação do ambiente natural ? floresta, campo, sertão ? expressa, em especial, nas obras em que o traço de regionalidade se faz mais evidente. Dos muitos autores brasileiros a fazer da cidade e das questões relacionadas à vida urbana assuntos de primeira ordem, Antônio Torres figura como um importante romancista, cujas obras tematizam, ora com maior, ora com menor ênfase, a transformação, a passagem do domínio do mundo rural e de tudo o que ele implica para a realidade outra da vida na cidade, sobretudo nas grandes metrópoles. Adeus, velho, publicado em 1986, singulariza esse processo de transformação ao colocar em lugares antagônicos duas paisagens distintas, a rural e a urbana, percebidas, construídas e representadas por diversas personagens que atuam na narrativa e que tem uma origem comum, não apenas familiar (todos são irmãos), mas também espacial e cultural. É do drama dessas personagens, do difícil enfrentamento da realidade complexa em que se encontram inseridas, que reside uma das linhas de força desse romance de Antônio Torres. Nele, campo e cidade não são apenas espaços, lugares onde a história acontece, mas paisagens percebidas e significadas diferentemente por cada uma das personagens. É para o processo de construção dessas paisagens, entendidas, portanto, como uma construção simbólica, que o presente trabalho pretende se direcionar na leitura do romance mencionado. Assim, no mundo rural está a fazenda, a natureza, a família organizada em torno da figura do pai, imagens de um mundo em ruínas, velho, prestes a desmoronar. No urbano, a cidade, Salvador, universo atrativo e sedutor, mas ao mesmo tempo descentrado e falacioso. Transitando por esses dois mundos encontram-se as personagens centrais do romance, buscando respostas para o que parecem não encontrar, cada vez mais perdidas nas duas paisagens que as tomam e as quais, de uma maneira ou de outra, pertencem.

REFUNDAÇÃO DA NAÇÃO POLONESA E REIVINDICAÇÃO SIMBÓLICA DE UM TERRITÓRIO NA FAZENDA POLÔNIA NO SERTÃO DE GOIÁS, INTERIOR DO BRASIL.JUCELINO DE SALES
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

A investigação desse trabalho origina-se de questões espaciais abordadas em dissertação de mestrado intitulada: Tessituras de memórias no interior de Goiás: a saga do polonês Antonio Rebendoleng Szervinsk, [des]fiada no tear do imaginário. Por resgatar os mitos que circundam esse polonês, o estudo recebeu interesse de intelectuais da Polônia e será traduzido nesse país. Aqui, procuraremos trabalhar questões espaciais relacionadas ao mito de fundação de um território a partir das aventuras e desventuras que envolvem esse personagem histórico: sua partida da Polônia, sua chegada ao Brasil e sua instalação nos fundões do sertão de Goiás no final da primeira metade do século XIX. Ao se instalar nesse território, denomina as posses que adquiriu de Fazenda Polônia. A questão é válida, pois na época em que fugiu de seu país natal, a Polônia não existe como território geopolítico. Nessa temporalidade, as terras desse país estavam sob o jugo do Império Russo, condição que suportou por longos 123 anos até alcançar sua liberdade no final da I Guerra Mundial. Ou seja, a nacionalidade de seus habitantes era marcada por um sentimento incrustado no espírito de pertencimento a uma nação que não existia politicamente. Antonio Rebendoleng Szervinsk (segundo a memória oral) é, na verdade, Antoni Dolenga Czerwinski, soldado do exército napoleônico que, provavelmente, expatriou-se de sua terra quando o imperador francês caiu. Homem culto que no Brasil fez parte da Guarda do Imperador Dom Pedro II, recebendo dele uma carta de sesmaria para se incrustar e assentar-se no sertão da Província de Goyaz. Registro Paroquial de Terras de 1848 cita os termos dessa posse e o nome da fazenda, que o Polonês denomina simbolicamente de Polônia. Resquícios desse simbolismo permanecem no imaginário da família Szervinsk. Ponderamos que para a teoria do espaço, a investigação a respeito das formas simbólicas que se conservou no imaginário dessa família em detrimento do elo vinculante que liga os descendentes desse personagem ao seu ancestral fundador, assume a posição de um estudo literário pertinente que esclarece como o espaço é fundamental nas investigações sobre literatura. Trata-se de investigação sobre literatura oral, uma vez que é na forma oral, isto é, nas memórias narradas por seus descendentes, que esse espaço toma forma literária. A epopeia Vozes do Cerrado (2009) canta que o Polonês fundou um pedacinho da Polônia no coração do Brasil?. Num tempo em que a Polônia havia sido riscada do mapa político da Europa, essa reivindicação de um território na Fazenda Polônia e sua duração no imaginário da família Szervinsk demonstram como o símbolo faz parte da tanto literatura quanto da história. Nesse liame, a análise simbólica desse ato de fundação ajuda a lançar luzes sobre a teoria do espaço que trabalha questões dessa natureza.

**THE TUTU, MORALS OF THE FIN DE SIÈCLE: RECEPÇÃO E CONJECTURAS
ACERCA DE UM ROMANCE DECADENTISTA SOB OS SIGNOS FATAIS DO
DANDISMO E DO ESPAÇO GÓTICO.**

LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO (UFTM)

Este ensaio analisa a obra *The Tutu, Morals of the Fin de Siècle* (1891), atribuída ao escritor e editor francês Léon Genonceaux (1856-1905?), a partir de seu diálogo entre a estética decadentista e a gótica. Sob o viés dos signos fatais do Decadentismo ? o dandismo, a androginia e a artificialidade como simulacro - *The Tutu* narra as aventuras excêntricas do jovem dândi Maurice Noirof em busca de sensações raras que afrontam os ?códigos? sociais, religiosos e sexuais vigentes em Paris ao final do século XIX. Por sua natureza decadentista ainda apresentar um tom macabro, *The Tutu* suscita naturalmente o diálogo com gótico e, portanto, valoriza o espaço como relevante para a estrutura narrativa deste romance. É justamente da peculiar ligação de Noirof com o espaço que surge uma atmosfera soturna e lúgubre em que o medo, a angústia, o monstruoso e a busca por experiências exóticas da personagem definem o enredo. Portanto, o conjunto dessas injunções estéticas, formais e temáticas frisa a relevância *The Tutu* para a contemporaneidade, justificando, assim, um estudo mais aprofundado desta narrativa que é considerada pela crítica como sendo uma das obras mais estranhas, misteriosas e fascinantes já escritas, a 'sort of ultimate decadent novel' (GENONCEAUX, 2013, contracapa).

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO E LITERARIO

OZÍRIS BORGES FILHO

UFTM /UFG-CATALÃO

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.

A PERSONAGEM GUINÉ-BISSAU DE FLORA GOMES: POR UM CINEMA DE COMBATE E COMBATENTEJUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA
UNIVERSIDADE DO ALGARVE/CAPES

O filme *Nha fala* (2002), uma comédia musical, do cineasta Flora Gomes, narra parte da história de Vita, uma jovem bissau-guineense, que carrega uma maldição familiar, que proíbe que as mulheres de sua família cantem e caso seja descumprida elas morrerão. No entanto, ao viajar para estudar na França e apaixonar-se por Pierre, canta, conhece o sucesso e resolve voltar para a Guiné-Bissau, para realizar seu próprio funeral. O filme apresenta-nos a Guiné-Bissau como uma personagem principal do filme. A Guiné-Bissau é um país africano de língua oficial portuguesa, que está situado na Costa Ocidental da África. Tem fronteiras com o Senegal, com a República da Guiné-Conacry e é banhado pelo Oceano Atlântico. Com 36.125 km² de superfície e um milhão e quinhentos mil habitantes, está dividida administrativamente em 9 Regiões: o Sector Autônomo de Bissau (capital), Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabu, Oio, Quínara e Tombali. A população guineense é constituída por mais de vinte grupos étnicos. Os grupos percentualmente mais numerosos são os Balanta (27%), os Fula (22%), os Mandinga (12%), os Mandjaco (11%) e os Pepel ou Papel (10%). Percebe-se também que, no filme *Nha fala*, há uma tal ?aceitação da diferença?, que apresenta-se através do espaço de uma França menos opressora, a imagem corrente, onde os habitantes são mostrados como migrantes e deslocados, convivendo em interação e harmonia, em uma espécie de sociedade complementar e alegre, a despeito da indicação de problemas, habilmente secundarizados pelo roteirista e cineasta. O presente resumo, centra-se na análise do espaço Guiné-Bissau/França/Guiné-Bissau, este último país, mesmo em virtude das várias lutas enfrentadas na realização do filme, encena-se um momento de paz, contudo percebem-se relações com a guerra de independência do país, bem como a luta simbólica e cultural contra as temáticas e leituras preconceituosas e estereotipadas sobre o continente africano, os africanos e os guineenses, chamando atenção para atenção para o espaço das belezas naturais africanas, para ruas limpas e arborizadas, pessoas felizes e sem problemas com aids ou outras epidemias.

ESCUA POÉTICA E ESPAÇO IMERSIVO: A MÚSICA DAS PALAVRAS

ANNITA COSTA MALUFE

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

SILVIO FERRAZ MELLO FILHO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO/CNPq

A partir de dois textos breves de Samuel Beckett (Bing e Sans, ambos da década de 1960), esta comunicação propõe-se a discutir a experiência da leitura poética enquanto experiência imersiva de escuta. O objetivo é especificar esse tipo de experiência corporal proporcionada pelo texto poético que consiste em uma imersão em um espaço háptico, multissensorial; ou seja, um espaço que, embora sonoro (de início e em termos empíricos), seria por fim construído a partir do entrecruzamento de vários sentidos. Para tanto, explora-se a relação entre poesia e música, buscando inicialmente conceituar a noção de escuta para, em seguida, depreender-se o tipo de temporalidade aí implicada. O tempo da escuta é aquele da irreversibilidade, em que os eventos ocorridos não retornam, mas apenas seguem adiante sem a possibilidade de repetição; espécie de tempo real em que quando os eventos são repetidos, em verdade já são outros. O corpo que escuta é tomado neste fluxo irreversível, em que tempo e espaço estão imbricados, em recriação mútua e contínua. Para usar a terminologia adotada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*, o tempo aí cessa de ser direcional para se tornar dimensional, instante em que um território se cria, portanto, um novo espaço-tempo. Assim, a leitura que se torna escuta teria a potência de carregar o corpo do leitor-ouvinte em seu fluxo temporal, engajando-o em novos espaço-tempos. É o efeito que textos musicais como os da prosa final de Beckett, próximos à dinâmica de uma partitura musical, seriam capazes de causar mesmo se lidos em silêncio. Tal ideia será explorada a partir da filosofia de Henri Bergson (em especial *A evolução criadora* e *Matéria e memória*) e de Gilles Deleuze (sobretudo nas obras *Diferença e repetição*, *Francis Bacon*, *Lógica da sensação* e *Mil Platôs*, com Félix Guattari) nos seus trânsitos com o pensamento da música e arte contemporâneas. Salienta-se que a opção pela linha temática da Jornada Espaço e outras artes dá-se em razão de privilegiarmos aqui as relações entre o espaço literário e outras artes, com destaque para a música.

TELA DE REMBRANDT EM CENA: TEATRALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO: A HISTÓRIA DE UM RETORNO PARA CASA, DE HENRI J. M. NOUWEN

MARIA CRISTINA MARTINS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Em *A volta do filho pródigo*: a história de um retorno para casa, de Henri J. M. Nouwen, ganha importância central a pintura de Rembrandt, *A volta do filho pródigo*, que relê na tela o texto bíblico da parábola, segundo a qual um dos dois filhos de um rico senhor pede a parte que lhe cabe na herança, parte, gasta tudo e, ao se ver em penúria, retorna, pedindo perdão, sendo acolhido festivamente pelo pai, o que causa desgosto profundo no outro irmão. Ao interpretar essa pintura de Rembrandt, Nouwen o faz a partir de seus conhecimentos sobre arte, de sua interpretação da passagem bíblica do filho pródigo e de sua própria experiência de vida. O relato minucioso e surpreendente que constitui esse livro de Nouwen nos conduz pelos meandros de uma trajetória bastante singular, cujo elemento detonador teria sido um encontro casual de seu autor com uma reprodução da pintura de Rembrandt em questão. Durante o percurso, somos colocados diante da tela, movendo-nos por todos os espaços da cena construída, acompanhando de perto como cada detalhe ganha um significado particular no contexto da leitura de Nouwen, que visivelmente teatraliza o espaço dessa tela. Nesse sentido, o propósito central deste trabalho é descrever como se dá esse processo de teatralização do espaço da tela de Rembrandt, decorrente do mergulho de Nouwen na cena pintada, que, em um processo de profunda empatia, rompe as molduras que circunscrevem o espaço da obra e embarca em uma viagem, encarnando todas as três figuras centrais representadas pelo pintor holandês: o pai, o filho pródigo e o filho ressentido. Para tal, partindo-se da concepção de legibilidade da pintura, que remonta a Diderot, ou seja, do fato de que a pintura pode ser vista como uma forma de linguagem que pode ser lida, apesar das diferenças importantes que existem entre a leitura de caracteres gráficos e a de elementos pictóricos, buscar-se-á refazer o trajeto do olhar de Henri Nouwen, ao ler o quadro, de forma a apontar o tipo de diálogo que ele estabelece com os elementos da espacialidade da tela, criando a história, o enredo, enfim, a leitura particular que constitui o livro focalizado nesta apresentação.

RESUMOS EXPANDIDOS

Nota:

Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

O ESPAÇO-POLÍTICO LITERÁRIO EM A ILHA DE ALDOUS HUXLEY.

Clayton Alexandre Zocarato
(UFSCar – Universidade Federal de São Carlos – SP).
Email: claytonalexandrezocarato@yahoo.com.br

Aldous Huxley tem grande destaque na literatura política do século XX, elencando suas obras com visões pessimistas em relação às desenvolvimentos políticos, em torno de um futuro prolixo de paz para a humanidade.

Em seu romance *A Ilha* lançado em 1962, delineia uma escritura voltada para contornos ideológicos de uma paraíso imaginário e igualitário socialmente e culturalmente, levando conjecturas para um existencialismo pseudo-místico, de liberdade de expressão e harmonia entre as pessoas em um período histórico marcado pelos conflitos entre as superpotências Estados Unidos e União Soviética no auge da guerra fria.

De certa forma, traça como em seu livro ***Admirável Mundo Novo*** apresenta fortes ataques as carências de liberdades civis, que foi uma marca indelével dos anos 60, do século XX, explanando a necessidade de esboço as realizações de práticas transcendentais de liberdades que não ficassem somente auspiciadas aos desígnios da Ideologia Oficial, e sim na construção de espaços de sociabilidades em oferecer diretrizes para arcabouços de uma política livre dos horrores totalitários.

A literatura foi prolixa em conceber obras que possuem em suas tessituras fortes adágios a uma sociedade alternativa diante das sagacidades de imiscuir um ***“inconsciente coletivo”***, de reprodução técnica da obra de arte segundo Walter Benjamin, que não possua taciturnos pleitos de emular, elementos psicanalíticos de compreensão em relação a uma condição humana voltada para a destruição do outro.

Huxley encabeça um time de intelectuais como Günter Grass, Primo Levi, Elia Wiesel, Alberto Moravia, que compõem facetas de estruturar uma holística panacéia cultural que possa tanto realizar uma democracia de fluxo de opiniões entre polivalentes protagonistas sociais, bem como empreender uma assintomática assertiva de mutualismos confrontos idealísticos na construção do bem-comum, porém levando máculas dos princípios hobbesiano que ***“o home é lobo do próprio homem”***(2005) fazendo simetrias defronte aos horrores da Segunda Guerra Mundial.

Em *A Ilha*, vemos incipientes clivos, a uma dogmatização da arte em realizar política que não esteja concatenada com os interesses do ***“territorialismo ou imperialismo”***, (2002), segundo as palavras do cientista político Giovanni Arrighi, o que leva a perda da sapiência em culminar a exegese de atos civis que possam tanto

angariar **“práxis”**, a uma individuação clara, e sem resquícios de massificação de suas condutas subjetivistas.

Nesse exemplo, o personagem principal da romance Will Farnaby, representa um choque cultural entre a precariedade do **“ser”**, em acreditar no próximo, perante as atrocidades cometidas, pela humanidade contra si própria, bem como a incredulidade defronte estamentos de paz entre dialéticas rubricas sociobiológicas que venham, a construir éticas de melindrar compaixões perante o desconhecido, que não esteja no cotidiano da maioria das pessoas.

A essa letargia de esmiuçar carências a flexionar comportamento que venham, caminhar para um sibilo de respeito pelo próximo, A Ilha deixa escopos em um jogo metodológico ao qual o leitor é levado, a desenvolver uma **“estética de recepção”**, que se choca com ao factualismo histórico de projetos historiográficos, enlaçados em promover integrações, entre as suntuosidades de artífices que possam tanto propiciar, ancoradouros métricos, domiciliando uma literariedade de cunho a levar organicidades, de contestação. bem como a instrumentalização da **“banalização do mal”**, (1993) admoestada por Hannah Arendt, no condizente de que a ruptura com a utopia deixa, um espaço de ações, destrozado de postulados que contenham vieses, a integração entre arquétipos de um pensamento filosófico que explore ações voltadas para o bem-comum. Farnaby caracteriza fatores personalistas em inculcar, o isolamento pequenos de grupos humanos, na sua luta por sua emancipação perante as grandes potências, caminhando a usufruir de vácuos a postergar detrimientos em fugas a celeumas lutas doutrinárias, que possam produzirem assertivas de cultivar, as liberdades civis não contendo o terror ou a destruição de seus micros-espacos relacionados à sua vida íntima, o que leva a estertores de produção literária a denunciar sortilégios existenciais planejados na busca de recursos que possam caracterizar antropos a transpor, políticas que estejam nos adereços humanísticos de exterminar o que não abarque sua orbita de influência,

Dentro desses caminhos, se faz uma alusão, ao alarmante cenário da bipolaridade mundial, ao qual Huxley, coloca suas argúcias, diante as práticas de produção de atos políticos estatais, que estejam afastadas aos prognósticos de um controle mental, e de conduta de seus membros.

“O existencialismo estatal” (1978) está ao que Wilhelm Reich, expõem as permissividades em labutar vários diacronismos humanos, voltados somente à realização de suas práticas e conluios de **“vita-ativa”**, na realização de regras de Estado, algo que comparando com concepção futurista da concepção sociológica de Huxley, submete a antagonicos bojos, a corromper esperanças de projetar, prognósticos de um Estado de

Direito, que não quedasse unicamente a cintilar suas bases teóricas, e sim ao comprometimento de um historicismos democrático em subverter esclarecimentos defronte *“pathos”* de intransigência de liberdades civis.

A isso somamos conteúdos políticos de um *“existencialismo estatal”* aos quais Wilhelm Reich, venham a diferenciar preceitos da massificação contidos no Estado Totalitários, teorizados por Hannah Arendt, contemplando atividades comportamentais no ciclo de revitalizar, a luta contra o terror, e sua ascensão após o fim da Segunda Guerra Mundial, algo que dentro da literariedade contemporânea levou as diretrizes em vaticinar peremptórios de um espaço ficcional realizados entre maniqueísmos de acontecimentos, infligidos na anunciação de uma arte que possa ocupar terrenos de propiciar, dialéticas de entendimentos sobre um romance histórico, resenhado em conjecturas de maiêuticas tangenciando simulacros de críticas em pró de uma sociedade focada no beneplácito generalizado das glebas populacionais.

Huxley organiza assimétricos preceitos de lutar contra o Imperialismo escaldante das Superpotências, no caminho de priorizar o crescimento das liberdades civis, usando como subterfúgio lampejos da ciência políticas, conservados em comparativos de estudos suplantados em diferentes tempos.

“A Utopia” (2005) representada por Thomas Morus levanta lacunas de imagísticas, a alternativas de acolhimentos extenuantes, transmutando entre o *“anarquismo pacífico”* de Jean Pierre Proudhon, ou o *“pacto-social”* hobbesiano, equalizando diatribes de uma psico-higiene, na sobriedade de arquitetar, novos caminhos de ações subjetivas, que contenham nos seus espaços de ação, moventes estornos para engenharem , mecanismos de controle da inteligência libertadora, demonstrando alternativas nas abjetas, a uma literatura que forneça sentidos de remediar, nevralgias éticas de silvos didáticos, formalizando a sujeição de liberalismos comportamentais defronte as intransigências de um Estado Policial.

Farnaby esmiúça um protótipo de personagem, lançado no espaço literário, prudente. na sintomatologia em produzir, profícuos frutos na denuncia da espoliação tanto material como metafísica, de docilidades nos lânguidos, de realizar o romance como instrumento de fonte historiográfico, meneando reflexões verborrágicas, demonstrando rupturas, no liame metodológico entre apresentar lúdicas interjeições de uma filosofia política moldurada nas permutas epistemológicas, a fornecer para arte, caminhos a cientificidade humanística, concentrada axiomas centralizados nos equívocos cometidos pela mente humana,

Dentro dessa prerrogativa, os acontecimentos em Pala, produzem para o leitor

misturas de polivalentes doutrinas ramificados a pseudo-verdades, mostrando que seus habitante procuram harmonizar suas argúcias, na sociedade alternativa (***moda nos anos 60 do século XX***), descentralizando o modo de vida capitalista, e concomitantemente, cético ao socialismo, enaltecendo a interpretação ao qual Huxley deriva sua aversão, a consolidação de admoestações em planificar tendência a estratificação do ***“ser”***, nas celeumas organizadas, antropos de deturpar um ***“cogito”***, de perjúrios no projeto de uma civilização hedonista, todavia ***“epicurista”***, contendo mutualismos, nos traquejos, a formalizar compromissos na união de nominalismos, unindo natureza e política, em saciar práticas que não contenham artifícios externos, ao existencialismo sociobiológico de seus habitantes.

No seu convívio com as pessoas, Will Farnaby estabelece diâmetros para complementar, unidos de artimanhas idealísticas, subsidiados em uma psicanálise de poder, que tanto submeta à aceitação a autonomia de Pala no panóptico, aos gânglios de fugir de ***“territorialismos”***, organizados por outros países, bem como a precaver possibilidades de um multiculturalismo na antítese de preservar decadentismos de friccionar o esquecimento de Pala perante o mundo.

Farnaby representa à indumentária de um protagonista, a procura de seus próprios sentido de conduta de vida, dentro de esferas ficcionais sincronizadas no torpor de dinamizar, escopos transversais a univocidade de uma caminhar político que contivesse, armas para combater equívocos em confluir novos misticismos justapostos a uma humanização egoísta de resiliências a fatores aos imputabilidade da soberania de Pala, contendo sua própria secularização, as remissões de elementos advindos do mundo assíduo de ideologias orquestradas na depredação ambiental mental e moral, herdado dos regimes totalitários.

A contracultura organizada por Huxley em relação à constituição de supra-poderes das nações, caminha para urdiduras estéticas de combate na semântica a labores de críticas, organizadas na prosódia, germinada na esperança democrática de produção de espacialidade, que extermine as balburdias de enredos históricos marcados pela opressão e humilhação de uma nação pela outra.

Os jogos de assuntos doravante, em interdisciplinaridades de adjetivos analíticos, remetem, a um ***“romance híbrido”***, distanciado do padrão de escritura contendo o pessimismo existencialista, ou a inocência e malícia do romance amor-erótico, faz com que cresça arditosas, tipologias de amostragens ficcionais, servido de dutos a novos principiados aos lastros de união entre propaganda a opções de características, a um patamar habitacional, que estabeleça um aquartelamento entre os elementos da natureza,

bem como vontades nas lufadas de atividades nos francos a audaciosos ensejos de uma literatura que não caia no ostracismo, de lutar diante de atrofiamentos líquidos, a casuísticas de propiciar interface analíticas, levando tendências literárias, que possam tanto transfigurarem movimentações na episterme de novos comprometimentos coletivos no usufruto do bem-estar emocional e psicológico das pessoas, bem como na elaboração a possibilidades de atenuantes a novos ângulos, louvando, integração de figuras humanas, concernentes no respeito pelas diferenças como também a extirpar indiferenças, no limiar de sagazes oportunidades de um convívio pacífico entre os membros de um mesmo espaço urbanístico e nacional.

Provenientes a bajular, esquivos teóricos de combater, crescimentos do Totalitarismo, como forma de governo, herdada das carnificinas do **“stalinismo e nazismo”**, A Ilha gera uma crítica aos ideais iluministas como também ao ceticismo em relação a uma democracia universal, levando a caminhos utópicos de liberdades políticas, que caminhem no êxodo de combater cureis detrimientos políticos que possam imiscuir, raios de ações teóricas em novas diretrizes de uma literatura que não esteja alicerçada ao cunho mercadológico e sim, como um ataque a perca de respeito do homem pelo próprio homem, diretamente apresentando ataques a fortunas de governabilidades extasiadas por ataques aos direitos humanos, bem como adornar invólucros de teorias e práticas sociais, miradas a levar a massificação constante do **“ser”**.

Outros fenótipos de intransigentes do ponto de vista histórico, extasiados por Huxley, estão em prevaricar legítimas diatribes de caminhos literário na produção de uma educação longe, a devaneios voltados para o fortalecimento da emancipação humana, objetivados na perca da vontade própria, realizando uma política, que contém em seu espaço, aniquilação filosófica, de uma cultura híbrida que possa oferecer, ascensão de mentes com coeficientes questionadores em relação a sua função social como um protagonista de sua própria história, independente de sincretismos ideológicos que promovam deleites, voltados a um existencialismo de desenvoltura a contaminar múltiplos estados psicológicos arregimentados aos comportamentos aversivos de uma subjetividade fortificada a desconstruir mitos, de tecnicismos excludentes, mirados a longevidades históricas de atuações políticas exiladas de faústicas ângulos de democracia.

Em suma A Ilha apresenta, a liberdade como um dos vieses a imaginação de coordenadas para uma teoria da literatura que contenha organelas políticas e ao mesmo tempo literárias, a combater a promiscuidade de uma literatura arte voltada, somente ao acúmulo de capital, e sim que contenha dentro de seu enredo, nevralgias a organicidade

da digladiar-se com prelúdios de lutas, contra vetores historiográficos, a proclamarem contraculturas de um “*status-quo*”, imóvel perante desenvolvimentos massificadoras e tecnicistas, a suplantações de justaposições de liberdades civis, voltadas para uma criatividade aquém das linhagens sócio-políticas existentes, na aclimação de uma sociedade livre e criadora e de uma literatura combatente em relação aos regimes despóticos.

Bibliografia

ARENDR, H. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARRIGHI, G. **O Longo Século XX**. São Paulo: Editora Boitempo, 2002.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2008.

HOBBS, T. **O Leviatã**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

HUXLEY, A. **A Ilha**. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1986.

MORUS, T. **A Utopia**. Editora. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PROUDHON, P, J. **A Filosofia da Miséria**. Vol I. São Paulo: Editora Escala, 2005.

REICH, W. **Psicologia de Massas do Fascismo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1978.

O SILÊNCIO E O ZEN ENQUANTO ESPAÇOS DE INSCRIÇÃO ESTÉTICA NA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Caio Di Palma

Bolseiro doutoral pela Fundação para Ciência e Tecnologia de Portugal
Investigador no Programa Materialidades da Literatura – Universidade de Coimbra

A presente comunicação integra parte da pesquisa do projeto *Poéticas em (Des)Concerto*, que surgiu a partir da pergunta de investigação que procura nas poéticas contemporâneas uma densidade ontológica para além do seu dígito estético. Sob uma perspectiva filosófica e histórica, minhas questões gravitam em torno de um estudo teórico sobre a Poética na contemporaneidade.

Compreendida no seu sentido *lato*, Poética aqui não é criação utilitária do 'mercado das artes', mas antes irrupção de estranhamentos manifestos num *obrar* estético sobre a coisa pensada como obra. Junto com Martin Heidegger, compreendemos o vigor próprio da obra de arte enquanto uma metafísica da aparição, isto é, um desvelar, um *des-ocultar* o *i-mediato*. Embora a obra nos seja apresentada numa forma, e graças à essa matéria enformada se nos apresente o seu aspecto *coísal*, a sua potência de vigência não pode ser reduzida ao modo de *ser* do utensílio.

Por essa via de estudos, *poesia* é geralmente interpretada e lida como *poema*, isto é, um produto que se organiza em versos e estrofes. Por essa via, a obra foi interpretada de tal modo a corresponder a seus atributos. Segundo Heidegger, esta interpretação que a reduz à serventia para uma lógica de 'mercado de arte', igualmente domina a compreensão do que é todo ente, pois “o modo de ser do utensílio impõe a sua primazia” (HEIDEGGER, 2010, p. 93).

A obra de arte, no entanto, conforme penso à luz que me fia numa linhagem heideggeriana, possui um aceno mais fundamental, isto é, possui uma ontologia enquanto um *habitar poético*. Segundo palavras do ensaísta Fábio Galera em *Caminho, Poética, Acontecimento*, ao discutir os apontamentos de Heidegger sobre *Os Sapatos de Van Gogh*: “Na obra, aconteceu a verdade do *ente*, a verdade dos sapatos. [...] E mais: não só a verdade do utensílio, mas de todo *ente* sendo em sua abertura inaugurante” (GALERA, 2013, p. 29).

De fato, penso que a questão que vigora neste ensaio tem haver não em responder, isto é, ter a *coisa* posta categorica e retoricamente, mas co-responder ao apelo silencioso que se impõe quando nos perguntamos sobre o sentido da arte: o que, de fato, se tem imposto como primado na investigação poética?

Ainda no âmbito do projeto de pesquisa, tendo como elemento dinamizador o impacto tecnocientífico das condições de produção material na era de sua reprodutibilidade técnica, como diria Walter Benjamin, investigo as flutuações contemporâneas sobre as percepções das categorias funcionais da arte (o poético, o literário, o plástico). Por esses caminhos, pude perceber a dialética – ora convergente, ora divergente – entre duas projecções distintas de constituição da poesia. A primeira, portadora de uma acepção mais existencialista e vinculada a uma dimensão originária da *Poiesis* desde o seu contexto grego, a qual chamei Poética Existencial-Territorialista; a segunda, de acepção mais estetizante e vinculada a uma cultura hegemônica da técnica a partir de finais do séc. XIX, com uma percepção mais complexa sobre plasticidade e ludicidade artística, a qual chamei Poética Estético-Performativa.

Sob uma percepção heideggeriana, penso as poéticas territorial-existencialistas – não ignorando os amalgamas estéticos peculiares aos seus ciclos artísticos – enquanto um habitar na linguagem caracterizado pelos estranhamentos ônticos e ontológicos do homem no mundo. À guisa de exemplificações, percebemos que o arquétipo do empenho poético marcado pelo 'habitar' existencialista ressoa na *poiesis* grega, nas cantigas provençais, nos cancioneiros da Literatura de Cordel no Nordeste brasileiro e no romantismo alemão finissecular. Como nos dirá Martin Heidegger em seu texto '... poeticamente o homem habita...':

Quando Hölderlin ousa dizer, no entanto, que o habitar dos mortais é poético, essas palavras, levemente pronunciadas, dão a impressão de que o habitar 'poético' é precisamente o que arranca os homens da terra.[...] A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar. (HEIDEGGER, 2002, p. 169)

As poéticas estético-performativas, por sua vez, farão emergir escrituras afetadas, de um lado, pela plena percepção do 'fingimento poético', de outro lado, pela encenação do jogo entre as estruturas formais da literatura e as metainscrições advindas de outros suportes artísticos. Em verdade, tais poéticas, desde a sua forja, implicam um pensar sobre os elementos, a função e o próprio estatuto da sua arte.

Não por acaso, no âmbito das reflexões sobre as grafias tautológicas e os experimentalismos estéticos, o teórico em arte pós-moderna Harold Rosenberg erigiu os conceitos de 'objeto ansioso' e 'estéticas desestetizantes'¹. Nessa perspectiva, a poética

¹ A 'desestetização', assim como o conceito de 'objeto ansioso', atravessa a linguagem de muitos suportes da arte contemporânea – a pintura, a escultura, a literatura, a arte urbana e as instalações –, e se caracteriza por ser um movimento de maior liberdade paradigmática e de experimentalismos sensorio-conceituais nos objetos plásticos, os quais passam a virar numa zona fronteira e híbrida de manifestação

contemporânea parece se desenraizar de um 'dizer sobre o homem', e se matrimoniar com uma 'metagrafia da arte'. Sobre o fazer próprio desses artistas, a estarem numa via híbrida entre o poeta, o performer e o artista plástico, em *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin nos dirá: [...] hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela de que temos consciência, a função artística (BENJAMIN, 2012, p. 39)

E continua Benjamin: “A origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo” (BENJAMIN, 2012, p. 43). Por essa via investigativa, procuro desnudar um corpo poético na contemporaneidade aberto tanto para inscrições materiais quanto para re-figurações ontológicas sobre o *ser* do homem. É justamente neste panorama que nos surge José Ángel Valente, escritor espanhol considerado um dos mais importantes e ousados do pós-guerra, seja em suas linhas ensaísticas ou poéticas. A sua produção é um exemplo das obras que se retroalimentam continuamente: as reflexões em seus ensaios críticos invadem a sua poética, interseccionando-a com metagrafias sobre a natureza da arte, a origem do ser, o começo do humano. Gradativamente, a partir da década de 60, sua poesia evolui para questões filosóficas, seguindo a corrente chamada *poesía del silencio*. Conforme nos dirá a pesquisadora Laura López Fernández² no ensaio *El Esencialismo Poético en José Ángel Valente*:

Esta nueva noción de la poesía, más intuitiva e integral, desafía los límites del lenguaje y del pensamiento y transforma la noción tradicional de comunicación poética (basada en la expresión estética de un contenido anímico más o menos estable) en una especie de *punto cero* de la lengua donde el poeta se convierte en otro lector de su obra sin ejercer un control sobre lo que escribe. Este ángulo perceptivo o 'de escucha ante el signo' es una constante en su obra: “La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto.” (Mm 11) (FERNÁNDEZ, 2000)³

estética. Na Art Povera, por exemplo, há a utilização de restos urbanos, garrafas e tijolos para a irrupção de um objeto capaz de refletir em sua espessura e imagens o sentido próprio de sua fisicidade; na Earthwork, a utilização de terra, placas de chumbo e matéria bacteriológica anuncia a assunção do conceito de Objeto Ansioso.

² 2. Laura López Fernández é professora de língua e literatura espanhola pela Universidad de Georgetown KY (EEUU).

³ 2. Laura López Fernández é professora de língua e literatura espanhola pela Universidad de Georgetown KY (EEUU).

Às palavras de Fernández, faço entrelaçar os cantos de Valente em *La memoria y los signos*: Quisiera un canto que hiciera estallar en cien palabras ciegas la palabra intocable. Un canto. Mas nunca la palabra como ídolo obeso, alimentado de ideas que lo fueron y carcome la lluvia. La explosión de un silencio. (VALENTE, fragmento I de 'Un Canto', in. *La memoria y los signos*).

Em verdade, é justamente na desregulação das habitações na linguagem, através da 'escucha ante el signo', que a poética de Valente forja rumos estéticos e expressivos próprios, a dialogar com o conceptualismo de outros artistas como Edmond Jabès e Paul Celan. Sua poética, de fato, potencializa a hermenêutica poética enquanto uma heterodoxia interartes.

Distintamente de sua fase inicial no *Grupo Poético de los 50*, em sua maturidade escritural observamos um Valente não mais exohistórico, mas endopoético empenhado em criar uma estética centrífuga. No entanto, transcendendo as estéticas formalistas, os semas valentes dizem além daquilo visto nas estéticas concretistas. A preocupação com a materialidade da palavra e o seu modo de articulação com o universo epistemológico humano tornam-se preocupações constantes em Valente, que busca eclodir fenômenos profundos através dos signos em mutação:

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir. (VALENTE, XXVI, in. *El fulgor*)

Ao mesmo tempo original e originário, Valente reagrupa um caro essencialismo ontológico para a prática de uma *poiesis* extra-habitacional, e por isso fundacional, na contemporaneidade estético-performativa das artes. Por essa via, a acionar algo de conceitualmente tribal sobre a linguagem – pois, o que são os signos Valentes senão uma reeducação das palavras ao som e ao ritmo de *cantos* marginais –, as palavras tornam-se novamente o que sempre foram: veredas de um mistério do *ser*.

Valente, heideggerianamente, ativa materialidades filosóficas e uma ontologia *zen* sobre poética. As palavras, profundamente dramatizadas na sua dissociação dos usos instrumentais e discursivos, ganham potência enquanto 'zona silencial' dos signos. E nesse despertar hermético de significações, são os actos meditativos de escuta no vazio – caros a processos de correntes filosóficas orientais – que servem de forja escritural para Valente. Aqui, trata-se de uma tecitura radical que sofre influências da cabala, do sufismo iraniano, do taoísmo e do budismo *zen*. Enquanto projecção de um arqueterritório livre, a

saber, o espaço da despossessão ideológica e estética, a poética de Valente assimila uma retórica nominal, com ritmo e tempos próprios. Conforme lemos em *La Piedra y el Centro*: “Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al arkhé, al limo o materia original” (VALENTE, 1983).

Valente, poeticamente reexaminando a senda evangélica de que no princípio era a palavra – casa e fundação do *ser* para Heidegger –, infere que o partícipio, sempre presente, do Vazio é câmara germinativa da *poiesis* interminável. Conforme lemos em sua sintonia plástica com Antoni Tàpies:

Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. [...] La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación. (VALENTE, 'Cinco Fragmentos para Antoni Tàpies', in. *Material Memoria*, p. 387)

Embora sua escritura vigore na negativa do instante accional do sujeito poético enquanto metodologia de *estar* na poesia, ela instancia a fundação de um Vazio enquanto espaço fértil de 'respiración de la materia'. Aqui, a atenção à dinâmica dos signos, no grau zero de sua escritura, performatiza um material artístico onde:

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en este estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia sino como epifanía natural de ésta. Y la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción (idem)

Em verdade, é inegável o modo como a Cabala e as tradições filosófico-devocionais do Oriente, como o sufismo e o *zen*, conferem às suas escrituras poética e ensaística uma densidade hermenêutica para além da ordinária. Em paridade com Octavio Paz (*O Arco e a Lira*), para quem as filosofias orientais igualmente se inscrevem como iluminuras, ambas poéticas são módulos tensos de significação, fluidos e dinâmicos, ou, nos familiarizando com imagens d'*O Arco e a Lira*, presentificação hermenêutica instável, comparável com a tensa harmonia entre o arco e a lira.

Conforme apreendemos com Eugen Herrigel em *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, o caminho sapiencial do meio, deperto por Sidarta Gautama em seu estado iluminativo de *bodhisattva*, mais do que um cambio epistemológico, é uma reeducação da percepção sobre a vida. A celebração dessa via exige, antes de tudo, pôr em agonia o pensamento cartesiano ocidental, onde, das cinzas das estruturas de causa-efeito e das relações sujeito-objeto, emergirá o que é próprio da natureza Zen: a transcendência do

intelecto, o silêncio, os gestos iluminantes e iluminados, a comunhão com o cosmo. Citando palavras de Herrigel:

No tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade. [...] Mas esse estado de não-consciência só é possível alcançar se o arqueiro estiver desprendido de si próprio, sem, contudo, desprezar a habilidade e o preparo técnico. [...]

Esse resultado, que pertence a uma ordem tão diferente da meramente esportista, se chama *satóri*, cujo significado aproximado é 'intuição', mas que nada tem a ver com o que vulgarmente assim se denomina. Prefiro, por isso, chamá-lo de intuição *prájnica*. Podemos traduzir *prajnâ* como sabedoria transcendental, [...] Essa intuição reconhece, sem nenhuma espécie de meditação, que o zero é o infinito e que o infinito é o zero. [...] Metafisicamente, é a apreensão intuitiva de que ser é vir a ser e vir a ser é ser. (HERRIGEL, 1987, p. 08)

Palavra trabalhada, tal qual em Celan, numa estética do residual e na zona silencial do *ser*, a poética valente faz do vazio seu ventre de criação estética, hermenêutica e ontológica. Profundamente envolvido com a problemática signficacional dos signos e da linguagem, lemos em 'La hermenéutica y la cortedad del decir, ensaio constituinte de *Las Palabras de la Tribu*:

En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria. La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermenéutica [...] (VALENTE, *Las Palabras de la Tribu*, p. 67)

Em sua estética, dirá Fernández, “*ex-istire* implica una comunión del signo con lo ausente, con la potencia de lo no idéntico a sí mismo que todo símbolo y metáfora albergan dentro de sí” (FERNÁNDEZ, 2000). Trabalho de vigília no interior dos signos, a recodificação do poético, através de uma aliança com o silêncio, alcança em Valente uma amplitude maior em relação à existência. Pois, se a **linguagem** é um convite para a comunicação e plataforma do *existir*, a **palavra** valente, fragmento volátil de significações, incita o 'material-memória' dos **signos** a ser uma caça constante sobre ruínas e zonas silenciais, à procura de soterrados arquétipos do *ex-istire*:

En vano vuelven las palabrapues ellas mismas todavía esperanla mano que las quiebre y las vacíehasta hacerlas ininteligibles y puraspara que de ellas nazca un sentido distinto,incomprensible y claro como el amanecer o el despertar. (VALENTE, 'Como una invitación o una súplica', In. *La memoria y los Signos*)

Embora inevitável, muito se teme em aproximar seus escritos de uma abordagem mística. E de fato é um caminho a se evitar, pois é uma via fina e perigosa. Valente, como estudioso dos místicos, sabe que, sob a camada espessa da linguagem, reside silente outras formas de se habitar. Ambas poéticas compartilham entre si não o significado legível de seus escritos, mas a matriz hermenêutica de gerenciamento sobre os signos: a arreferencialidade, a abstração, condensação de hermenêuticas distintas e o pensamento paradoxal. Conforme o próprio Valente nos dirá em 'Ensayo sobre Miguel de Molinos'⁴:

La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarlos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. . . la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra. (VALENTE, 'Ensayo sobre Miguel de Molinos', In. *La Piedra y el Centro*, p. 73)

Tanto os místicos quanto Valente são profissionais estetas da materialidade de seu ofício, ambos conhecem a sua regência. Por essa via, ambos optam fazer a poesia dizer o que a língua comunicativa seria incapaz de manifestar: a plurisignificação dos signos. Em ambos os casos, o leitor tem acesso aos saberes residuais nas palavras, mesmo que a lógica lhe sugira a negação. Para ambos, é um ato de recusa e de escolha, pois 'Un poeta debe ser más útil / que ningún ciudadano de su tribu', e se comprometer com 'La ley de la confrontación con lo visible, / el trazado de líneas divisorias' (VALENTE, 'Segundo Homenaje a Isidoro Ducasse', in. *Entrada en Materia*).

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* (2009). Mimeo.

AGAMBEN, Giorgio & HONESKO, Vinícius Nicastro. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AMORÓS, Amparo. "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Ángel Valente". In. *Santa Teresa y la literatura mística hispánica*. Madrid: Manuel Criado del Val, 1982, pp. 769-783.

_____. *La palabra del silencio: La función del silencio en la poesía española a partir de 1969*. Tesis doctoral. Madrid: U. Complutense, 1990.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

⁴ 4. O espanhol Miguel de Molinos (1628-1696) foi um sacerdote católico que se enveredou por controversos ramos da espiritualidade cristã. Já nos terrenos extáticos da mística medieval, Molinos foi um dos mais importantes responsáveis pela sistematização da corrente religiosa do Quietismo. O místico espanhol, tal qual São João da Cruz e Tomás Müntzer, foi condenado por Roma, acusado de propor doutrinas heréticas, escandalosas e ofensivas. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Molinos

- ARKINSTALL, Christine. *El sujeto en el exilio: Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- BACHELARD, Gaston. "Instante poético e instante metafísico". In. _____. *O direito de sonhar* – trad. J. A. M. Pessanha et al. 2.ed. São Paulo: Difel, 1986.
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, Debates 73, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A Arte em questão: As questões da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- _____. *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- _____. *Heidegger e as questões da arte*. Mimeo.
- _____. *O Homem e a Poiesis*. Mimeo.
- _____. *O pensamento originário*. Mimeo.
- _____. "Poética e Poiesis: a questão da interpretação". In. Porto: *Veredas* 2, 1999, pp:317-340.
- COLLOT, Michel. "O sujeito lírico fora de si". In: *Revista Terceira Margem*, ano VIII, n.11, 2004.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago. *Voces y ecos en la poesía de José Angel Valente*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.
- DEBICKI, Andrew P. *Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar, 1987.
- _____. "Intertextuality and reader response in the poetry of José Ángel Valente". In. *Hispanic Review*, 1983, pp. 251-267.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra - Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- FERNÁNDEZ, Laura López. "El esencialismo poético en José Ángel Valente". *Espéculo - Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* – trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GALERA, Fábio. *Caminho, poética, acontecimento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.
- GOYTISOLO, Luis. "La piedra, el centro y la vía interior". In. *Quimera*, 1984, pp. 92-93.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HAVELOCK, Eric. A. *A Musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. "La esencia del habla". In: _____. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.

_____. "... poeticamente o homem habita...". In: _____. *Ensaio e conferências* – trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 1995.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen (Zen in der kunst des bogenschiessens)*. São Paulo: Pensamento, 1987.

ISER, Wolfgang. "O ato de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In.: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955 - 987.

JARDIM, Antônio. "A dimensão poética no contexto hegemônico da técnica". In. *Conferência*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996. Mimeo.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *A experiência grega da verdade*. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, nº 150:71/80, julho-setembro, 2002.

_____. "A filosofia na Idade da Ciência". In. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977a.

_____. "Existência e poesia". In. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977b.

MAS, Miguel. *La escritura material de José Angel Valente*. Madrid: Hiperión, 1986.

MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MIKLOS, Claudio. *A arte zen e o caminho do vazio: Uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte* (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.

MOGRABI, Gabriel José Corrêa & REIS, Célia Maria D. da Rocha (org.). *Cinema, literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PLATÃO. *A República*. 6ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ROSENBERG, Harold. Desestetização. In. BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, Debates 73, 2008.

_____. *Objeto ansioso*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

VALENTE, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994.

_____. *Entrada en materia*. 5 ed., Madrid: J. Ancet, 2007.

_____. *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus, 1983.

_____. *Material memoria*. 2 ed. Madrid: Alianza Tres, 1995.

_____. *Punto cero. (Poesía 1953-1979)*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

VELOSO, Ataíde José Mescolin. *A paisagem do pensamento na época do esquecimento do ser*. CNLF, Vol. XIV, N 4, t. 3.

ZHOU, Cristina. "A Máquina Triunfal: A importância da máquina de escrever na proliferação heteronímica de Fernando Pessoa". Coimbra: Universidade de Coimbra, MatLit 1.1 (2013): 125-133. ISSN 2182-8830.

**MODERNISMO E A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO ARTÍSTICO E
LITERÁRIO: UMA RELAÇÃO ENTRE AS PROPOSTAS ESTÉTICAS DE MÁRIO DE
ANDRADE E ALMADA NEGREIROS E UMA AUTOCONSCIÊNCIA ESPECÍFICA DA
MODERNIDADE**

Daniel M. Laks⁵

Estudos comparativos sobre a obra de Mário de Andrade e Almada Negreiros espelham-se nas suas relações com o modernismo produzido nos centros europeus. No presente trabalho pretendemos estabelecer um improvável confronto de singularidades entre Mário de Andrade e Almada Negreiros, ao privilegiar o estudo da produção estética desses dois escritores aparentemente incomparáveis porque radicalmente individuais. Os estudos que se imbuíram anteriormente na tarefa de comparar a produção intelectual dos dois apontam para um amplo campo de investigação e de problemas que ainda requer investimento de estudo. Investigações anteriores apontam inclusive para uma escassez de pesquisas centradas no esclarecimento das relações entre os trabalhos dos artistas envolvidos nos movimentos modernistas nos dois países. Arnaldo Saraiva afirma que esta carência de fontes se torna ainda mais grave porque “é certo que os Modernismos foram momentos culminantes das culturas dos respectivos países no século XX” (LOPES, 1987, p. 567).

Na introdução do livro *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, Saraiva cita um excerto de Mário de Andrade que aponta uma menor ligação contemporânea entre a expressão intelectual brasileira e a portuguesa, do que com a intelectualidade francesa ou inglesa. Mesmo assim, o autor identifica, dentro de uma perspectiva comparativista, inter-relações dos poemas *A Cena do Ódio*, de Almada Negreiros (1915) e *Ode ao Burguês*, de Mário de Andrade (1922). Para Saraiva, essas correspondências se dão no uso de processos técnicos extremamente semelhantes na construção dos poemas, como o emprego do verso livre e o uso constante de repetições, assim como a incorporação estilística de uma linguagem coloquial e exclamativa. Em paralelo às semelhanças de estilo, Saraiva observa uma semelhança temática entre os dois poemas. Em ambos os casos, o poema constrói-se como um violento ataque ao burguês. O burguês é caracterizado por imagens que remetem à decadência física e moral. Como *A Cena do Ódio* foi publicado apenas em 1923, um ano depois da escrita da *Ode ao Burguês*, o autor propõe que ambos os poetas

⁵ Daniel M. Laks é doutorando pelo curso Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. daniellaks@yahoo.com

teriam o poema *Marcha do Ódio*, de Guerra Junqueiro, como intertexto em comum, lembrando o grande sucesso que o referido poema conquistou tanto em Portugal quanto no Brasil. Além disso, atribui a maior parte das semelhanças dos textos em questão a preceitos fundamentais do programa futurista, como o apelo à revolta contra a sociedade burguesa e o culto da palavra em liberdade. Ellen Sapega (1998), no artigo intitulado *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*, apresenta concordância plena à prerrogativa de Saraiva. Entretanto, apesar de discutir a produção intelectual de Mário de Andrade e de Almada Negreiros a partir de associações com o futurismo como paradigma de produção moderna, Sapega aponta para uma investigação de possíveis experiências culturais em comum que subjazam às propostas estéticas dos dois autores.

A associação entre futurismo e a obra de Mário de Andrade e Almada Negreiros tornou-se um tópico recorrente na crítica literária, tanto em produções que buscavam discutir os processos estilísticos dos autores, separadamente, a partir de suas relações com obras futuristas, quanto relacionar os dois, de forma comparativa, em função de aproximações e afastamentos com o programa futurista. Este tipo de abordagem parte da prerrogativa que tanto o Modernismo brasileiro quanto o Modernismo português são adaptações de correntes estéticas dos centros europeus. Desta forma, tanto o Modernismo brasileiro quanto o Modernismo português são trabalhados como aplicações de um discurso tecnicamente inovador, gerado em locais onde experimentava-se uma autoconsciência histórica de uma viragem de época, posto a serviço de uma temática nacional em países periféricos. Entretanto, ideias comumente associadas ao futurismo, como a busca do novo, a crítica à burguesia e a imagem da guerra enquanto higiene do mundo, não foram de exclusividade deste movimento.

No livro *O Espiritual na Arte*, por exemplo, escrito mais ou menos na mesma época da formulação das teorias propostas por Marinetti, Wassily Kandinsky trabalhou essas três ideias visando a edificação da URSS, ou seja, numa perspectiva bastante diferente dos ideais futuristas. Kandinsky expressa uma busca por formas de representação do novo, dirigidas para o futuro através da atuação do artista. Ele também cita o Cristianismo enquanto protagonista de uma guerra de higiene do mundo. E, a burguesia é representada enquanto degrau inferior na hierarquia dos homens

Além de Marinetti e Kandinsky, outros pensadores estiveram interessados, ao longo do século XX, nas relações da arte com a política e na produção de uma estetização das formas de vida a partir de uma consciência histórica do novo. Maiakovski, Malevich, Shoenberg, Jdanov e Paul Klee são apenas alguns exemplos de indivíduos

que, ao experimentarem uma determinada autoconsciência de um período de viragem histórica, buscaram formas novas de expressão que se adaptassem a necessidades interiores antes inexistentes. É desta forma que pretendemos discutir a produção estética de Mário de Andrade e de Almada Negreiros: enquanto estetizações das formas de vida, a partir de uma autoconsciência de pertença a um período de viragem histórica, que gerou necessidades interiores até então inexistentes. Tanto Mário de Andrade quanto Almada Negreiros foram indivíduos extremamente cultos e defensores de uma arte cosmopolita, estando, dessa forma, a par das propostas técnicas de diferentes vanguardas estéticas e das associações destas com diferentes vanguardas (ou retaguardas) ideológicas. Ainda assim, a autoconsciência histórica da modernidade não foi exclusividade do século XX. Ao longo dos diversos momentos onde experimentou-se uma autoconsciência de pertencimento a uma nova era, esta autoconsciência foi mediada por uma determinada compreensão histórica, frequentemente diferente das compreensões históricas anteriores.

No trabalho intitulado *Tradição Literária e Consciência atual da Modernidade*, Hans Robert Jauss (1996) explica que o termo *moderno* não foi cunhado para o nosso tempo “e tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época” (JAUSS, 1996, p. 49). A palavra *modernus* foi utilizada, pela primeira vez, na década final do século V, época de passagem da Antiguidade romana para o novo mundo do cristianismo. Portanto, desde os seus primórdios está ligada a uma concepção específica de história. Na oposição entre antigos e modernos no século V, os dois termos apresentavam uma complementariedade. Esta visão histórica suprime qualquer relação antitética entre cristianismo e Império Romano, entretanto, ainda não admite a oposição conceitual entre o presente entendido como *moderno* e a *Antiguidade* apreendida enquanto caráter modelar.

A evolução do conceito de modernidade, a partir do século V, passou por um processo de periodização crescente: à medida que o limite temporal do conceito de modernidade progrediu, a modernidade englobou, inicialmente um interregno mais abrangente para, em seguida, deixá-lo para trás como período terminado. Desta forma, uma nova concepção de passado vinha sempre a colocar-se entre a contemporaneidade *moderna* e a antiguidade. No Renascimento italiano a autoconsciência histórica ofereceu, através da metáfora das trevas intermediárias, a noção de uma distância histórica entre a Antiguidade e o próprio presente. Esta noção de época intermediária, de séculos de trevas, já englobava a concepção de um esquema cíclico de história, de um retorno ou de um renascimento periódico e o abandono de uma concepção unilinear de história.

Os *moderni* do século XII experimentaram uma consciência do tempo enquanto sucessão tipológica e não cíclica. No século XIV a querela entre os modernos e os antigos fez com que o movimento acelerado de diminuição do interregno entre antigos e modernos tornasse-se estacado por dois séculos. Ainda assim, o conceito de *antiqui* afastava-se da Antiguidade romana pagã. *Antiquitas*, enquanto expressão de um passado exemplar, passava a ser transferido para os inícios do cristianismo. Entre o final do século XVII e o início do século XVIII surgiu, na arte moderna, um novo processo de separação do paradigma da arte antiga, atribuindo ao Iluminismo Francês o início de uma nova era. A nova consciência desta modernidade baseada nos ideais do progresso da ciência se revoltava contra a perspectiva dos *Anciens*, que continuavam a ver na antiguidade a sua origem. Na querela iniciada por Perrault apresentava-se uma revolta contra a consciência do classicismo francês enquanto modelo de perfeição estética. Neste ponto, a experiência do tempo ainda se encontra sobre o paradigma de considerar o próprio presente como fase tardia da humanidade.

No livro *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Jurgen Habermas (1985), explica que o adjetivo *moderno* só foi substantivado no século XIX. Esta substantivação aconteceu também primeiro no domínio das Belas Artes. Isso explica a associação entre a palavra modernidade e um cerne de significado estético marcado pelas noções de determinadas vanguardas artísticas. Baudelaire situa a obra de arte moderna na interseção entre atualidade e eternidade. Na experiência da modernidade de Baudelaire, a atualidade passa a ser a referencia de um período que se estende até perder a noção de qualquer tempo de transição. Desta forma, o par antitético de moderno deixa de ser o conceito de antigo ou de clássico, a modernidade passa a ser a superação dela mesma. Mesmo assim, segundo Jurgen Habermas (1985), Baudelaire parte do resultado da célebre Querela dos Antigos e dos Modernos para formular o seu conceito de belo. Entretanto, desloca de modo significativo o peso dos valores entre o belo absoluto e o belo relativo. Desta forma, o deslocamento do resultado da Querela dos antigos e dos modernos aponta para uma relação com consciências de épocas anteriores, mesmo dentro de uma autoconsciência histórica que opõe a modernidade a ela mesma.

No século XX, as concepções do futurismo se fazem enquanto exacerbação da ideia de ruptura com os tempos passados. Quando, em 1913, Marinetti apresenta uma visão do seu tempo, ele pressupõe a produção artística da sua época como expressão de uma contínua superação do passado, em direção ao futuro. Esta rejeição absoluta ao passado e aos produtos da tradição apontam para uma inadequação entre os ideias futuristas e as proposições estéticas de Mário de Andrade e de Almada Negreiros. Esta

inadequação se demonstra tanto no sentido da experiência histórica, que para Mário e para Almada se relacionam com uma determinada tradição, quanto na rejeição por algumas das propostas ideológicas do movimento italiano, que são inconciliáveis com as concepções de ambos os artistas. A primeira associação entre a obra de Mário de Andrade e o futurismo foi feita por Oswald de Andrade, ao nomear Mário de poeta futurista em um artigo publicado no *Jornal do Comércio*. Mário nunca aceitou tal designação, respondendo ao artigo de Oswald em uma publicação veiculada no mesmo periódico, em 1921, e posteriormente recolhida e republicada na coletânea *Mestres do Passado*.

No *Prefácio Interessantíssimo* ao livro *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade volta e renegar a designação de futurista. Além de se considerar um pacifista, opondo-se a ideia da guerra como higiene do mundo, compartilhada pelo futurismo e outros movimentos estéticos do século XX, Mário de Andrade sempre foi um cultor de tradições. Em carta escrita para Sousa da Silva, Mário de Andrade, falando sobre o livro *Pauliceia Desvairada*, conta: “Não passava duma experiência, dum dos muitos “exercícios de estilo”, que sempre fizera, *à la manière de* Fulano ou de Sicrano” (ANDRADE, 1968, p. 160). Mário discute também a associação dos poemas de *Paulicéia Desvairada* aos procedimentos técnicos do futurismo, como o verso livre. Ele oferece uma alternativa ao entendimento de que os versos do livro em questão seguem a estilística europeia, teorizando sobre o uso de palavras soltas para a concepção do que ele intitula de verso harmônico e do uso de frases soltas para compor a *Polifonia Poética*. Desta forma, Mário defende que em *Pauliceia Desvairada* usa-se o verso melódico, o verso harmônico e a polifonia poética.

A partir destes pontos, podemos entender melhor não apenas as possíveis relações traçadas entre o poema *Ode ao burguês* e o poema de Guerra Junqueiro, mas também o conteúdo de *Pauliceia Desvairada* enquanto obra poética em sua totalidade. Além disso, os trechos em questão apontam para uma experimentação constante, por parte de Mário de Andrade, de diferentes tendências propostas por diferentes escolas, contribuindo assim para o argumento de que Mário de Andrade era um indivíduo participante da guarda avançada do pensamento estético de sua época e consciente das diferentes buscas e processos estilísticos de sua contemporaneidade e da história da arte. Mesmo assim, a perspectiva do Modernismo brasileiro defendida por Mário de Andrade não se limitava à aplicação de técnicas estrangeiras às situações nacionais específicas. Em carta escrita a Pedro Nava, o autor discorre sobre a necessidade de criação do novo pelos modernistas brasileiros e sobre as contribuições, consideradas por

ele ínfimas, da tradição brasileira e do Modernismo europeu para este projeto. Assim, apesar de filiar-se a uma tradição para compor a sua concepção de experiência histórica, Mário de Andrade advoga pela criação do novo adaptado aos padrões das necessidades internas específicas da realidade brasileira

Almada Negreiros, ao contrário de Mário de Andrade, nunca renegou a designação de futurista. Em 1915 ele escreveu o *Manifesto Anti-Dantas*, onde, já na página inicial, o apresentava como *Poeta d'orpheu futurista e tudo*. Dois anos depois, escreveu e apresentou a *1ª Conferência Futurista de José de Almada Negreiros e o Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* no Teatro da República, em Lisboa. Almada voltou a tratar do futurismo, em 1921, na crônica *Um Futurista Dirige-se a uma Senhora* e, depois, em 1932, em dois artigos: *Um Ponto no I do Futurismo* e *Outro Ponto no I do Futurismo*. Mesmo assim, considerando o amplo espectro da produção de Almada Negreiros, podemos perceber diversas incoerências entre a autoconsciência histórica do autor e aquela preconizada pelo futurismo. Além disso, Almada se filia a outros movimentos estéticos, como o Sensacionismo e o Modernismo português.

Desta forma, acreditamos que a autodesignação de futurista representa, na obra de Almada Negreiros, primeiro, um indicativo da vontade de fazer parte da guarda avançada do pensamento estético mundial, experimentando em Portugal as tendências estéticas influentes na sua era. Segundo, paralelamente a essa vontade, uma das soluções de Almada Negreiros para a condição paradigmática do sujeito fragmentado, tão pungente na sua contemporaneidade. Almada, já no ano de 1915, mesmo ano em que se declara poeta futurista, também se auto-intitula poeta sensacionista e Narciso do Egito. Almada não se dividia em heterônimos para *sentir tudo de todas as maneiras*, ele sempre se manteve único, experimentando o mundo através da dança, do teatro, da conferência, da poesia e da prosa numa pluralidade de linguagens que dialogavam com as necessidades internas específicas de sua época.

A filiação ao *Orpheu* e a autodesignação de *Narciso do Egito* apontam para a ideia de pertencimento a uma determinada tradição. Apontam para uma autoconsciência de sua época como expressão presente da glória de um passado cronologicamente distante, dissociando-se assim da autoconsciência histórica do futurismo. Esta perspectiva se reforça na conferência *Prometeu: Ensaio Espiritual da Europa*, de 1935, onde Almada defende a ideia de uma continuidade entre a cultura grega antiga e a cultura europeia. Além de *Prometeu*, Almada defende a importância de Jesus Cristo para a cultura europeia. A reverência à antiguidade romana é também expressa na conferência *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*, de 1936. Almada atribuiu o seu

conceito de ingenuidade, tão importante enquanto proposição estética na obra do autor, à origem da palavra em latim: “e nasceu então a palavra *ingenuus* que quer dizer nascido livre” (ALMADA NEGREIROS, 1997, p. 897). A ligação entre a antiguidade greco-romana e a contemporaneidade portuguesa é também expressa mais tarde, em 1943, na série de conferências *Ver e o Mundo Sensível*. Almada parte da metafísica de Aristóteles, do conceito de *Tekne*, da representação da personalidade de Homero e diversos outros ícones da antiguidade greco-romana para, novamente, situar, na sua contemporaneidade, a importância da recuperação da inocência contida no ato de ver. Assim, é a partir desta relação com a antiguidade clássica, que Almada constrói uma de suas mais importantes propostas estéticas.

Em conclusão, acreditamos que os argumentos aqui fornecidos são suficientes para afastar as proposições estéticas de Mário de Andrade e de Almada Negreiros do paradigma da arte futurista. Além disso, o presente trabalho apresenta uma proposta de interpretação do modernismo, engendrado por ambos os autores, de forma dissociada dos modernismos produzidos em outros lugares, que também experimentaram, ao longo do século XX, uma autoconsciência de um período de viragem histórica. Desta forma, entendemos que as produções estéticas de Mário de Andrade e de Almada Negreiros só podem ser comparadas enquanto um improvável confronto de singularidades entre escritores radicalmente individuais. Assim, as possíveis semelhanças entre as produções de Mário de Andrade e de Almada Negreiros são aqui atribuídas a contextos culturais e intertextos em comum. Essas semelhanças são potencializadas por uma vontade, presente na obra dos dois autores, de pertencimento a um cenário de arte cosmopolita e interessada nas propostas de diferentes vanguardas estéticas.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Mário. *Cartas a Alceu, Meyer e outros*. In: FERNANDES, Lygia (org). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- ANDRADE, Mário de. *Um prefácio interessantíssimo*. In: ANDRADE, Mário de. *50 Poema e Um Prefácio Interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BUENO, Alexei (Org). *Almada Negreiros: Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 2010.

SAPEGA, Ellen. *Futurismo e identidade nacional nas obras de Mário de Andrade e Almada Negreiros*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, no 149/150, Jul. 1998.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1986.

O ESPAÇO ÍNTIMO EM *VIAGEM A PORTUGAL*, DE JOSÉ SARAMAGODaniel Cruz Fernandes⁶

Publicado primeiramente em 1981, numa edição ilustrada por fotografias (algumas do próprio autor), *Viagem a Portugal* se insere na transição entre o chamado período *formativo* e o período *maduro* de José Saramago, se considerarmos a classificação proposta por Horácio Costa em seu conhecido estudo denominado *José Saramago: o período formativo* (1998). Como é sabido, nessa primeira fase do autor encontramos seus livros de poemas, suas crônicas reunidas, seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, de 1947 - pouco estimado por ele -, e dois outros, já dos anos 70, *O ano de 1993*, cuja experimentação literária seduzia-se por um certo surrealismo, e *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977, obra de maior vigor do período destacado e de indubitável inspiração para o nosso *Viagem a Portugal*, posto que, pela rememoração das viagens passadas, seu protagonista, através de um diário, descobre-se através dos olhares que teve e se lembrou.

Antes de adentrarmos de fato em *Viagem a Portugal*, é válido pensarmos em mais duas palavras a respeito das condições de produção da obra. Em *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis, o autor confessa que, a princípio, este seria um livro sob encomenda da editora Círculo de Leitores, um guia de viagens, mas, só o aceitaria se pudesse construí-lo de uma outra maneira: «Se vocês quiserem, se estiverem interessados nisso, eu posso fazer uma viagem e depois conto » (1998: 86). O resultado dessa transgressão é uma obra de difícil definição genérica, tendo em vista os traços cronísticos, romanescos e diarísticos alçados por uma sobressalente proposta de literatura de viagens. Contudo, já no prefácio o autor classifica sua obra como uma *história*. Para nós, o interesse recai sobre o termo *viagem*.

Acompanhando a colocação de Maria Leonor Carvalhão Buescu, «a *viagem* envolve e implica sempre a busca ou demanda de um objecto, de um alguém ou de um algures» (1997: 567), ou seja, a viagem estabelece-se em função da construção de um espaço que se torna via de acesso ao encontro de um objetivo. Sendo um livro de viagens, uma outra implicação revela-se a partir da expectativa do leitor. A construção desse espaço, como frisa Nuno Júdice, deve levar em conta que o leitor poderá constatar-la ou contrastá-la seguindo realmente seu itinerário, o que obriga o texto a «verosimilhança, o efeito de realidade, o mimetismo linguagem-mundo, (que) fazem parte da condição *sine qua non* de testemunho que o texto deve ter para convencer seu leitor a respeito daquilo que conta» (1997: 621).

Sendo assim, a orientação visual do texto protagoniza a técnica literária utilizada, aspecto este central de *Viagem a Portugal*. Tomemos como exemplo o seguinte excerto, logo no início da história:

⁶ Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra.
Email: danielcruz.danielcruz@gmail.com

o que vê é a pedregosa margem espanhola do Douro, de tão dura substância que o mato mal lhe pôde meter o dente, e porque uma sorte nunca vem só, está o Sol de maneira que a escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo, e nem apetece sair enquanto houver luz. (16)

A partir da fusão da materialidade (“pedregosa margem”, “dura substância”, “escarpada parede”) e da iluminação (“diversos tons de amarelo”), a descrição concretiza-se em uma imagem forte, que ainda poderá ser aproximada a um quadro de Dórdio Gomes, no museu Abade de Baçal, em Bragança, como sugere o narrador.

Em linhas gerais, o roteiro proposto pelo viajante - denominação dada por Saramago a esse narrador-personagem autobiográfico -, consiste em percorrer o interior de Portugal, terra adentro, como Almeida Garrett, mestre a quem o livro é dedicado. Em uma exaustão que beira a totalidade territorial, ele inicia seu percurso nas difusas divisas entre Portugal e Espanha, discursando com uma ironia que abranda o pensamento iberista (nota-se aqui a linha central do livro norteadada pela centralidade do espaço perante o discurso), a peixes que transitam entre o mesmo rio Douro ou Duero; até encerrar sua jornada, um ano depois, e esse ano foi o de 1979, na Ponta de Sagres, onde o mar começa e a viagem nunca termina.

«O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando» (14). Para além de um reconhecimento territorial, está um autorreconhecimento, um percurso biográfico aos moldes de um sujeito fenomenológico que se consolida através da integração com seu objeto. Por outras palavras, o espaço físico confunde-se com a subjetividade autoral a partir do olhar a que é referido. Por exemplo, vejamos alguns apontamentos acerca da *casa* em *Viagem a Portugal*.

Um estudo minucioso se aterá as diversas representações da casa espalhadas pelo território: as casas de palha, de pedra, as casas primitivas ao abrigo das grutas ou as casas monumentais como palácios nunca acolhedores. O material é farto, mas, em especial, destacaríamos a casa mais velha, a de Azinhaga, do distrito de Santarém, onde é sabido que Saramago nasceu. O narrador confessa que há uma certa solenidade em voltar a sua origem, no entanto, haverá pouco a dizer, pois, por mais que as lembranças existam, sua terra natal nunca o prendeu, «nunca o viajante conseguiu achar-se neste raso lugar» (304). Talvez seja mais sensato creditar as pensões e aos hotéis o status de morada, uma morada itinerante como só poderia ser a de um viajante. Sua casa íntima, o teto acolhedor, expande-se por um território todo. É válido sublinharmos outros dois dados relevantes nesta passagem: a primeira, talvez por um efeito estilístico, em sua aldeia correrá o único rio morto descrito em sua viagem, informação que ganha notoriedade visto o tom épico em que todos os rios são descritos durante a jornada, além da mitologia das águas como o primeiro curso de viagem, assunto que aqui não nos cabe. O outro, por um ajuste geográfico, sua casa natal é aproximada ao município de Santarém, possibilitando

ao leitor a ideia de que ali onde as *Viagens na minha terra*, de Garrett, terminaram, nasceu agora, como herança literária, essa nova viagem.

Por outro lado, podemos refletir sobre o papel da casa em uma outra passagem mais substancial. Em Marão, o viajante entra na antiga casa do poeta Teixeira de Pascoas e comove-se com a simplicidade do ambiente, um pote de bolachas, uma velha mesa de versos, janelas e portas abertas, permitindo que a luminosidade e o colorido refletissem ainda o homem que ali viveu. Poder tocar nesse universo é aproximar os tempos e compreender suas necessidades. Viajar é descobrir, diferentemente do turismo que só procura o que já conhece, como ressalva por muitas vezes o narrador. É assim que Saramago salienta suas inspirações, cantará o nome dos seus escritores a partir do espaço em que viveram. Será assim com José Régio, Fernão Lopes ou Camilo Castelo Branco.

Ainda dentro da temática da casa, dessa mesma casa que se ergue das necessidades do habitante, como um ninho, seguindo a proposta de Gaston Bachelard (1989), andar o viajante a procura delas pelas trilhas que seu mapa lhe oferece. Aqui a casa será a pública, ou a divina. Sobressalta-se a quantidade de igrejas no norte do itinerário. Igrejas pequenas, em remotas vilas, ostentando finíssima arte ao esquecimento dos guias de turismo. Nessas igrejas, o olhar do viajante reparará o espaço que acolhe o culto, e não sua monumentalidade. O adorno por si só, sem finalidade, é o que despreza o personagem por suas andanças, como aquele palácio da Pena, glorioso nas propagandas e confuso para ele que procura a simplicidade. Perguntamo-nos então porque tantas igrejas no itinerário de um ateu tão bem resolvido como Saramago. A resposta se espalha pelo livro, não é a religião que ele busca, é o homem que ora e constrói sua casa de oração a partir do tamanho da sua fé. Por outro lado, conscientes de que o autor evoca as antigas letras dos viajantes portugueses, a igreja aqui pode ser entendida como uma referência a ideologia religiosa, mais precisamente jesuítica, fator de indubitável importância no processo expansionista ultramarino português. Por essa perspectiva, traça-se uma analogia entre a busca espiritual de outrora com o poder irradiado pela arte sacra que catequiza os olhos do viajante.

Deveríamos falar sobre as ruínas também. Lembremos do desconsolo em que Garrett encontrou o seu Portugal, símbolo do esquecimento de uma nação que se iludiu com a glória do além-mar. O viajante reclamará também do abandono que vê, mas não sempre, não é uma ideia preconcebida, o espaço dirá se aquela ruína é abandono ou se é documento intacto de um tempo distante. O famoso convento de São Francisco, de Santarém, onde Garrett se lamentou, acaba por ser registrado sob um novo aspecto, válido de se transcrito aqui por nós:

É uma ruína. Um corpo destroçado de gigante que procura os seus próprios pedaços e que a todo momento vai encontrando restos doutros gigantes, fragmentos, lanços de muros, troços de colunas, capitéis avulsos, isto gótico, além manuelino, aqui renascença. Mas São Francisco é, no interior da igreja, magnificamente gótico, do século de Trezentos, e, assim em ruínas, com tábuas atravessadas sobre fossos, terra solta no

caminho, andaimes, rasgões por onde se vê o céu, um claustro atravancado de peças recuperadas, que são, na maior parte dos casos, de impossível reconstituição, esta massa ainda caótica, e quem sabe por quanto mais tempo, conta ao viajante uma intraduzível história, de formas meditadas, de força espiritual que afinal não quer abandonar o chão, ou se levanta apenas para pôr-se de pé, não para tomar asas que de nada serviriam aos trabalhos da terra. (...) Ruína é, ruína deve ficar. (308).

Sem dúvida, um problema maior do que o abandono das ruínas reside na impossibilidade de vê-las, o espaço fechado. São inúmeros os casos de, ao fim de uma longa jornada, chegar a uma construção e não poder entrar, ora por falta de alguém que o acompanhe, ora por não haver chaves para as portas. A novela das chaves acaba por ser uma pequena comédia inserida no árido do descaso público perante seus singelos tesouros. O espaço fechado evidencia-se também pelas andanças em certas vilas, ausentes de tudo, janelas cerradas, portas lacradas, sem sinais de vida. Poderíamos divagar sobre uma relação entre aquela Azinhaga em que o viajante não sente saudade e essa realidade, ainda presente, que enclausura as pessoas dentro de uma vida sem possibilidades, como no caso da mulher do Alentejo que nunca conheceu nem a aldeia ao lado da sua terra, sinal de um mundo que não se realiza e que o viajante vê com melancolia. Um Portugal esquecido, ou mesmo um país todo. Também seria possível reler essa problemática através da ideia de *catábese*, ou retorno do inferno, segundo Maria Leonor Carvalhão Buescu (1983). A figura do guardião, aqui representada pelo padre, as dificuldades do acesso, o ambiente escuro das igrejas, a igreja no contexto da obra de José Saramago (o ateu), suas tumbas, seus relicários, e dentro desse ambiente mórbido a descoberta da beleza revigorante da arte, tudo indica ser possível essa aproximação.

Concluimos retomando a um dado fornecido ainda no início de nossa pesquisa, referente a relação de *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Viagem a Portugal*, o papel da escrita como pedra da construção do espaço. O viajante salienta, em sua passagem por Évora, que descrever sua catedral, com a linguagem técnica de um arquiteto pode trazer mais precisão ao leitor do que suas emotivas orações. No entanto, a palavra que delinea o espaço, que cria contrastes, que julga, adjetiva ou se ausenta, promove a união do sujeito perante o seu objeto. A histórica cientificidade das Literaturas de Viagem, que nunca conseguiu ser plena perante a subjetividade autoral, aqui se acentua e se renova nesse livro que homenageia a cultura portuguesa.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston (1989), *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes;
BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1997), "Exotismo ou a «estética do diverso» na Literatura Portuguesa", in FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Teresa; LEAL, Maria Luísa (coords.), *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*, Lisboa, Cosmos, pp. 565-578;

- _____ (1983), "O Regresso ao «Ramalhete», in RECKERT, Stephen; CENTENO, Y. K. (coords.), *A viagem «entre o real e o imaginário»*, Lisboa, Arcadia, pp. 89-112;
- COSTA, Horácio (1998), *José Saramago: o período formativo*, Lisboa, Caminho;
- JÚDICE, Nuno (1997), "A viagem entre o real e o maravilhoso", in FALCÃO, Ana Margarida; NASCIMENTO, Maria Teresa; LEAL, Maria Luísa (coords.), *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*, Lisboa, Cosmos, pp. 621-628;
- REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho;
- SARAMAGO, José (1997), *Viagem a Portugal*, São Paulo, Companhia das Letras.

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HETEROTÓPICO NO CONTO “VENHA VER O PÔR-DO-SOL”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES E DO ESPAÇO ONÍRICO EM “DÉDALO”, DE HELENA MALHEIRO

Fátima Leonor Sopran⁷

INTRODUÇÃO

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

O conto apresenta a trajetória de Dédalo, próprio protagonista da história, que possui em sua mente um livro pronto, mas não consegue colocar a primeira palavra no papel, ele luta com as mesmas, mas não desiste de seu sonho, sabe que um dia vai conseguir desfilas sua história.

Há uma grande antítese nessa construção: perfeição e imperfeição fazem parte da existência de cada personagem e de seu próprio criador. Este conto configura a busca incessante do protagonista personagem pela primeira palavra.

Os contos analisados apresentam espaços diferentes, todavia, completam-se por trazerem à tona as inquietudes das personagens. As duas escritoras usam de uma riqueza de descrições que traduz os perfis das personagens, marcando assim, as espacialidades nos textos. O espaço em “Venha ver o pôr-do-sol” é caracterizado como o “configurador de enigmas” se aproxima do espaço dos sonhos de “Dédalo”, o qual enfatiza o desassossego da personagem que busca colocar a primeira palavra no papel. Encontra-se aí, a percepção profundamente intimista do espaço dos sonhos. Logo, os espaços são condutores de muitas inquietudes das personagens.

“VENHA VER O PÔR-DO-SOL” E “DÉDALO”: espaços marcadores do desassossego

⁷ Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Barreiras- BA- Brasil – flsopran@gmail.com

Um passeio pelos dois contos evidencia a importância do espaço nesses textos. Em “Venha ver o pôr-do-sol”, o enredo coloca o lugar - cemitério - como o que pode guardar os mais íntimos segredos e, é neste espaço que Ricardo, personagem protagonista, marca encontro com Raquel sua ex-namorada. Segundo o narrador ele diz: “Me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado.” (TELLES, 1982, p. 89). O narrador nos detalha o trajeto do casal:

Abrindo o portão. Os velhos gonzos gemeram. [...] foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas triturados sobre os pedregulhos. (p. 90).

Os trajetos percorridos no cemitério e sua descrição nos remetem ao espaço heterotópico, físico e “configurador de enigmas”, uma vez que o local, de certa forma, é propício para a realização de ações que já vêm sendo pensadas por Ricardo. Notamos nesse lugar, o ambiente adequado para seu intento. Este espaço, segundo Foucault, (1998) está ligado a vários locais, ou todos os locais, pois cada pessoa tem alguém conhecido ou familiar sepultado em algum cemitério. Lugar abandonado, ideal para não ser notado por ninguém, logo de bom tamanho para o que Ricardo pretendia fazer com Raquel. Por essa perspectiva, podemos citar Oziris Borges

Uma função muito simples do espaço é a de propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem. Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação. (2007, p. 39).

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

Já em “Dédalo” (1996), de Malheiro, percebe-se no espaço onírico, um grande sonho de se tornar um escritor, (construtor e desconstrutor) de seus personagens. O sonho é configurador de uma profunda inquietude por parte da personagem. No trecho a seguir, podemos notar que a luta constante pela primeira palavra se realiza.

A palavra “mundo” era realmente uma palavra única. Continha tudo. Simplesmente tudo. Nada no livro poderia ficar fora daquela palavra. Inventar justamente a palavra global, essência infinitamente desmedida. Será que conseguirei descrever

completamente as infinitas conexões e essências existentes na palavra que acabei de inventar? (MALHEIRO, 1996, p. 13).

Dédalo continua sua luta com as palavras, a primeira palavra que vem à sua mente é configuradora de várias outras que virão consecutivamente. Seu sonho desenfreado de criador de um mundo que poderá ser perfeito e imperfeito, não cessa aqui, ele continua sua trajetória em busca de um complemento para esse mundo. Percebe-se essa trajetória pela fala do narrador:

Pela primeira vez desde que se sentara à mesa afligiu-o um sentimento de apreensão. Como será possível preencher completamente a palavra mundo, preenchê-la nos seus mais íntimos recantos, preenchê-la até dentro dos seus segredos mais escondidos, que encheria com outros segredos, e por sua vez com outros, e assim infinitamente? (MALHEIRO, 1996, p. 13-14).

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

No conto “Dédalo”, de Malheiro (1996), podemos perceber a personagem protagonista embebida por seu louco sonho pela escritura, um desejo infinito de criar personagens sem defeito algum, porém esbarra nas diferenças, descobre que ele próprio pode ser imperfeito e, isso não o impede de realizar seu projeto de escrita. Segundo Bachelard (1996) é por meio do devaneio, que se tece uma realidade deformando as imagens primeiras, e reformulando-as. É nesse espaço dos sonhos que prossegue a personagem Dédalo:

Agora sinto que as minhas personagens são de carne e osso e têm sangue a correr-lhes nas veias. Sinto-os pensar. Dei-lhes meios para isso. Sinto-os agir. Criei-os aptos para a ação, assim como os inventei perfeitos, belos e livres. Movem-se dentro do tempo, (tinha de ser), mas dentro de um tempo mágico, dentro de um tempo elástico e maravilhoso. (MALHEIRO, 1996, p. 16-17).

Dédalo (deus criador) realiza parte de seu sonho, é por esse espaço onírico que a protagonista tece sua história em 7 dias e sete noites. Percebe-se a forte menção feita à construção do mundo.

No conto “Venha ver o pôr-do-sol”, o cemitério é representado como o espaço heterotópico que abriga os mortos e, nesse texto de Telles, o local abriga o casal Ricardo e Raquel, pelo menos por uns instantes. O diálogo que acontece ali transforma a vida de

Raquel. Depois de terem andado pelo lugar, chegam à capelinha que é descrita com detalhes pelo narrador:

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

A capela é um local que possui características intrigantes e, realmente, torna-se cada vez mais intrigante para a personagem Raquel. Ricardo usa desse espaço para concretizar finalmente sua vingança. Podemos perceber que o espaço da “capela” vem denunciar a intenção da personagem. Porém, Raquel impressionada com a vida estável que leva com seu atual companheiro, não percebe que seu ex-namorado quer puni-la de alguma maneira. Nota-se mais uma vez que o lugar não é o que instiga a ação, mas de alguma forma, como já frisamos ele é favorável ao ato. Este local provoca certo medo em Raquel e, mais ainda, ao ver a inscrição na lápide:

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

No trecho acima se configura ao mesmo tempo um sentimento de raiva e medo por parte da personagem Raquel. Acentua-se a intenção que Ricardo carrega consigo o desejo constante de punição suprema, naquele espaço favorável à ação.

Segundo Lins (1976), o espaço se dá pela ambientação – “Conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (p.79).

Para Lins (1976), “[...] os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.” (p. 84). Podemos perceber aí, que o ato dissimulado de Ricardo, quando combina um encontro com sua ex-namorada no cemitério faz com que esse local surja enigmático, como se o espaço heterotópico, (cemitério) nascesse das atitudes da personagem, é como se se tornasse enigmático por

meio da própria personagem. Por essa perspectiva, o espaço nasce pela ambientação, como afirma Lins (1976).

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

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

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

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

Já, no de conto de Malheiro, próximo ao desfecho, é constatada a realização da escritura de Dédalo, a qual nos apresenta o monólogo interior das personagens que estão em busca de uma explicação para seus conflitos, vivem num espaço como o de seu criador. As vozes que compõem o trecho abaixo confirmam o espaço emocional desordenado que as personagens percorrem.

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

Dédalo (deus criador) demonstra que suas personagens também como ele almejam a perfeição, vivem num espaço de sonhos que se pretendem perfeitos.

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

Hoje, ao redigir o último capítulo – e já é tarde demais para voltar atrás – tomei a única resolução possível, a única resolução justa e digna para comigo, e para com

aqueles que imperfeitos terão de viver eternamente no Livro: eu próprio, Dédalo, deverei também entrar na obra que criei. (MALHEIRO, 1996, p. 25).

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BORGES Filho, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos II Estética**: Literatura, Pintura Música Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MALHEIRO, Helena. **O tamanho do Mundo**. Portugal: Edições Asa, 1996.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

**A DINÂMICA DA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO COMO ENTRE-LUGAR
DISCURSIVO NA POÉTICA DE ANTÓNIO GEDEÃO**

Igor Rossoni⁸

Exercitar a prática da construção de algo pressupõem ação e movimento. De estado anterior, o posterior se estrutura por empenho de forças que se dinamizam na ocorrência do próprio evento. Assim, o que emerge se consagra em matéria vincada por processos que conferem novo sentido formal a partir da forma de outro que lhe antecede. Portanto, por princípio, construir o espaço literário sugere o identificar-se com retóricas rítmicas de superação e transformação que – a partir de referenciais concernentes à atuação ativa do sujeito no seio da construção da vida em sociedade – objetivam lançar-se à construção de prática de natureza estética capaz de capturar, pelos recursos retóricos do conhecimento artístico, o sentido de vitalidade essencial que habita latente o indivíduo e o meio onde se manifesta. Concorde a esta ideia e a par ao título vestibular desta matéria, visa-se neste pequeno ensaio – tomando-se como ponto de identidade a figura do homem e o entorno moldante e por ele moldado; afinal, ao que parece, nada há que não seja causa e finalidade centradas nele mesmo – refletir sobre faceta retórica de construção do universo tópico na prática discursiva de António Gedeão, a partir de dupla envergadura. Analisar a construção do espaço literário como matéria de algo; ou seja, por intermédio de uma retórica de conteúdo, refletir sobre o exercício de reelaboração espacial como entremeio de duas formas de conhecimento: a arte e a ciência; e, por meio de uma retórica discursiva, refletir sobre fazer do trabalho de linguagem sucesso de manifestação espacial como o lugar de “não-lugares”, espaço não-interdito de ocorrências vitalmente reveladoras da natureza humana original; portanto, incontente, propício à estados de super-ação e trans-forma-ação da realidade vivencial em iluminuras perenes de dinâmica poética. Para tanto, tomar-se-á do universo criativo do escritor português António Gedeão, o poema “**Lição sobre a água**” como fonte investigadora onde as tessituras elencadas possibilitam encontrar repercussão.

Uma vez instituída a proposição, tomando-se por prioridade o signo verbal, observa-se exercício que o poeta promove ao qualificar o registro linguístico e, didaticamente, proferir a trans-formação da palavra em superação da própria palavra e atingir o sentido universalizante do espaço de identidade poética:

Lição sobre a água⁹

⁸ Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: xangai13@gmail.com

⁹ António Gedeão, pseudônimo de Rômulo Vasco da Gama de Carvalho (Portugal, 1906 –1997). Formado pela Universidade do Porto em Ciências Físico-Químicas e Letras. Publica o primeiro livro aos 50 anos.

Este líquido é água.
Quando pura
é inodora, insípida e incolor.
Reduzida a vapor,
sob tensão e a alta temperatura
move os êmbolos das máquinas, que, por isso,
se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.
Embora com exceções mas de um modo geral,
dissolve tudo bem, ácidos, bases e sais.
Congela a zero graus centesimais
e ferve a 100, quando a pressão normal.

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

No processo de recepção, o primeiro passo é o de entrar em contato com os elementos que compõe a expressão representada; e nela, buscar sorte e razão de entendimento. Assim, o que se faz é manter, elaborar, observar e relacionar reflexivamente as forças que comungam na respectiva equação verbal. Portanto, nada além de exercício de investigação receptiva. Para isso, deve-se ter em mente que o objeto textual apresentado pode ou não se constituir em matéria eminentemente artística, quer dizer: o que se percebe – no caso – se constitui de fato em equação que ultrapassa o limite entre a representação e a coisa em-si? Se ocorrer, como o evento se expressa?

Não há duas maneiras de ler poesia, embora todo efeito poético, obrigatoriamente, inspire pluralidade. O único modo de ler poesia é lê-la naquilo que é, na própria constituição do-sendo. Assim, depara-se com as coisas e se pensa sobre elas. Por mero acaso, ou ordem didática, observa-se em princípio o enunciado que confere – talvez – a maior referência do discurso apresentado: o título – **Lição sobre a água**. Está-se diante de um primeiro estado: aparentemente, uma voz dirige ao exterior uma promessa de informação/ensinamento sobre algo que sugere dominar. Assim, “lição sobre a água” quer determinar uma forma representativa de algo que se sabe ser vital à manutenção da vida; e o inicia fazendo pelo sistema mais específico a denotar expressiva referencialidade. Em

tom coloquial, destila considerações em formato de propriedades – primeiro – físicas, depois químicas que enlevam as características intrínsecas do que se representa a molécula água, junção de dois átomos de outro elemento denominado hidrogênio e um de outra natureza química: oxigênio. Deste modo, valendo-se de discurso avaliativo enceta, logo de entrada: “Este líquido é água”. No entanto, a clareza que se evidenciara de pronto na denominação titular verifica-se mesmo? Simultaneamente, algo sugere turvar-se de um bom tanto, vez que o termo implicado como matéria de estudo – água – principia, desde então, sofrer alterações expressivas como a antecipar processo de transformação. Observa-se que no referido constructo há um estado de aparente redundância, um certo cansaço autoconstituído que inicia trabalho de minamento dele, ou seja, além do registro “água” explícito no título, ainda ocorre repetido no final da primeira oração, e o vem também embutido em outro, que o dissimula em si, enquanto representação: “Líquido”. Assim parece se constituir à elaboração; recurso desviante que se desloca para além de simples evitar o pleonasma – sem que o faça de fato – “Esta água é água”. Portanto, o que se apresenta quase despreocupadamente como mera descrição do elemento a que se propõe edificar, já não mais o é, em-sendo. Pelo empenho repetitivo, alimenta-se a força motriz de abertura e confere cadência progressiva ao processo de esvaziamento da representação como mera representação. Observa-se que há um jogo de por em destaque a referência primeira e – simultânea e transgressivamente – fazê-la ruir em si. O reforço de água em água ainda vem disposto pelo uso do pronome demonstrativo, trans-figurado em dêitico: “Este”; isto é, este aqui e não outro. Assim, de chofre, parece emergir à recepção, silenciosamente, certos questionamentos: “Este” qual; vez que se dilui de si e em outras expressividades? Portanto, que lição a voz que se enuncia propõe conferir?

Nesse sentido, a partir da consagração de princípio que determina a indeterminação – ou vice-versa – em termos retóricos de construção comunicativa, encaminha-se para o mesclar definições de qualidades da matéria “água” a uma forma que lembra procedimentos de concepção poemática: ao valer-se, para tanto, de versos e rimas. No entanto, apenas verbaliza propriedades únicas e características do tal elemento: em estado de pureza: inodora, insípida e incolor; reduzida a vapor, transforma-se em utilidade outra e confere progresso ao indivíduo: move êmbolos e máquinas.

Nesse íterim, aparentemente consequencial, a voz enunciadora rompe com a equação edificada; quer dizer, se de um lado vale-se de elementos afins ao discurso poético, contraditoriamente, nega-os por assumir atitude incondizente com o universo manifesto pela poesia que, em si, nada explica, nada justifica, nada exemplifica,

culminando por não especificar utilidade qualquer. Deste modo, as expressões “que, por isso” e “se denominam” materializam – em simultâneo – estado de nublagem: o reforço da referencialidade representativa e a criação da ruína dela mesma pela interferência devastadora e paradoxal do construto expressivo.

Estado similar ocorre no desdobramento da segunda estrofe: o mesmo tom e sistema de aparente normalidade definitiva na caracterização, agora química, da matéria em destaque. Se a voz enunciadora conserva o esquema capsular poemático, vez que ainda mantém os registros submetidos ao corpo de versos e rimas, descaracteriza-o pelo uso da expressão “mas de um modo geral” e acrescenta, agora pelo avesso, princípio que sugere se dispor novo, e em rumo ao evento artístico, ainda que timidamente. Isto ocorre nos dois últimos versos ao apresentar construção antitética, embora ainda não simultânea: o fato de, em dado momento e condições, a matéria exemplar congelar “a zero graus centesimais” e, em outros, ferver a “100”. Chama à atenção o modo como a voz anunciante materializa a dada situação: para congelamento, “centesimais”; para ebulição, “100”.

Observa-se, como mencionado, que a matéria inicial disposta – água –, a cada período, assume posições e representações variantes, por exigência das características a ela destinadas; fato que a mantém e sustenta e antecipa como elemento em constante processo-de. Assim, a voz ocupa dois terços do texto em aparente determinação de características únicas e exclusivas de algo que, contraditoriamente, se dilui em si a cada avanço de registro sígnico – quer gráfico ou sonoro. E agora, em trans-formação de registro verbal para numérico sem qualquer complemento de unidade: “100”; atitude que se dinamiza como, talvez, a maior desarticulação desautomatizadora do elemento sígnico enquanto mera representação de algo. Deste modo, pela ausência da grafia verbal, pode-se aproximar o registro numérico “100” – em virtude da referência contextual em que, em princípio, se encontra –, ao voco-verbal “cem”, e caracterizar o plano máximo em que a matéria líquida se trans-forma em matéria gasosa, não deixando de ser matéria. Por outro lado, como o que se verifica é a grafia numérica, portanto, associando-se a ela apenas o registro fônico, pelo projeto conceptivo que desde a abertura do discurso se delinea – construção e destruição –, pode-se inferir a diversa variante voco-verbal – “sem” –, apontando para estado oposto ao processo antes sugerido, ou seja, para o plano mínimo do “sem” ferver, aproximando-se ao estado de congelamento, fato que – sem o dizer, dizendo – culmina por congrega e encerra em si a totalidade da *performance* transformativa ao qual a matéria em destaque naturalmente se metamorfoseia. No entanto, ainda outro elemento se possibilita: se o máximo se representa por “100”, o

inverso, o mínimo – na construção numérica, se constitui “001”, tanto quanto unidade representativa de calor que se aproxima do congelamento [zero graus], mas – ainda mais – como carga sensível de outra ordem: talvez a de primeiridade: o passo primo ao início concretizado da transformação que desde o título vem se edificando. E isso se verifica exatamente em estado de passagem do término de uma situação – fecho do primeiro bloco composto pelas 2 primeiras estrofes – à abertura e surgimento de outra: a última estrofe disposta em texto. Assim, o que surge, refri-se, consagra-se em materialização vincada no processo que confere superação de uma dada forma em forma de outro – semelhante ou distinto – elemento; no caso em específico, pela exercitação de mesmos elementos (as palavras): momento de abertura da terceira estrofe.

Nesse sentido, a superação da palavra se dá pela superação de atitudes ao tratar-se o signo verbal; aliás, efetivado desde o princípio do poema, apenas que às quase-escuras. Ou seja, as palavras nunca se referiram – nas 2 estrofes vestibulares – a propriedades físico-químicas do elemento água, referindo-se continuamente a elas. Portanto, do tema “água” se encaminha ao motivo específico desde sempre anunciado, embora se possa ter passado despercebido dele ao experienciar contato com o denominativo titular do texto. Observa-se, depois do percurso vislumbrado, que a voz enunciativa o endereça como “Lição sobre a água”; e não sobre água. Assim, trata de determinar, em específico, a matéria à qual se propõe não a ensinar e, sim, a (re)velar, pelo reforço demarcado no artigo definido feminino “a”: origem, vitalidade fundante, prima razão, geração, fecundidade, princípio do antes, vocação original, GRANDE MÃE. Deste modo, alia ao recurso de trabalhar o signo à delimitação única que o termo “lição” determina; qual seja, não haver lições físicas e/ou químicas sobre água; e sim, único sucesso (re)velado por “Lição” única: **a água**, concretizada efetivamente no instante-já do evento poético. Nele, somente agora – e desde sempre – introduz a figura do humano. Ao trabalhar o signo, deixa à deriva o tom quase prosaico que impera nas 2 estrofes anteriores e, por seleção de termos, impõe ao com-passo da terceira estrofe ritmo indissoluto, lento e, ao mesmo tempo, suntuoso – por se valer de palavras com o predomínio de consoantes não-momentâneas – que conferem amálgama e fértil perdição: não se pode dizer trágica, nem festiva; nem eufórica, nem disfórica, sendo-as incontinentemente rítmicas e simultâneas. Este fato dinamiza em potencial o prenúncio antitético disposto nos versos 11 e 12 – “Congela a zero graus centesimais/e ferve a 100, quando a pressão normal” – ao atingir a ordem do oxímoro e, com isso, ampliar definitivamente o poderio bélico [vale a ambiguidade] de trans-porte e trans-formação da matéria/tema em matéria/motivo poético.

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

Nesta estrofe, instâncias oximóricas vertem em todas as direções que seguem: “noite cálida de Verão”; “lunar gomoso e branco de camélia”; “apareceu a boiar o cadáver de Ofélia”; “nenúfar na mão”. Cada uma das situações que compõe a trajetória que encerra o ciclo sobre si mesmo, apresenta dicotomia – quer interna, quer externa – tanto em relação a si quanto ao todo. As referências se evidenciam e se diluem, se formam e se destroem em prol da unidade plural de um exercício discursivo que captura a totalidade unitiva do mito: a vida que é vida e, em si, morte; a morte que é morte e, em si, vida.

Assim, em “noite cálida de” desponta de si, carga sensitiva que amalgama conforto e prazer concomitantes a desconforto e terror. Em noite de claridade [“sob um luar”, “branco”] e de frágil leveza sutil [“camélia”] projeta-se outra, viscosa, espessa, e pegajosa [“Verão”, “gomoso”]. Ao inexorável desespero da morte [“cadáver”] e à referência trágica shakespeariana [“Ofélia”] – que se retira da vida pela dor da morte do pai – dispõe-se serena e, delicadamente suspensa sobre as águas como broto-eflúvio e sustento de nenúfares, planta aquática da família das ninfeáceas – uma das primeiras famílias de plantas a produzir flores no planeta [origem, princípio, geração, nascimento] – que filtram e purificam o elemento que as recebem por berço: água. O termo de origem remete, de imediato, à ninfas que, na mitologia grega, se constituem em espíritos naturais femininos que habitam lagos e riachos; fadas sem asas, leves e delicadas; personificação da graça criativa e fecundadora na natureza. Por isso, evola-se – em simultâneo – senso de pureza, juventude, jovialidade, beleza, tranquilidade, paz, encontro consigo mesmo, plenitude: vida. Tudo entregue à matéria original revelada à dimensão do mito: ÁGUA – vida/morte/vida. Fecha-se o ciclo sobre si, dinâmico no reverter o aparente último verso do poema sobre o aparente primeiro verso do conjunto poemático e, assim, de modo similar pereniza-se – ciclicamente – o percurso do homem no homem. Enfim, ele mesmo – a si – revelado. Portanto, o término do poema não se consagra no final da leitura, vez que – obrigatório – impulsiona o receptor a voltar sobre si, ao retornar ao início, consubstanciando abertura e fechamento em estados inoperantes e incipientes diante do

universo que acaba de eclodir: o encontro com instâncias elementares de si, consigo mesmo.

Deste modo, por fim e início, a matéria desintegra-se em matéria. Resta a poesia; e parece bastar: a matéria sempre presente trans-formada em si mesma.

REFERÊNCIA

Gedeão, António. “Lição sobre a água”. In: *Obra completa [Linha de força – 1967]*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2ª. Ed., 2007, p. 202)

O ESPAÇO ROMANESCO TEXTUAL NA NARRATIVA MACHADIANA

Jorge Leite de Oliveira¹⁰

Neste trabalho, abordaremos o que, neologicamente, denominamos como espaços *literolinguísticos* importantes na narrativa de Machado de Assis, dos seus três últimos romances, que consideramos como seu *estilo espacial do texto*. A relevância do tema é destacada por Borges Filho em seu livro *Espaço e literatura*, quando ele afirma que

não somente o linguista se debruça sobre o sistema linguístico [...]. No entanto, da mesma forma que a teoria literária não elegeu ainda o espaço como um dos temas principais de suas reflexões, a gramática e a linguística também não o fizeram (BORGES FILHO, 2007, p. 111).

Desse modo, criamos a palavra *literolinguística* para expressar, na literatura, os espaços da linguagem narrativa. Entendemos, também, por *espaço romanesco textual* a forma criativa *literolinguística* utilizada pelos bons escritores para se expressarem textualmente na narrativa de suas produções literárias em forma de romances e outros recursos linguísticos como o dialogismo bakhtiniano. Os espaços *literolinguísticos* abrangem o que denominamos *estilística espacial* e *espacialidade morfossintática*. Não será objeto deste estudo a espacialidade morfossintática e, sim, a *estilística espacial* e suas figuras de linguagem, e o dialogismo do narrador. No que se refere a essas **figuras**, que se classificam por **figuras de palavras (ou tropos); figuras de construção ou de sintaxe; figuras de pensamento e figuras fônicas**, anotaremos seus aspectos simbólicos, satíricos e irônicos em trechos selecionados das obras em análise.

Iniciemos pelas figuras de palavras (ou tropos). No *corpus* desta pesquisa¹¹, com o predomínio do aspecto *simbólico*, encontramos os seguintes **tropos**¹²: a) **catacrese**:

¹⁰ Doutorando em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Membro do grupo TOPUS. Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa. E-mail: jojorgeleite@gmail.com.

¹¹ Tendo em vista o grande número de edições e editoras que publicam as obras machadianas, optamos por citar apenas a sigla e o capítulo ou data correspondente de cada romance em suas citações. DC: Dom Casmurro; EJ: Esaú e Jacó; MA: Memorial de Aires.

¹² As figuras de palavras (ou tropos) são aquelas que se caracterizam pelo desvio da significação, considerada normal, das palavras. No corpus estudado, encontramos as seguintes figuras de palavras: a) **catacrese**: metáfora que já foi incorporada à nossa língua, de tal modo que consta dos dicionários em geral. Segundo Azeredo (2008, p. 487), a catacrese é semelhante às “expressões idiomáticas”; b) **diáfora ou antanáclase**: esses nomes que assustam, na realidade representam o chamado trocadilho no qual se emprega a mesma palavra com o sentido ambíguo, o chamado duplo sentido; c) **metáfora**: é a substituição de um termo por outro, devido a uma relação de semelhança entre ambos (associação semântica). Costuma ser uma comparação sem o uso da palavra como; d) **metonímia**: ocorre quando se transfere o significado de um termo para o outro, que não lhe equivale, mas que, na contiguidade das ideias, se lhe associa semanticamente.

“Voltei-me para ela; Capitu tinha os *olhos no chão*.” (DC, cap. XIV). A expressão “olhos no chão” significa “de cabeça baixa”, pensativa ou envergonhada; b) **diáfora ou antanáclase**: “[...] disse-me no dia seguinte que estava por tudo, que eu era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si. Ao que eu repliquei que a minha esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo.” (DC, cap. CII). Nas palavras de Capitu, “renda” tem um sentido mais restrito do que a mesma palavra dita por Bentinho, que desejava externar à amada o desejo de lhe proporcionar uma vida melhor financeiramente; c) **metáfora**: “Tinha a mesma sensação que ora lhe dava aquela *cesta de luzes* no meio da escuridão tranquila do mar.” (EJ, cap. XLVIII). A linda metáfora, com o emprego do gradiente visual, expressa a ilha fiscal, situada no meio da baía da Guanabara, plenamente iluminada, quando se realizara o baile, em 9 de novembro de 1889. Conclui Carvalho que

Machado transmite, de forma impressionista, a imagem que D. Cláudia tem da ilha nessa noite que ficaria famosa, por simbolizar o canto de cisne da Monarquia agonizante, às vésperas do golpe militar que implantou a República, no dia 15 de novembro de 1889” (CARVALHO, 2010, p. 195);

d) **metonímia**: a relação de contiguidade pode ocorrer de diversos modos, como nos seguintes exemplos: “Conversamos de coisas várias, até que Tristão tocou um pouco de *Mozart*.” (MA, 31/8/1888). Machado era grande apreciador do músico austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791), que aqui ocupa o lugar de sua música (autor pela obra); “José Dias dividia-se agora entre mim e minha mãe, alternando os jantares da Glória com os *almoços de Mata-cavalos* (DC, cap. CIV). O bairro foi citado no lugar da pessoa que ali reside, ou seja, D. Glória, mãe de Bentinho (continente pelo conteúdo); O bicho viveu os seus dez ou onze anos da raça; a *doença* achou enfermeira, e a *morte teve lágrimas*.” (MA, 4/8/1888). A doença e a morte = o cachorro (abstrato pelo concreto); “Rezei ainda, persignei-me, fechei o livro de missa e caminhei para a porta. [...] Havia homens e mulheres, velhos e moços, sedas e chitas, e provavelmente olhos feios e belos, mas eu não vi uns nem outros.” (DC, cap. LXX). *Ironicamente*, o narrador substituiu as mulheres burguesas pelo traje que elas ostentavam (traje pela classe social).

É na estrutura sintática que ocorrem as **figuras de sintaxe ou construção**. Em *Dom Casmurro*, temos as seguintes figuras de sintaxe: a) **anacoluto**¹³: “Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que **eu**, graças às relações dela e Capitu, não

¹³ **Anacoluto**: figura de construção (ou de sintaxe) que consiste em se interromper uma frase com a sua continuação por outra.

se me daria beijá-la na testa” (DC, cap. CXVIII). Ocorreu na frase uma fragmentação da sintaxe, em virtude do pronome “eu” ficar sem função sintática; **b) anadiplose**¹⁴: “Relendo o capítulo passado, acode-me uma ideia e um *escrúpulo*. O *escrúpulo* é justamente escrever a ideia.” (DC, cap. LXIV); outro exemplo: “Entre outras coisas, estive a rasgar *cartas velhas*. As *cartas velhas* são boas.” (MA, 25/2/1888); **c) anáfora**¹⁵: “E lá foi, e lá andou, e lá descobriu o padre, dentro de uma casinha — baixa.” (MA, 31/7/1888); **d) epizeuxe**¹⁶: “Examinando bem, não quisera ter ouvido um desengano que eu reputava certo, ainda que demorado. Capitu refletia, refletia, refletia...” (DC, cap. XLII). A repetição da palavra “refletia” passa ao leitor a ideia de uma reflexão profunda, sem fim, de Capitu em sua preocupação de livrar Bentinho da ida para o seminário; **e) hipálage**¹⁷: “José Dias [...] contava-me tudo isso cheio de uma *admiração lacrimosa*.” (DC, cap. LXI). Quem estava lacrimoso era José Dias e não a admiração. Também em *Esaú e Jacó*, encontramos isto: “E Batista conversaria com o Imperador, a um canto, diante dos *olhos invejosos* que tentariam ouvir o diálogo.” (EJ, cap. XLVIII). Nessa passagem, D. Cláudia fantasiava a volta de seu marido Batista ao poder. Quem tinha inveja eram os donos dos olhos e não estes. Nesse caso, há também uma metonímia em que a parte, os olhos, representa o todo, as pessoas que olhavam; **f) inversão**¹⁸: “Um dia, há bastantes anos, lembrou-me produzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Mata-cavalos.” (DC, cap. II); **g) pleonasmos**¹⁹: “Toda a velha papelada *saiu cá fora*, e rimos juntos.” (DC, cap. LIV); “Ora bem, a viúva Noronha mandou uma carta a D. Carmo [...]. Não tem frases feitas, nem frases rebuscadas; é *simplesmente simples*, se tal advérbio vai com tal adjetivo; creio que vai, ao menos para mim.” (MA, 30/6/1888). Desejoso de dar realce à simplicidade, o narrador utilizou a expressão “simplesmente simples”, que destacamos; **h) polissíndeto**²⁰: “E lá foi, e lá andou, e lá descobriu o padre, dentro de uma casinha — baixa.” (MA, 31/7/1888). Enquanto não reviu o padre que o havia batizado, em sua casa, Tristão não se deu por satisfeito. Essa característica psicológica da personagem parece ser realçada, na frase do narrador, pela repetição da conjunção

¹⁴ **Anadiplose**: ocorre quando há a repetição de palavras ou sequências de palavras no fim e no início de dois versos ou duas frases.

¹⁵ **Anáfora**: essa figura decorre da repetição de palavra no início de cada verso, frase ou expressão frasal.

¹⁶ **Epizeuxe**: nessa figura, ocorre a repetição da sequência imediata de palavras.

¹⁷ **Hipálage**: ocorre quando o termo determinado não se associa ao seu determinante.

¹⁸ **Inversão**: alteração da ordem sequencial dos termos ou orações.

¹⁹ **Pleonasmos**: repetição redundante ou enfática de um termo ou a mesma ideia da oração.

²⁰ **Polissíndeto** é a repetição de conjunção na oração.

“e”; **i) quiasmo**²¹: “Não era tanta a política que os fizesse esquecer Flora, nem tanta Flora que os fizesse esquecer a política.” (EJ, cap. XXXV).

Ocorre a **figura de pensamento** quando o entendimento completo da mensagem é diferente do que está expresso. A modificação é de sentido e, portanto, ocorre no significado não literal da frase. Nas obras em análise, temos as seguintes figuras de pensamento: **a) antífrase**²²: “— Escrevi algum tempo num jornal de Lisboa, e dizem que não inteiramente mal.” (MA, 4/8/1888). Frase pronunciada por Tristão quando conversava com o conselheiro Aires. O que Tristão queria dizer, em sua modéstia, era que o consideravam um bom articulista do jornal de Lisboa. **b) eufemismo**²³: “Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos” (DC, cap. II). **c) hipérbole**: é o exagero de linguagem que visa a dar destaque especial a uma palavra ou expressão do comunicado. Exemplo²⁴: “Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, *morto de esperar*, e vá espaiar a outra parte; casemo-nos.” (DC, cap. CI). Aqui, o narrador em primeira pessoa assume o papel do personagem Bentinho e, em vez de dizer que o leitor poderia estar *desistindo de esperar* pelo desenrolar da demorada narrativa sobre o casamento do protagonista com Capitu, usa a exagerada expressão *morto de esperar* em substituição àquela. **d) paradoxo**²⁵: “O drama é de todos os dias e de todas as formas, e *novo como o sol, que também é velho*” (MA, 13/3/1889). O reaparecimento diário do sol o torna novo, mas sua existência de bilhões de anos caracteriza sua ancianidade. Assim também ocorre com o drama, que está sempre ocorrendo em algum lugar, mas existe desde os tempos imemoriais da humanidade. O paradoxo costuma ser usado para exprimir ironia, o que o torna comum no texto machadiano; **e) prosopopeia**²⁶: “Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze” (DC, cap. XII). A árvore adquire o atributo de seu advogado, na imaginação de Bentinho, para quem o namoro com Capitu era lindo e legal. Outro:

²¹ **Quiasmo**: é a inversão da simetria dos termos, conforme o esquema AB X BA.

²² **Antífrase**: muito comum na ironia machadiana; a intenção é fazer com que o ouvinte ou leitor perceba no que foi dito ou escrito o contrário do que se expressa.

²³ **Eufemismo**: é o uso de palavra ou expressão menos desagradável, para suavizar um fato.

²⁴ **Hipérbole**: é o exagero de linguagem que visa a dar destaque especial a uma palavra ou expressão do comunicado.

²⁵ **Paradoxo**: figura que se baseia no uso de palavras ou expressões contrárias à lógica, com afirmações incoerentes ou absurdas.

²⁶ **Prosopopeia**: consiste em dar vida e características humanas a seres inanimados, sobrenaturais ou irracionais, tornando-os seus interlocutores.

Vim pela rua da Princesa, pensando nele e nela, sem me dar conta de um cão que, ouvindo os meus passos na rua, latia de dentro de uma chácara [...]. Perto da rua do Catete, o latido ia diminuindo, e então pareceu-me que me mandava este recado: 'Meu amigo, não lhe importe saber o motivo que me inspira este discurso; late-se como se morre, tudo é ofício de cães, e o cão do casal Aguiar latia também outrora [...]' (MA, 18/9/1888);

f) sinestesia²⁷: “Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos” (DC, cap. XXII). Os gradientes dos sentidos se misturam na representação do desejo de prima Justina expresso em seu olhar, que pareciam também fazer uso do tato, da audição, do olfato e do paladar.

Por fim, no trabalho com a estilística espacial, citamos as **figuras fônicas**. Essas figuras têm relação com a exploração dos fonemas (sons representados pelas letras), em sua expressividade tanto agradável quanto desagradável. Exemplos: **a) aliteração**²⁸: *Chora, menina, chora,/ Chora, porque não tem/ Vintém*, (DC, cap. XVIII). Os fonemas /ch/ provocando um chiado, são sucedidos pelos nasalizados /em/. Machado é mestre em inserir poesia em suas narrações; **b) assonância**²⁹: “— Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo, e pagou a entrada aos dous...” (DC, cap. XVIII).

Outros recursos estilísticos de Machado de Assis foram baseados no dialogismo. Um procedimento machadiano aprendido com José de Alencar, Manoel Antônio de Almeida e outros escritores é a conversa com o leitor: “Não cuides que não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a.” (EJ, cap. XII). Curioso caso de um narrador em terceira pessoa, Aires, falando de si mesmo com o leitor. Também o narrador suspende a narrativa, por vezes, para conversar com o papel: “Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia” (MA, 8/4/1888). E também não é rara a conversa consigo mesmo (solilóquio ou monólogo). É interessante observar que antes de conversar com o papel, nas “memórias” de 5 de fevereiro de 1888, o conselheiro monologa: “Nada há pior que gente vadia, — ou aposentada, que é a mesma cousa; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste”.

²⁷ **Sinestesia**: associação de sensações de gradientes sensoriais (sentidos físicos) diversos. Na sinestesia, os sentidos estão interpenetrados.

²⁸ **Aliteração**: é a repetição seguida de uma consoante ou o encadeamento, na sequência do enunciado, de diversas consoantes.

²⁹ **Assonância**: é o som vocálico tônico repetido sistematicamente na sequência da frase, como a da citação, em que o fonema /ou/ se repete de forma sequenciada.

Em suma, o diálogo entre textos e autores é uma característica marcante da ficção machadiana. As referências à Bíblia, aos autores greco-latinos da Antiguidade Clássica e aos clássicos da literatura inglesa são comuns nesse escritor. É o que caracteriza sua intertextualidade. Exemplo:

Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821: *I can give not what men call Love*. Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (MA, 25/1/1888)

Encontramos em sua obra também a intratextualidade: espécie de intertextualidade com os textos do próprio autor, “retomando e ampliando ideias, títulos, frases e situações, em círculos temáticos concêntricos”. Exemplos: a) “Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de Memorial.” (EJ, cap. XII): informação antecipada pelo autor sobre a obra que seria escrita após *Esaú e Jacó*; b) “Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis” (MA, advertência machadiana, que remete seu leitor ao prefácio da obra anterior).

Nesses e em outros romances de Machado de Assis, encontramos ainda diversas figuras de linguagem, como o uso de metáforas, metonímias, paradoxos, paródias, perífrases, polissíndetos, prosopopeias, sátira menipeia, silepses e outras figuras estilísticas, que podem ser lidas na obra de Carvalho (2010) e outros autores.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizador: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1971, vol. I.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CARVALHO, Castelar de. *Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo, temas*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Claudio Giordano. Lisboa: Portugalia, 1968.

_____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137- 174.

ESPAÇOS, VOZES: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL OSMANIANO

Márcia Rejany Mendonça / UFMS

marcia.r.mendonca@gmail.com

Osman Lins (Vitória de Santo Antão, 05/07/1924 – São Paulo, 08/07/1978), em suas obras tanto ficcionais quanto críticas, concede sobremaneira importância à construção do espaço da narrativa. Esse interesse que se manifesta em algumas de suas entrevistas, artigos e ensaios, é percebido, especialmente, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Nesta obra, Osman Lins faz duas contribuições teóricas de extrema relevância para os estudos sobre o espaço: uma trata-se da distinção entre espaço e ambientação; a outra, da sistematização de três tipos de ambientação: a franca, a reflexa e a dissimulada.

Outro aspecto que também contribui para a modificação da representação do espaço e que é responsável por sua complexidade são os recursos utilizados pelo autor para configurar os espaços de suas narrativas. Exemplos de tais recursos são as focalizações múltipla e variável, a montagem, o jogo com os tempos verbais e a estrutura em fragmentos. Próprios não só da literatura, como também das artes plásticas e do cinema, esses recursos modificam significativamente a representação do espaço ficcional. Em algumas narrativas de Lins, os espaços são múltiplos e diversificados, porém, amalgamados por meio de estratégias diversas que concentram todos os espaços em um espaço Uno. Uma dessas estratégias é a bifurcação do *eu* que analisaremos no conto “Pastoral”.

Neste conto, temos a história de Baltasar, por ele contada, a partir de uma dupla focalização, isto é, a história é contada por dois narradores em primeira pessoa bifurcados de Baltasar. Com esses narradores, nos deparamos com espaços complementares, nomenclatura que achamos mais apropriada para designar os espaços desse conto, são espaços construídos não pela multiplicidade de narradores, mas, segundo Sandra Nitrini, pela bifurcação do *eu*.

Esta estratégia modifica a configuração dos espaços da narrativa, uma vez que ao mesmo tempo que os divide, não os separa, pois o *eu* bifurcado dá continuidade à descrição do mesmo espaço iniciada pelo outro *eu*, porém em dimensões bem mais ampla.

A respeito da bifurcação do *eu*, Sandra Nitrini (1987, p. 187), diz ser “impróprio afirmar que, em *Nove, novena* se encadeiam ou se entrecruzam monólogos interiores”. O pronome *eu* das narrativas de Osman Lins é destituído do seu caráter pessoal. Sobre a impessoalidade desse pronome, Sandra Nitrini faz referência a uma carta, datada de 28/4/75, em que o escritor comenta o seguinte:

“O Eu que busco é de outra natureza. É um instrumento para a conjugação dos verbos, a articulação da frase, o agenciamento do texto. Existe como pronome, mas um pronome falso e ilegítimo, pois, ele não está em lugar do nome. Ele tem devido mesmo a sua falsidade, uma autonomia literária e, em geral, está tão distanciado do personagem quanto um ele. (Isto é, do personagem que PARECE falar.)” (LINS apud NITRINI, 1987, p. 186).

O pronome *eu* osmaniano divide-se entre as funções de narrar, de observar e de agir, podendo ou não ocorrer, posteriormente, a sua unificação representada pelas sobreposições das vozes, através do pronome *nós*, e/ou visualmente e pela junção dos sinais gráficos. Este procedimento manifesta-se textualmente através de duas vozes narrativas “a de superfície — com a multiplicidade de visões — e a da profundidade — com o controle do narrador geômetra” osmaniano que atua sob a máscara do pronome *eu* (NITRINI, 1987, p. 177). A primeira é propriamente a voz do narrador; a segunda, denominada pela autora de “instância narrativa profunda”, realiza-se através da unidade discursiva, revelando “a existência de uma única entidade narrativa por detrás do *eu* narrador bifurcado” (NITRINI, 1987, p. 179). Esta utiliza-se de várias vozes “para compor um texto único que — unindo narradores, situados espacial e temporalmente distantes, como emissores de um mesmo discurso — procura quebrar os limites espaciais e temporais fenomenológicos” (NITRINI, 1987, p. 178). Resumindo: a “abstração do *eu*”, realizada através dos “sucessivos deslocamentos e substituições do foco narrativo”, traz como consequência a “impessoalização do *eu*” cujo resultado é a voz coletiva e ubiqüizada (NITRINI, 1987, p. 174).

Essa entidade narrativa é uma voz que transita entre espaços e tempos do passado, do presente e do futuro, atemporal e ubíqua, porém, não se caracteriza como narrador onisciente, apesar de, como este, também se situar fora dos limites do tempo e do espaço. Anatol Rosenfeld (1970), referindo-se à “impessoalização do *eu*”, afirma que a “impessoalidade corresponde á relativa diluição das personagens, bem como à expansão da narração além dos limites da vida individual e da estória pessoal, tão característica da ficção burguesa”.

O conto “Pastoral”, para nós é o mais representativo para a elucidação dos procedimentos empregados na construção desse tipo de espaço. Nesse conto, Baltasar é membro mais jovem de uma família composta somente por homens. Com Baltasar são seis pessoas ao todo: o pai, três irmãos e um agregado. A mãe abandonou-os há alguns anos, fugindo com outro homem, quando Baltasar era bem menor. A única figura feminina que circula pela casa é Aliçona. Responsável pelos afazeres domésticos, é apresentada com formas masculinas — motivo pelo qual é permitida a sua entrada na casa —, em contraposição a Baltasar, descrito com traços femininos: cabelos compridos, feições delicadas e corpo frágil. Esses são atributos frequentemente reforçados com as comparações que seus familiares fazem entre o aspecto físico dele e o da sua mãe.

A narrativa, organizada em segmentos que mantêm certa cronologia, passa-se em diferentes planos, com dois narradores em primeira pessoa, bifurcados de um *eu* de Baltasar. Seleccionamos três passagens que comprovam, satisfatoriamente, a presença dessa bifurcação. A primeira está no segundo parágrafo, quando o narrador diz achar-se impedido de ver o seu próprio perfil por causa do comprimento dos seus cabelos. Já está anoitecendo, e Baltasar encontra-se no campo, junto com Canária, sua égua.

Nesta baixada, o sol desaparece antes. A luz esponjosa reflete-se nas nuvens, infiltra-se nos ramos das velhas laranjeiras sob as quais eu e a

poldra estamos escondidos. Começou a noite e as primeiras estrelas logo poderão ser vistas entre as folhas. Por isto, e também por causa dos cabelos compridos, tapando-me as orelhas (passam-se meses, sem que ninguém se lembre de cortá-los), não posso ver meu perfil (*Nove, novena*, p. 138).

No parágrafo seguinte, o pai ordena a Balduino Gaudério que raspe os longos cabelos de Baltasar. Quando Balduino “pega a faca amolada por Joaquim” e executa as ordens do pai, Baltasar está de pé, tendo os cabelos raspados por Balduino (*Nove, novena*, p. 139). No entanto, ao mesmo tempo, encontra-se deitado no chão, atento, observando a tosquia: “De pé, as mãos pendidas, submisso, deito-me no chão, observo a tosquia e até acho prazer no tratamento” (*Nove, novena*, p. 139).

A outra passagem que acreditamos representativa para exemplificar a *bifurcação do eu*, Baltasar está sentado à mesa, em silêncio, ao lado de Balduino Gaudério. Então, Baltasar já com a cabeça raspada, na posição de narrador, diz: “Ponho as mãos no meu ombro e beijo com pesar minha cabeça raspada” (*Nove, novena*, p. 140). Diante dessa bifurcação, Baltasar coloca-se como personagem e como narrador: o primeiro, ignora o olhar de desprezo que os irmãos dirigem a ele, e os acontecimentos do passado bastante significativos para a sua vida; o segundo, favorecido com o poder visionário, conhece e vê os acontecimentos do passado e do presente da vida de Baltasar.

Essa estratégia de *bifurcação do eu* descaracteriza o indício pessoal que o pronome *eu* tem como atributo e, ainda, implica a cisão da focalização. Contudo, em certa medida, esta cisão não se constitui efetivamente, nesse conto, em uma separação entre os espaços. Em “Pastoral”, os *eus* narradores têm suas visões complementadas uma pela outra, pois o contexto da narrativa não promove uma efetiva separação entre as focalizações. Não há um distanciamento entre ambas, isto é, apesar de a narrativa apresentar duas instâncias narrativas, paradoxalmente, não há oposições ou conflitos entre os espaços aí representados. Há interação entre esses espaços. Esta se manifesta na configuração do espaço complementar.

O recurso, denominado de *bifurcação do eu*, configura o aperspectivismo. Contudo, neste conto, o aperspectivismo não se manifesta no espaço, porque, embora as vozes narrativas desdobrem os espaços, estes, duplicados, não são sobrepostos ou justapostos, procedimentos que caracterizam a relatividade espacial. As descrições de espaços específicos de “Pastoral” ilustram esse aspecto. Valer-nos-emos de uma passagem que julgamos exemplar para o esclarecimento do que observamos.

De todos os quartos, só um tem janela: grande, folhas espessas, dobradiças duplas, pegadores de ferro. Cede o lastro da cama, quase em curva de rede, ao peso de meu corpo. *Na janela* aberta, vejo lua, estrelas, campo, cocheiras, os movimentos das éguas mais velhas, ancas de Canária, o tilintar do cincerro, cheiro de capim, de mijo apodrecendo, o garanhão na estrebaria menor. Vejo tudo (*Nove, novena*, p. 144 — grifo nosso).

Um *eu* narrador está no quarto com o seu corpo na cama; “na janela” aberta, o outro *eu* desdobra o espaço. No espaço desdobrado, observa-se que cada espaço mantém a sua especificidade. No entanto, há uma interação entre eles que os torna espaços complementares, pois se trata da continuidade um mesmo espaço que, desdobrado pelo *eu* bifurcado, apresenta dimensões diferentes, porém uma não anula a outra, mas a complementa. Esses *eu* observam, portanto, espaços contíguos, logo, uma visão do espaço sendo complementada pela outra. Essas formas de bifurcação do *eu* refletem-se no espaço, não só pelas oscilações da focalização, mas também pelas diferentes visões dos espaços que surgem a partir da observação de um mesmo lugar, pois cada *eu* narrador adota uma posição em relação ao espaço.

Quando a “instância narrativa profunda” toma, por exemplo, a posição de narrador, apresenta um olhar abrangente e panorâmico de uma paisagem que, para o *eu* que se encontra na cama, é impossível visualizar. Nesse caso, a “instância narrativa profunda” amplia o espaço com a focalização exterior do cenário que, em oposição ao quarto, com sua janela de “folhas espessas, dobradiças duplas, pegadores de ferro”, representa os desejos de Baltasar de percorrer o campo montado sobre o lombo da égua Canária.

Em “Pastoral”, esse método é recorrente nas descrições realizadas pela “instância narrativa profunda”. Praticamente todos os espaços descritos por essa instância são apresentados de forma panorâmica e distanciada. Contudo, as significações são diferentes. É possível, por exemplo, verificar, nas passagens que descrevem a paisagem do campo, uma atmosfera que dá a impressão de liberdade a Baltasar, principalmente quando ele está no campo com Canária. Mas dentro de casa a atmosfera modifica-se. A atmosfera tensa que envolve os momentos das refeições e o fato de o quarto com janelas ser destinado a Baltasar deixa evidente, por meio da configuração do espaço, a rejeição dos familiares à presença de Baltasar.

O fato de ocupar o quarto que antes pertencia a sua mãe, reforça a presença do sentimento de rejeição. O fato de sua mãe ter fugido com outro *e*, principalmente, de sua aparência lembrar as feições da fugitiva, em princípio, justificam a rejeição, reforçada pela comparação que os irmãos fazem entre a má conduta da mãe e o comportamento apático de Baltasar, como que renunciando a sua má índole, como mostra o seguinte trecho:

Concordam, isto sim, em asseverar que me pareço muito (jamais dizem com quem), que haverei sempre de ser peso morto *eu* que um dia, mesmo que não queira, cometerei infidelidades. É possível. Sou indolente e careço de músculos (*Nove, novena*, p. 139).

Objetos e móveis, exceto o baú que ainda está com as roupas e os sapatos da fugitiva, são ocupados pelos toscos brinquedos de Baltasar. Aos vestígios dela espalhados pelo quarto são sobrepostos os dele. Um não anula a presença do outro, daí ser possível dizer que o espaço também retrata a aproximação entre Baltasar e sua mãe. Este é o único quarto provido de janela, local significativo, pois revela o desejo de liberdade de Baltasar, liberdade essa conquistada somente quando cavalga pelo campo, no lombo de Canária.

No local das refeições, a rejeição dos irmãos a Baltasar pode ser confirmada pelos gestos e olhares de desprezo, dos quais Baltasar é vítima, e pelo lugar onde se senta à mesa. Por isso, o lugar da casa onde é realizada a ceia é significativo para analisarmos a configuração do espaço. A cena em que isso pode ser verificado começa pela descrição do espaço e dos objetos nele distribuídos: “O candeeiro aceso, de cobre, no estrado de maçaranduba modelado a enxó, onde comemos. Quando nos curvamos sobre os pratos de estanho, esmaltados de azul, parecemos sempre estar chorando: a mesa é baixa, quase altura de cama” (*Nove, novena*, p. 140). Em seguida vem a localização dos comensais à mesa. Nela, todos têm seus lugares fixos. À esquerda do pai, sentam-se Baltasar e Balduíno. A proximidade deste é textualmente justificada pela necessidade do pai de que alguém lhe corte a carne quando necessário, já que seu braço esquerdo não tem serventia, é um braço morto. À direita sentam-se os irmãos Jerônimo e Domingos. Joaquim, parente agregado, ocupa o lugar à frente do pai:

Nosso pai se senta numa cabeceira, de frente para Joaquim. É o mais alto e branco de todos. Cabelos quase pretos, caindo na testa. O braço esquerdo esquecido não lhe quebrou a energia. À sua direita sentam-se Jerônimo e Domingos, os dois bem perto dos quarenta anos e ainda sem mulher; à esquerda, com a incumbência de cortar, quando é preciso, carne para o velho, Bauduíno (*Nove, novena*, p. 140).

Essa distribuição não é casual. As posições condizem com o grau de respeito, de importância ou de desprezo que cada personagem recebe do pai e dos outros integrantes da família. Os lugares à direita são ocupados pelos filhos que têm afinidades com o pai, seja pela firmeza das atitudes, ou pela brutalidade e arrogância como mantêm os outros sob seu domínio. Nesta ceia, Baltasar é alvo de acusações verbais e de olhares que denunciam a rejeição que os irmãos compartilham em relação a ele. Diante dessas observações, é possível afirmar que do espaço físico desdobra-se o espaço social. O espaço social é delineado a partir das relações das personagens com os lugares que ocupam.

Nos lugares à esquerda, estão Baltasar e Balduíno Gaudério. Ambos em silêncio e de cabeça baixa, postura que poderia ser traduzida como submissão, se não fosse o desejo de revolta. Baltasar concretiza esse desejo, embora o resultado tenha sido a sua morte, ocorrida por tentar impedir a égua Canária de cruzar com um garanhão. Para Balduíno, a revolta ainda é um sonho, revelado na promessa feita diante do corpo de Baltazar: a de que amará uma mulher, “que não será jamais como esses outros homens” (*Nove, novena*, p. 150).

No último parágrafo, o corpo de Baltasar está em cima da mesa onde espera para ser levado ao cemitério. Diante do corpo, todos ocupam os lugares de sempre, ceando ao seu redor. Nesse caso, a cena da ceia é novamente retomada. A sala que antes configurava como espaço social, pois deixava transparecer a hierarquia entre os familiares, assume a configuração de espaço simbólico devido ao corpo de Baltasar estirado sobre a mesa. Se antes, durante a ceia, Baltasar ocupava, à mesa, um dos lugares situados ao lado esquerdo do pai, nesse momento, a posição a ele destinada é a do centro. Esta imagem sugere, simultaneamente, numa síntese

expressiva e precisa sentidos distintos: a rejeição dos familiares a Baltasar e a vitória dele sobre essa rejeição.

Por essa análise, podemos verificar que o espaço, nas narrativas de Osman Lins, constitui-se como elemento organizador por apresentar modificações fundamentais, elaboradas a partir da interação que estabelece com a estrutura e com as outras categorias da narrativa. Percebemos, ainda, que os espaços nas narrativas do referido autor não são apenas frutos do olhar da personagem ou da descrição do narrador, e que também não são, exclusivamente, construções subjetivas. Os espaços, sem limites específicos, imbricam-se à ação, à focalização, ao tempo, à personagem e à estrutura da narrativa, apresentando-se sob uma grande variabilidade de formas complexas. Diante disso, pode-se afirmar que o espaço nas narrativas de Osman Lins não só diz sobre a especificidade dos lugares, mas, sobretudo — como vários outros aspectos das narrativas ficcionais desse autor — é uma marca de refinada elaboração literária. É um espaço constituído por um campo de (re)combinações de significados.

Referências

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

_____. *Nove, novena*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ROSENFELD, Anatol. O olho de vidro em *Nove, novena*. (I e II). In: *O Estado de São Paulo: São Paulo*, 6 e 12 dez. 1970, ano 15, n. 699 e 700. Suplemento Literário.

TELA DE REMBRANDT EM CENA: TEATRALIZAÇÃO DO ESPAÇO EM A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO: A HISTÓRIA DE UM RETORNO PARA CASA, DE HENRI J. M. NOUWENMaria Cristina Martins (UFU)³⁰

Em *A volta do filho pródigo: a história de um retorno para casa*, de Henri J. M. Nouwen, ganha importância central a pintura de Rembrandt, *A volta do filho pródigo* (c. 1668-9, Museu Hermitage, São Petersburgo, Fig. 1), que teatraliza, no espaço da tela, o texto bíblico da parábola, segundo a qual um dos dois filhos de um rico senhor pede a parte que lhe cabe na herança, vai embora, gasta tudo e, ao se ver em penúria, retorna, pedindo perdão, sendo acolhido festivamente pelo pai, o que causa desgosto profundo no irmão.

Ao interpretar essa pintura de Rembrandt, Nouwen o faz a partir de seus conhecimentos sobre arte, de sua interpretação da passagem bíblica do filho pródigo e de sua própria experiência de vida. O relato minucioso e surpreendente que constitui esse livro de Nouwen nos conduz pelos meandros de uma trajetória bastante singular, cujo elemento detonador teria sido um encontro casual de seu autor com uma reprodução da pintura de Rembrandt sobre a referida parábola, ocorrido em 1983, na comunidade que mantém um lar para doentes mentais, *A Arca*, em Trosly, na França: “No centro dessa aventura está uma pintura do século XVII e seu artista, uma parábola do primeiro século e seu autor, uma pessoa do século vinte à procura do sentido da vida” (1997, p. 9).

Durante o percurso, somos colocados diante da tela, movendo-nos por todos os espaços da cena construída, acompanhando de perto como cada detalhe ganha um significado particular no contexto da leitura de Nouwen, que visivelmente teatraliza o espaço dessa tela. Nesse sentido, o propósito central deste trabalho é descrever como se dá esse processo de teatralização do espaço da tela de Rembrandt, decorrente do mergulho de Nouwen na cena pintada, que, em um processo de profunda empatia, rompe as molduras que circunscrevem o espaço da obra e embarca em uma viagem, encarnando todas as três figuras centrais representadas pelo pintor holandês: o pai, o filho pródigo e o filho ressentido.

Para isso, é feito o percurso inverso ao de Nouwen, que partiu do quadro de Rembrandt para chegar ao texto que é objeto desta análise. A presente investigação parte do signo verbal, ou seja, do livro, e busca refazer o trajeto do olhar de Nouwen como leitor da obra de Rembrandt. Na tentativa de chegar ao quadro que ele constitui mentalmente,

³⁰ Professora Associado 1 do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: mariacristinamart@gmail.com

são identificados os elementos catalisadores da teatralização do espaço da tela – tanto aqueles intrínsecos à pintura de Rembrandt, quanto os não pictóricos.

Ao sentir-se atraído pelo quadro de Rembrandt, Nouwen teria percebido, de imediato, “a luz misteriosa” que fez com que ele se detivesse principalmente num detalhe da obra: “acima de tudo, foram as mãos – as mãos do homem idoso – a maneira como tocavam os ombros do jovem, que me sensibilizaram como jamais acontecera.” (1997, p.10). É provável que o elemento fundamental na condução do olhar de Nouwen seja a distribuição da luminosidade dentro da cena retratada por Rembrandt. A técnica do “claro-escuro”, tão magistralmente empregada pelo pintor, produz efeitos extremamente significativos, levando Nouwen a centralizar sua visão na cena principal da volta do filho pródigo, na qual o pai acolhe o filho que retorna para casa. Neste caso, o que explica esse foco não seria a sua posição na tela, mas sim a concentrada luminosidade que incide sobre a cena do abraço entre pai e filho, destacando-a dos outros elementos que, à exceção do rosto do irmão mais velho, quedam no escuro, ou seja, na sombra. Como observa Douglas Mannering (1981),

[Rembrandt] se tornou o mestre do chiaroscuro, a manipulação da luz e da sombra na pintura [...] Em suas mãos, o chiaroscuro perdeu sua dramaticidade e tornou-se um meio sutil de modelar as faces dos modelos e envolver cenas numa atmosfera rica e evocativa [...] A técnica e o temperamento juntavam-se para criar uma versão grave e ensombrada do mundo e uma interpretação interior e espiritual. (p.12).

Henry Nouwen revela estar ciente disso e, de fato, a leitura que faz do quadro tem um caráter marcadamente introspectivo e intimista. Para ele, por exemplo, “Rembrandt não descreve a comemoração com música e dançarinos” (1997, p. 81), como narra a parábola. “Em lugar de uma festa, Rembrandt pintou a luz, a luz radiosa que envolve tanto o pai como o filho [...] Rembrandt não pinta nem a casa nem os campos. Ele retrata tudo em claro e escuro” (1997, p. 81-82).

Nesse relato, chama nossa atenção, por exemplo, o fato de que, para Nouwen, [o] verdadeiro alvo da pintura de Rembrandt são as mãos do pai. Nelas se concentra toda a luminosidade, a elas se dirigem os olhares dos que estão próximos; nelas a misericórdia se personifica; nelas há perdão, reconciliação e cura e, através delas, não somente o filho cansado, mas também o pai abatido, encontra repouso. (1997, p.105).

A leitura que Nouwen faz da pintura de Rembrandt é toda ela permeada por tentativas de atribuir significados a essas mãos. A constatação de que são diferentes, tanto no formato quanto na maneira de se posicionarem sobre o filho pródigo, foi

suficiente para suscitar toda uma gama de ponderações, questionamentos, leituras sobre o assunto e até de comparações com a representação de outras mãos nas demais obras de Rembrandt, o que acaba levando Nouwen à conclusão de que as mãos esquerda e direita seriam respectivamente masculina e feminina, ou melhor, as mãos do próprio Deus: “não só um pai que aperta seu filho nos braços, mas também uma mãe que acaricia seu filho, envolve-o com o calor do seu corpo, e segura-o contra o ventre do qual ele se originou” (1997, p.109-110). Ao encontrar um significado para as mãos do pai, Nouwen teria encontrado o próprio sentido da cena da acolhida, num processo marcadamente metonímico.

Além dos elementos propriamente pictóricos que geram essa leitura da obra de Rembrandt, observa-se que a mesma também é decorrente de outros fatores igualmente relevantes, como a visita de Nouwen ao museu Hermitage, por exemplo. Naquela ocasião, Nouwen teve a oportunidade ímpar de estar diante do próprio quadro de Rembrandt, *A Volta do Filho Pródigo*, em toda a sua imponência. Pôde contemplá-lo à vontade, a partir de um lugar privilegiado, por longas horas seguidas, num encontro que alterou sensivelmente sua visão inicial. Ali, o fato de a tela estar exposta numa parede que recebe farta luz natural fez diferença. Além da luminosidade intrínseca ao quadro de Rembrandt, a luz ambiente que incidia sobre a tela, de modo variável, à medida que o tempo passava, teria sido de extrema importância, no sentido de integrar novos elementos à leitura de Nouwen: “Às quatro horas o sol cobria a pintura com novo brilho, e as figuras mais atrás – que pareciam somente esboçadas nas primeiras horas – pareciam sair dos seus cantos escuros” (1997, p.15).

As diferentes visões do quadro, proporcionadas pela mudança na iluminação natural, afetaram profundamente a percepção de Nouwen, e ele não desconsiderou esse fato. Pelo contrário, deu-lhe tanta importância que chegou a afirmar: “[g]radativamente compreendi que havia tantas pinturas do *Filho Pródigo* quantas as alterações na luminosidade” (1997, p. 15).

A leitura de Nouwen, por vezes, toma novos rumos à medida que diferentes percepções lhe chegam em conversas com pessoas amigas, como é o caso, por exemplo, de seu amigo Bart, que faz com que o filho mais velho assuma uma nova dimensão dentro da leitura: “Desde que meu amigo Bart falou que posso ser muito mais como o filho mais velho do que como o filho mais moço, tenho observado esse ‘homem à direita’ com maior cuidado e tenho visto muito mais coisas novas e difíceis” (1997, p.75).

O conhecimento prévio sobre as artes plásticas e as leituras posteriores sobre o pintor e suas obras também contribuem para a forma como Nouwen teatraliza o espaço da tela de Rembrandt:

Os poucos livros que pude levar comigo eram *todos* sobre Rembrandt e a parábola do Filho Pródigo (...) era muito reconfortante ler sobre a vida atribulada do pintor holandês e conhecer os caminhos sofridos que, finalmente, o capacitaram a pintar essa obra magnífica.

Por horas, admirei os lindos desenhos e pinturas que ele havia criado no meio de todos os reveses, decepções e pesar e compreendi como, de seu pincel, emergiu a figura de um homem quase cego amparando seu filho num gesto de perdão e compadecimento. Era preciso que tivesse passado por muitas mortes e chorado muitas lágrimas para ter produzido uma figura de Deus com tanta humildade (1997, p. 29; grifo nosso).

Nota-se que a interpretação de Nouwen é também fruto do entrelaçando dos dados biográficos do artista com aqueles relativos à sua obra. A partir dessa combinação de informações, Nouwen, por exemplo, tenta ler a pintura de Rembrandt a partir do ponto de vista de seu próprio criador. A relação que estabelece entre o processo de constituição da obra e a vida do pintor ganha tanto relevo na leitura, que parte dela é dedicada à identificação do próprio Rembrandt com as três figuras centrais na cena por ele pintada:

Antes de ser como o pai, Rembrandt fora por muito tempo como o jovem orgulhoso que “se apossou de tudo o que tinha e partiu para um país distante onde esbanjou toda a fortuna.” (1997, p. 35).

Mas o filho mais velho é também parte da experiência da vida de Rembrandt. (1997, p. 71).

O coração ímpar de Rembrandt se torna o coração ímpar do pai. (1997, p.103).

Outro aspecto que merece destaque é que a interpretação do quadro também sofre influência do conhecimento de Nouwen sobre outras obras de Rembrandt. Um exemplo disso é o fato de a percepção do pouco movimento da pintura emergir em decorrência do paralelo que Nouwen estabelece entre o quadro e uma das gravuras de Rembrandt sobre o *Filho Pródigo*, produzida trinta anos antes (1636, Biblioteca e Museu Morgan de Nova York, Fig. 2).

Nessa gravura, Rembrandt também focaliza o episódio conclusivo da parábola: “Tomando o mesmo momento, ao qual ele mais tarde retornaria, na tela de São Petersburgo, ele retrata o filho pródigo no final de sua jornada – na miséria, humilhado, arrependido, e retornando, na esperança de encontrar trabalho como um dos servos na casa de seu pai” (KURETSKY, 2007, p. 24). E, apesar dos trinta anos que separam essa gravura da tela, em ambos os casos “o pintor revela como a força física e o refinamento do jovem foram brutalmente destruídos pela privação espiritual e material” (KURETSKY, 2007, p. 28).

Concluindo a presente análise, merece ser considerado o fato de que, nesse processo de teatralização da tela de Rembrandt, em praticamente todos os pontos da discussão, pôde ser vislumbrada a presença inequívoca de Nouwen. Sua subjetividade é a marca fundamental, a mola propulsora de todo o texto que encontramos em *A Volta do Filho Pródigo: A história de um retorno para casa*. Nessa obra, os sentimentos do autor são visivelmente evocados e focalizados:

Desde o momento em que vi o pôster no escritório de minha amiga Simone, me senti atraído por aquelas mãos [...] Aos poucos, através dos anos, passei a conhecer aquelas mãos [...] Essas são as mãos de Deus. São também as mãos de meus pais, professores, amigos,

terapeutas e de todos aqueles que Deus colocou no meu caminho para que *eu me* sentisse amparado. (1997, p. 105-106).

Num processo de profunda empatia, Henri Nouwen rompe as molduras que circunscrevem o espaço da obra, mergulha na cena pintada por Rembrandt, e embarca numa viagem, teatralizando o espaço da tela, ao encarnar as três figuras centrais representadas pelo pintor: “na verdade, sou o filho mais moço; sou o filho mais velho; e estou a caminho de me tornar o pai” (1997, p. 31). O “passeio” pelo quadro acaba sendo, na realidade, a tradução de todo o processo doloroso e difícil vivido por Henri Nouwen em sua “aventura espiritual”.

Nesse percurso, entram em jogo a vivência, a leitura de mundo, o contexto histórico, cultural e social desse homem, que anseia encontrar o sentido de sua vida. Um homem que deseja ardentemente ser acolhido pelo “pai”, mas que em sua jornada descobre-se portador da grande missão de ocupar exatamente o lugar em que encontramos o homem envelhecido, quase cego; o lugar de “um pai muito sereno que reconhece o filho, não com os olhos do corpo, mas com os do espírito, do coração” (NOUWEN, 1997, p.103).

REFERÊNCIAS

- KURETSKY, Susan Donahue. *The Return of the Prodigal Son and Rembrandt's Creative Process*. *Canadian Journal of Netherlandic Studies / Revue canadienne d'études néerlandaises* (CJNS/RCÉN), vol. XXVIII, p.23-37, 2007. Disponível em: http://www.caans-acaen.ca/Journal/issues_online/Issue_XXVIII_2007/Kuretsky2007-1.pdf. Acesso em: 03 maio 2013.
- MANNERING, Douglas. *A Arte de Rembrandt*. Trad. Vera B. Junho. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.
- NOUWEN, Henri J. M. *A Volta do Filho Pródigo: A história de um retorno para casa*. Trad. Sonia S. R. Orberg. São Paulo: Paulinas, 1997.
- SCHNEIDER, Michel. “Lapsus legendi”. In: _____. *Ladrões de palavras*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990. 423-49.



Fig. 1 – *A Volta do Filho Pródigo* (1668-9); óleo sobre tela (262cm x 205cm); Museu Hermitage, São Petersburgo.
http://www.rembrandtpainting.net/rembrandt's_prodigal_son.html



Fig. 2 – *A Volta do Filho Pródigo* (1636); gravura; Biblioteca e Museu Morgan, Nova Iorque.

http://www.rembrandtpainting.net/rmbrndt_etchings/etchings_i/jp.htm

CARTOGRAFIAS EM MOVIMENTO: RE(A)PRESENTAÇÕES DO/NO ESPAÇO EM A VIDA NO CÉU – ROMANCE PARA JOVENS E OUTROS SONHADORESDulce Melão³¹João Paulo Balula³²**Introdução**

Neste artigo procuramos refletir sobre cartografias em movimento e re(a)apresentações do/no espaço em *A vida no céu – romance para jovens e outros sonhadores* (2013) de José Eduardo Agualusa, mormente sobre a importância do cenário e da natureza, seus desdobramentos e fragmentações, indagando a possível valorização dos sentidos e das cores no/do espaço para a (re)configuração do mesmo.

No que respeita ao referencial teórico: i) optámos pela proposta de topoanálise de Borges Filho (2007), por considerarmos que permite operacionalizar um conjunto de parâmetros de relevo relativamente ao espaço na obra literária, possibilitando a sua categorização e enfatizando a sua versatilidade e atualidade contemporâneas; ii) convocámos igualmente Bauman (2000; 2007) pelo seu contributo para a reflexão sobre a “modernidade líquida” enquanto condição de abertura e vivência hodierna da mobilidade fluida que permeia o nosso quotidiano, podendo desvelar-se na (re)construção do espaço literário.

1. Fluidez, mobilidade e re(a)apresentação do espaço na literatura

Numa sociedade que crescentemente se perspetiva como caracterizada pela fluidez e mobilidade permanentes em contextos cada vez mais diversificados (BAUMAN, 2000; 2007), diferentes espaços fazem eco de tal “movimento”, encapsulando e/ou libertando os cidadãos nas suas vivências quotidianas.

Como frisa Bauman (2007, p. 3), *‘Society’ is increasingly viewed and treated as a ‘network’ rather than a ‘structure’, (let alone a solid ‘totality’): it is perceived and treated as a matrix of random connections and disconnections and of an essentially infinitive volume of possible permutations.*”

O termo “fluidez” tem vindo a ganhar relevo em diferentes contextos, por exemplo: i) no que se refere à trama textual (BRYANT, 2002); ii) na tentativa de caracterização da

³¹ Docente do Departamento de Ciências da Linguagem, Escola Superior de Educação de Viseu. Email: dulcemelao@esev.ipv.pt

³² CI&DETS, Escola Superior de Educação de Viseu – Instituto Politécnico de Viseu, Portugal. E-mail: jpbalula@esev.ipv.pt

sociedade dita “hipermoderna” (LIPOVETSKY & JUVIN, 2011); iii) na caracterização da informação na era digital (GARCIA SELGAS, 2006). Assim,

El estado fluido de la materia se caracteriza tanto por la facilidad con que se altera su forma y por los azarosos movimientos internos de su situación de equilibrio cuanto por su resistencia a la modificación externa, de modo que basta con atender a esa resistencia o a uno de los principales estados de fluidez, como es el régimen de turbulencia, para apreciar que se quiebra la visión tradicional de consistencia y homogeneidad de un fenómeno (...). (GARCIA SELGAS, 2006, p. 17)

O caráter pluridimensional implícito ao conceito de fluidez é acompanhado pelo que Brandão (2007) designa de “multifuncionalidade” da categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura, já que se reconhecem tentativas de expansão e desdobramentos da forma como o espaço tem sido abordado/indagado nas análises literárias.

Assim, a literatura, na medida em que alberga espaços outros que nos interrogam e alimentam o nosso imaginário, tem refletido porventura tal fluidez e mobilidade, abrindo caminho a possíveis cartografias em movimento, nas quais o espaço se re(a)presenta de forma subjetiva - e o seu mapeamento renova sentidos implícitos e explícitos na tessitura romanesca. O florescimento de estudos sobre o espaço na obra literária e o reconhecimento do seu cariz interdisciplinar corroboram o interesse e a atualidade de tais abordagens.

2. A vida no céu – romance para jovens e outros sonhadores – percursos de análise

A vida no céu – romance para jovens e outros sonhadores (2013) dá a conhecer o percurso de Carlos Benjamin Tucano, jovem sonhador que protagonizará várias aventuras em busca do pai, desaparecido num temporal, enquanto tentava prestar auxílio a uma balsa. O romance inicia-se após um grande desastre (dilúvio) que levou a que o mar invadissem a terra, tendo os sobreviventes encontrado, como solução, a vida no céu em navios-cidade suspensos, balões e balsas autónomas. A viagem do protagonista assume, assim, uma dimensão de (re)descoberta de si e do mundo que o rodeia, impregnado de aventuras nas quais se tecem, a par e passo, ensinamentos sobre a Educação em geral e sobre a relevância da sustentabilidade ambiental em particular.

2.1. Representação do conceito de fluidez no romance

Ao longo do romance, a fluidez espacial é enfatizada de diversos modos. A primeira frase com que o leitor é convidado a entrar em tal universo parece-nos, a esse

propósito, revestir-se de particular relevo: “Depois que o mundo acabou fomos para o céu” (AGUALUSA, 2013, p. 15). Assim se introduz a dimensão apocalíptica do/no tecido romanesco, apontando, desde logo, para a amplitude do mosaico espacial – o céu – que se instituirá e se (re)configurará, ao longo da obra, em espaços outros de acolhimento e dispersão do Outro.

O caráter móvel da toponímia é assumido abertamente em afirmações como “Os países desapareceram, mas as cidades continuam a existir. O que se passa é que agora viajam.” (*idem*, p. 20) ou “(...) no céu não existem lugares. No céu tudo está sempre em movimento.” (*idem*, p. 28).

A fluidez estende-se igualmente à (re)conceptualização do mar, reapresentado, por exemplo, como “o céu em estado líquido” (*idem*, p. 65) em comunhão com o macroespaço privilegiado no romance.

Adotando o referencial teórico de Borges Filho (2007), apresentamos, no quadro 1, um sumário da categorização espacial realizada.

Macroespaço – céu			
Microespaços			
Cenários			Natureza
Meios de transporte = habitação			
Navios-cidade	Xangai		Terra Ilha Verde
	New-York		Rio
	São Paulo		Floresta
	Tóquio		Mar
	Paris	Biblioteca “de livros em papel”	
		Sala	
	Apartamento		
	Piscinas		
	Discotecas		
	Bares		
	Cafés		
Balões – aldeias suspensas	Aldeia-biblioteca (Luanda)		
	Aldeia-oficina (Manila e Marraquexe)		
	Aldeias especializadas em comunicações (<i>Apple</i> e <i>Facebook</i>)		
	Aldeias-casino		
	Aldeia jardim zoológico (Nairobi)		
	Aldeia indonésia - Jakarta		
Balsas autónomas	Maianga (habitação do protagonista)		
	Balsas pesqueiras		

Quadro 1 – Síntese da categorização espacial

Da leitura do Quadro 1 podemos inferir a riqueza da arquitetura espacial do romance, dominado pelo macroespaço “céu” no qual pululam múltiplos microespaços, destacando-se os cenários, mormente os navios-cidade que acumulam as funções de meio de transporte e habitação, numa simbiose móvel que acentua o caráter fluido da toponímia (que atrás frisámos).

Em alguns casos, o espaço faz eco das desigualdades sociais, representando o contexto socioeconómico das personagens: “Os ricos, nos dirigíveis, criam gatos e cães. Nas balsas, porém, isso é impossível. Não há comida suficiente.” (p. 17) / “A maioria dos trabalhadores chegam até ao Paris numa balsa frágil, sozinhos, desesperados, dispostos a aceitar qualquer trabalho, desde que lhes assegurem um chão para dormir e uma refeição por dia.” (p. 24).

Em outros casos, o mesmo espaço tem um caráter ambivalente, podendo representar a liberdade ou o aprisionamento, de acordo com o ponto de vista da personagem, fazendo eco das suas vivências pessoais. Assim, o protagonista do romance não hesita em sublinhar a relação entre espaço e liberdade: “O céu inteiro é meu, e o céu não tem paredes.” (p. 27). Mas, no entender da curandeira que conheceu ao longo do seu percurso de aventuras, tal liberdade não é real, como fica registado pelas suas palavras: “Eu era livre, lá na terra, podia ir para onde quisesse. Aqui, no céu, somos todos prisioneiros, ricos e pobres.” (p. 26).

Embora os espaços construídos pelo Homem sejam mais diversificados, a natureza assume também importância. Assim, a T/terra em contraste com o céu e a floresta, por exemplo, irão adquirindo relevo à medida que a ação avança, embrenhando o leitor numa teia de gradientes sensoriais que serão, a seguir, objeto da nossa análise, de forma sintética.

2.2. Os gradientes sensoriais – sua relevância

Por gradientes sensoriais entendemos os sentidos humanos, de acordo com o que é explicitado por Borges Filho (2007, p. 69): “Como existe uma variação de proximidade/distância nos sentidos em relação ao espaço, adotou-se, nesse item da topoanálise, a terminologia gradientes sensoriais.”

No âmbito dos gradientes sensoriais que se vão entretecendo, paulatinamente, no romance, destacam-se o olfato e a visão, existindo algumas incursões tímidas – embora relevantes – no que respeita à valorização do tato, do paladar e da audição.

2.2.1. O olfato

O odor evoca lembranças da T/terra, muitas vezes encarada enquanto possibilidade de sonhar, verbo definido no paratexto do romance como “exercício que consiste em imaginar o impossível, para depois o realizar. Como voar.” (AGUALUSA, 2013, s/p).

Várias personagens têm referências positivas do espaço que anteriormente habitaram. Na impossibilidade de citar todos os exemplos relevantes, destacamos:

i) A curandeira, que valoriza o cheiro da savana após a chuva, desejando intensamente não morrer “(...) sem sentir de novo o cheiro da terra molhada e do capim verde.” (*idem*, p. 43);

ii) O protagonista do romance, Carlos Benjamim Tucano, que recorda, com saudade, os “mil aromas” que haviam desaparecido com o Dilúvio, como por exemplo “O cheiro da terra depois da chuva” (*idem*, p. 132). O entusiasmo de, no final das aventuras vividas, pisar terra firme, é também momento de manifestação de gáudio pelo cumprimento das expectativas alimentadas ao longo da jornada: “Os cheiros, sim, estávamos à espera de um alvoroço de aromas inéditos, e, quanto a isso, a terra não nos desapontou.” (*idem*, p. 161).

2.2.2. A visão – o predomínio da cor verde

Predominam as referências à cor verde, associada à natureza, sobretudo à T/terra, mas também aos pássaros e à floresta, por exemplo. Como sublinha Borges Filho (2007, p. 76) “ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou o eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentidos, de várias conotações.” No caso do romance em análise, a cor verde está possivelmente associada à esperança do/no sucesso do percurso realizado pelas personagens e, ao nível macro, à esperança no futuro a desabrochar.

Ao sonhar com o espaço que no passado habitava, a curandeira consegue ver “o verde das árvores” (*idem*, p. 39), apontando, precocemente para o sucesso da viagem que a conduzirá ao desejado paraíso perdido – a Terra, mais concretamente a Ilha Verde, espaço que acredita que terá sobrevivido à destruição.

Na chegada à Ilha Verde, a floresta desdobra-se num “(...) sem-fim de tonalidades verdes” (*idem*, p. 162) que o leitor descobre, com minúcia, através do olhar do protagonista cujo mundo, até então, estivera “(...) pintado de azul e branco, e de todas as misturas entre o azul e o branco” (*idem*, p. 180).

2.2.3. O tato

Embora referido de forma tímida, o tato adquire particular relevo pela sua relação com a T/terra, sendo referida:

i) A sua associação à perda, revelada numa das visitas do protagonista e Aimée, a rapariga pela qual se apaixona, ao Jardim de Luxemburgo, sendo referido que os pais de Aimée: “Gostavam que os filhos remexessem na terra. Pretendiam partilhar com eles a dor da perda” (*idem*, p. 51);

ii) A sua associação ao renascimento/regeneração. Aimée “(...) passou a comer terra às escondidas” (*ibidem*), a cujo poder regenerador atribuiu a cura para a leucemia de que padecera aos doze anos;

iii) A sua relação com o deleite de hábitos recriados na aldeia-biblioteca Luanda, na qual os leitores podem consultar livros impressos, “Acariciam as capas...” (*idem*, p. 35) e recuperam memórias positivas de tempos idos.

Síntese final

Da análise realizada, conclui-se que neste romance são abertos espaços múltiplos para reflexão sobre a nossa condição nómada hodierna, re(a)presentando-se o espaço como tela privilegiada e rica, na qual se entrecem os múltiplos sentidos que importa desvendar na obra literária.

O percurso do protagonista, no céu, possibilita ao leitor mergulhar no espaço literário de forma prazerosa e única, alimentando-se da fantasia e dos gradientes sensoriais que esta vai convocando. Ao mesmo tempo, a (im)possibilidade infinita do espaço e a sua mobilidade, convidam-no a repousar na incerteza garantida pela frase que, desassombradamente, encerra o romance: “O melhor da viagem é o sonho.” (*idem*, p.183).

Referências bibliográficas

- AGUALUSA, J. E. (2013). *A vida no céu – romance para jovens e outros sonhadores*. Lisboa: Quetzal.
- BAUMAN, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- BAUMAN, Z. (2007). *Liquid times: living in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- BORGES FILHO, O. (2007). *Espaço e literatura. Introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora.
- BRANDÃO, L. A. (2007). Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, 15, 207-220.
Disponível em: <http://psiambiental.files.wordpress.com/2013/08/espac3a7os-literc3a1rios-e-suas-expansoes.pdf>

BRYANT, J. (2002). *The fluid text: a theory of revision and editing for book and screen*.

Ann Arbor: The University of Michigan Press.

GARCIA SELGAS, F. (2006). Bosquejo de una teoría de la fluidez social. *Política y*

sociedad, 43: 2, 13-31. Disponível em

<http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/POSO0606220013A/22500>

LIPOVETSKY, G. & JUVIN, H. (2011). *O ocidente mundializado*. Lisboa: Edições 70.

ESPAÇO E MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Moema de Souza Esmeraldo³³

O objetivo deste trabalho é entender como a representação da memória está ligada a um sentimento de intimidade relacionado ao espaço de Minas Gerais na profícua obra literária de Carlos Drummond de Andrade. A poesia e a prosa de Carlos Drummond de Andrade, neste trabalho, resultam da constatação da grande reincidência da temática da memória, em especial a referência ao espaço mineiro, presentificado na cidade do Rio de Janeiro, onde são descritas imagens vinculadas a uma tradição da memória por meio do espaço, ao mesmo tempo que há a consumação de seu elo afetivo com o espaço carioca.

Almeja-se, então, verificar a relação entre o processo rememorativo de “Minas” ao qual submete a sua constante busca por este espaço na condição presente, representada pela cidade carioca. Nesta relação, Drummond procura reconstituir um eu fragmentado por meio da representação desses dois espaços, tanto em sua obra poética como em seu exercício de cronista, dando-lhe sentido ao evidenciar características da tradição da memória por meio da literatura. Devido aos espaços de sua memória serem preenchidos pelos ventos de “Minas”, para que, enfim, se identifique com o homem moderno e urbano ao mesmo tempo que com as estirpes do itabirano, mineiro.

Nesse sentido, serão elencadas discussões sobre tradição e memória, compostas pelos estudos sobre o espaço considera pressupostos de Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1979), na tentativa de verificar a compreensão da análise do espaço de memória de Minas Gerais como referência afetiva e fundamental para vivência do sujeito lírico que mora na cidade do Rio de Janeiro.

Apresentadas as considerações preliminares, passo a discutir as questões relacionadas às configurações do memorialismo poético drummondiano, por meio da reflexão de composições relacionadas à memória espacial em algumas manifestações na sua poesia, especificamente nos poemas *Coração numeroso* e *Prece de mineiro no Rio*. Além de mencionar a crônica intitulada *Arpoador*.

Em *Alguma poesia* (Andrade, 1930), obra com que Drummond fez sua estreia em livro sob o signo modernista, encontramos um dos poemas com viés sobre o espaço

³³. Doutoranda em Literatura, cultura e contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ PUC-RJ
moemaesmeraldo@gmail.com

memorial de Minas concebido a partir do recorte da cidade do Rio de Janeiro por meio do “vento de Minas” – *Coração numeroso* (Andrade, 1930)³⁴.

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

O elaborado uso das imagens poéticas e dos recursos linguísticos permite que o poeta transite em espaços por meio de paradoxos, como no verso “Meus paráliticos sonhos desgosto de viver”, em que ao mesmo tempo afirma que “a vida para mim é vontade de morrer” (Andrade, 1983, p. 104). O léxico selecionado pelo poeta cria uma atmosfera de não realização do sujeito lírico, que teve algo que não foi concretizado. O poeta vale-se de recursos sensoriais para descrever os espaços de sua memória evidenciados pela presença do “vento de Minas”.

Há ainda uma conciliação com a cidade no verso deste mesmo poema: “O mar batia em meu peito, já não batia no cais.” E assim ratifica sua declaração amorosa, ao finalizar com os últimos versos do poema: “a cidade sou eu/sou eu a cidade/meu amor”. O poeta se personifica pelo seu reconhecimento amoroso à cidade, demonstrando seu amor aos dois espaços que o acolheram, estabelecendo um jogo amoroso dialético entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro:

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? A cidade sou eu
a cidade sou eu
sou eu a cidade meu amor.
(Andrade, 1930, p. 104).

Desse modo, o poeta, ao rememorar o “vento de Minas”, tão importante em sua vida, expressa a lembrança e a saudade de espaços fundamentais, os quais Bachelard denomina “espaços amados”, porque transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças (Bachelard, 1979, p. 232).

³⁴. Esse poema foi publicado na obra *Alguma poesia* (1930). Depois, selecionado para compor a parte intitulada *Uma*, duas argolinhas, de sua antologia. A antologia foi organizada pelo próprio autor, em 1962, e é dividida em nove partes, que, segundo Drummond, representam “o indivíduo, a terra natal, a família, amigos, o choque social, o conhecimento amoroso, a própria poesia, exercícios lúdicos, uma visão ou tentativa de, da existência”. Mas a abordagem do poeta é tão sensível que ele poderia tratar de temas completamente diferentes em cada uma dessas partes.

A exposição de Bachelard considera o imaginário para se referenciar aos lugares de nossa lembrança, tais lugares não são propriamente espaços físicos, mas espaços da imaginação que nos fazem refletir sobre a nossa condição do presente por meio da memória destes espaço de acolhimento. Com o intuito de demonstrar os espaços da intimidade e do acolhimento na poesia, temos analisado, primeiramente, o poema *Coração numeroso*, para traçar essa relação amorosa de Drummond com a(s) cidade(s), para evidenciar posteriormente este movimento em sua prosa.

Desse modo, passemos para os versos de abertura do poema *Prece de mineiro no Rio* (ANDRADE, 1940)³⁵. O tom de dedicatória amorosa aparece explícito pela conotação religiosa, que pressupõe o ato religioso de expressar um pedido ou uma súplica por meio da repetição de texto específico. Este poema, já no título, apresenta esta forma de oração, que traduz as experiências do sujeito lírico, determinadas pelos dois espaços geograficamente distintos. Os sentimentos que evocam tanto Minas Gerais quanto o Rio de Janeiro são marcados por um sujeito lírico que, ao relembrar do “espírito de Minas”, consegue se acalmar na cidade cheia de voz e buzina. O deslocamento estabelecido entre os dois espaços representa para o poeta sentimentos antagônicos de ordem na desordem. Ao lembrar da quietude das cidades mineiras na agitação da cidade do Rio de Janeiro, Drummond transita entre estes espaços, e os torna recorrentes em sua obra:

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

Esse poema é composto por uma única estrofe por se tratar de uma prece. Desse modo, é como se pudesse mostrar uma fusão dos espaços por meio dos sentimentos, materializados pelo discurso com elementos semelhantes ao de uma oração. Agora, já não são os ventos que ressignificam Minas Gerais, mas sim o “Espírito de Minas”, que revisita este espaço importante para a compreensão da memória na obra de Drummond.

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

A metáfora do “claro raio ordenador” em detrimento da “confusão desta cidade” parece alimentar o poeta, que “não quer ser um móvel no imóvel” e que declara o seu amor por meio de um gesto natural de “saudade da pátria imaginária”.

Um dos resíduos mais significativos da memória parece ser o “som de Minas” que provoca a impressão contida nesta voz é que ela era a única capaz de fazê-lo declarar seu amor a um espaço imaginário, em que se contrapõem o “espírito de Minas” e o sentimento da cidade experimentada na cidade do Rio de Janeiro. Observa Silviano Santiago que “a memória branca do menino nunca esquecerá as cantigas de ninar separadas pelo vento e pela voz da preta velha e que lhe chegavam em harmonia com o gostoso café preto.” (Santiago, 2002).

No processo rememorativo de “Minas” a que a sua constante busca submete este espaço, na condição presente representado pela cidade carioca, procurou-se reconstituir um eu fragmentado, por meio da representação destes dois espaços, tanto em sua obra poética quanto em seu exercício de cronista. Dando sentido e evidenciando características da tradição da memória por meio da literatura. Para continuar a reconstrução de si mesmo, o poeta conta com o auxílio de objetos, como a “fotografia na parede”, que lhe faz aflorar as lembranças de Itabira e o “vento de Minas”, que não o deixam se afastar de sua origem. Estas lembranças esquecidas, ou melhor, ocultas, na fotografia permitem-lhe constituir a sua tradição, revelando as características de sua terra, de seus conterrâneos e, por conseguinte, de si próprio. O poeta precisa abstrair-se dos sentimentos de dor e de sofrimento para deixar a memória fluir livremente, tornando o presente claro e sinônimo de tranquilidade.

Na crônica *Arpoador*, publicada inicialmente para a coluna do jornal *Correio da Manhã* (ANDRADE, 2012),³⁶ Drummond, mais uma vez, utiliza a estratégia de evocar a cidade natal para contrapor o espaço presente, no caso, a praia do Arpoador, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente, apresenta uma árvore como elemento que remete à cidade mineira. A metáfora das raízes que simboliza a árvore é utilizada como objeto de criação narrativa. Em seguida, o autor, aproveita a paisagem da praia para pensar o esfacelamento do tempo diante da memória. Para tal, recorre a descrição de um espaço modificado constantemente pela ação do tempo – a praia – para descrever as alterações ocasionadas com o passar dos dias ou “corrosão do tempo” e do espaço. Nesse sentido, o homem também não é o mesmo diante da paisagem.

³⁶. Essa crônica encontra-se publicada no livro *Fala, amendoeira*, que reuniu crônicas escritas para o jornal *Correio da manhã*, no período de 1954 a 1957, data da primeira edição.

Ao atribuir estratégias espaciais para expressar o momento do presente, vale-se do fato de ser itabirano como estratégia discursiva para questionar sentimentos mais profundos em relação à noção de tempo e às questões relacionadas ao espaço. Já no início da crônica, o autor estabelece essa referência a um espaço configurado pelo sentimento de homem marcadamente itabirano, melancólico e saudosos:

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

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

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

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930.

_____. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. *Fala, amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LIMA, Luiz Costa. "O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade". In: *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

NORA, Pierre. *Projeto história 10*, São Paulo, 1981.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

WISNIK, José Miguel. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOVIMENTO POETAS NA PRAÇA: UMA POÉTICA DE RUPTURA E RESISTÊNCIA**Antonio de Pádua de Souza e Silva****Universidade do Estado da Bahia-Uneb****Instituto federal de Educação Ciências e Tecnologia da Bahia/IFBA-Barreiras**

Só o povo pode censurar os poetas, deixando de ouvi-los ou de lê-los. Fora disso, tudo que seja censura é restrição à liberdade de criação e de opinião. Basta a proibição que pesou durante tantos anos contra a poesia de Gregório de Mattos, o pai de nossa literatura, porque as autoridades a consideravam obscena. (Jorge Amado, em depoimento ao jornal O Globo, quando de uma das proibições policiais de apresentação, na Praça da Piedade, do *MPP*)

“A praça! A praça é do povo,/ como o céu é do condor./ É o antro onde a liberdade/ cria águias em seu calor” (Castro Alves)

O Movimento Poetas na Praça, de Salvador, Bahia, era formado inicialmente por cinco poetas: Geraldo Maia, Ametista Nunes, Gilberto Costa, Eduardo Teles e Antonio Short, já falecido; tempos depois, conseguiu agregar em torno de si outros grupos e pessoas com várias tendências artísticas. As apresentações eram feitas, diariamente, no fim da tarde, na Praça da Piedade, em frente à Igreja da Piedade, tendo de um lado o Gabinete Português de Leitura, do outro, a Faculdade de Economia da Universidade Federal da Bahia e, por incrível que pareça, ao fundo, a Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia. Essa praça fica numa região central do comércio de Salvador, na chamada Cidade Alta, Av. Sete de Setembro, local de punição, à época do Império, aos que se rebelavam contra o sistema vigente. É um ponto de grande fluxo de pessoas das mais variadas idades, dos mais variados credos, dos mais variados níveis culturais, principalmente a partir das 18 horas, horário em que a manifestação ganhava maior corpo. O evento acontecia com muita música, poesia, teatro e feira de artesanato e de livros, é claro. O grupo foi formado em fins de 1978 e até os dias de hoje há alguns remanescentes recitando os seus poemas, no mesmo local, mas com outra denominação.

Como se percebe pela data, a formação do grupo e a sua atuação se deram ainda no período da ditadura militar no Brasil e da carlista na Bahia, por isso houve muitos confrontos com a polícia que, inicialmente, coibiu as reuniões com muita força física, mas eles resistiram, persistiram e fizeram acontecer um dos momentos mais brilhantes da cultura baiana, ou da *contracultura*. Como a participação era aberta ao público, o autor deste artigo chegou a participar de alguns recitais. Segundo Ametista Nunes, quando eles começavam a recitar, aos poucos, o povo ia se aproximando e transformava, de repente, a praça num verdadeiro teatro de arena dos tempos da Grécia e da Roma antigas ou do

tempo dos menestréis da Idade Média. Em depoimento ao jornal *O Globo*, de 12/04/1982, quando da detenção de alguns membros do MPP por parte da polícia baiana que alegava “atentado ao pudor”, Geraldo Maia assim falou:

A alegação de versos obscenos foi apenas o pretexto que encontraram, mas o que queriam mesmo era acabar com os poemas sociais. Não fizeram antes porque não tinham um pretexto, afinal não estamos ligados a nenhum partido político, não estamos na clandestinidade, nosso partido é a poesia, é a vida. (MAIA, 1982)

A sensação que sentíamos, ao presenciar as primeiras apresentações no ano de 1980, data de nossa chegada a Salvador para preparação ao vestibular, foi a mesma sentida por Paul Zumthor e relatada em seu livro *Performance, recepção, leitura*:

Entro nessa matéria pela evocação de uma lembrança que não apenas me é cara mas que está profundamente inscrita em mim, e permaneceu subjacente a tudo o que eu ensinei nos últimos quinze anos. Isto tem a ver com minha infância parisiense, as idas e vindas entre o subúrbio em que habitavam meus pais e o colégio do nono distrito onde, no começo dos anos 30, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris se animavam por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última cópia pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. (ZUMTHOR, 2000, p. 32)

No final da década de 50, Glauber Rocha, nosso famoso cineasta, ao lado dos poetas Fred Souza Castro, Carlos Anísio Melhor, Silva Dutra, Fernando da Rocha Peres, do artista plástico Ângelo Roberto, Paulo Gil Soares, entre outros, sob orientação do professor Rui Simões, no Colégio Central, realizaram as Jogralescas: recitais de poesia no teatro do colégio, provando a vocação do povo baiano para a oratória. Ao depararmos com aqueles moços cabeludos e barbados e aquelas moças, todos com suas roupas “esquisitas”, algumas um tanto psicodélicas, aquecia-nos um deleite profundo e, também, comprávamos os seus “cordéis”, mas é lógico que a enunciação em ato praticada por aqueles novos rapsodos ultrapassava por demais a inércia e a frieza do escrito no papel; no entanto, ao sentar-nos num bar e começarmos a praticar a leitura em voz alta, gesticulando, atingíamos, embora não no grau performático desejado, um êxtase incontestável. É que muitos dos poemas destes bardos, herdeiros que são da oralidade de Gregório de Matos, de Zé Limeira da Paraíba – o Poeta do Absurdo –, e de Castro Alves, parecem, primeiramente, construídos oralmente e só depois colocados no papel.

Esse lado oratório dos poetas em questão, cada um a sua maneira, tem suas raízes na própria natureza do povo baiano em particular e do povo brasileiro como um todo, como afirma Edilene Matos em seu livro *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*.

Trata-se, portanto, de uma poesia que estabelece laços com as cantigas medievais, uma vez que se trata de uma poesia de profundo caráter oral e que se concretizará, principalmente, no caso do MPP, nos *happenings* da Praça da Piedade (hoje Praça Nacional da Poesia, em homenagem ao poeta baiano Antonio Frederico de Castro Alves, cuja data de nascimento, em 14 de março, é considerada (já oficialmente) como “Dia Nacional da Poesia”,.

A poesia do MPP se caracteriza pelo seu caráter espontâneo, oral e declamatório, despreocupado, às vezes, com as técnicas apuradas do fazer literário, mas dona de um pulso poético estarrecedor e de um profundo senso crítico e combativo. Nela se destaca o espírito crítico e revolucionário que norteou a maior parte da poesia das décadas de 70 e 80. Observa-se uma linguagem bem próxima do coloquial popular, num ritmo que lembra o cordel, na sua grande maioria, mas há também muita poesia de profundo lirismo amoroso e existencial que, embora fale através de um eu, reflete um todo coletivo; às vezes o poeta incorre no palavrão bem ao molde de Rabelais, Gregório de Matos e Zé Limeira. Contrariamente, a produção poética de Antonio Short, como se pode ver em nossa dissertação de mestrado disponível em mídia eletrônica do CNPQ, é de profunda reflexão existencial, o que o faz um poeta bipolar: ao tempo em que recita Gregório de Matos e Zé Limeira, inspira-se em Borges e Jorge de Lima, por um lado; por outro, busca motivo em Arthur Rimbaud e Allen Ginsberg, com bastantes referências a elementos do universo da *contracultura*.

Sobre os *happenings*, poderíamos dizer que a abertura dos trabalhos se dava com um poema de Geraldo Maia, escrito na própria praça, para aquele fim. Nos moldes dos poetas medievais, o eu lírico faz um convite a todos os transeuntes da Praça da Piedade a participarem da performance que irá acontecer naquele exato momento. A cada dia, este poema se atualizará, às vezes é interpretado por um só poeta, não necessariamente o autor, uma vez que já não há autor no dizer tradicional, ou por vários intérpretes, pois o seu caráter oral assim permite:

Muito bom dia,
senhores reunidos nesta praça,
em volta das mesmas dores,
suportam a mesma desgraça.

Muito boa tarde,
senhoras de cara magra e suada,
com a prestação atrasada
e o 'decomer' de amargura.

Muito boa noite crianças,
largadas na noite do mundo,
com um buraco na pança
que a fome vai alargando.

Com vocês nos encontramos,
na luta de todo dia,
enquanto se for escravo
e outros com regalia,

poesia é nossa arma
e vocês são poesia"

É importante observar, no poema acima, que ele se constrói a partir do vocativo, repetido três vezes: "Muito bom dia./senhores reunidos nesta praça", "Muito boa tarde./senhoras de caras magras e suadas", "Muito boa noite./crianças largadas na noite do mundo", que nos dá uma idéia de diálogo e, se "A obra performatizada é assim diálogo" (ZUMTHOR, 2001, p. 222), nesse texto a performance se realiza, mesmo que seja naquilo que Zumthor denomina de "oralidade secundária, ou seja, aquela oralidade própria dos textos que, embora escritos, conservam acentuadas e profundas marcas orais"(MATOS, 2003, p. 182); por fim o pronome em primeira pessoa do plural ratifica esse grau performático, uma vez que ele implica uma relação de cumplicidade e de comunhão: "Com vocês nos encontramos", "e vocês são poesia", esse "vocês" também soa como um "nós" muito encontrado nos poemas medievais (ZUMTHOR, 2003, p. 223), fechando o círculo da performance. Esse poema-convite-abertura lembra (dos tempos de menino) o palhaço que saía pelas ruas de Inhambupe a anunciar o espetáculo do dia e a convidar a população a ir ao circo, cercado de crianças que respondiam prontamente às suas perguntas: "Hoje tem espetáculo?", "Tem sim, senhor!", "Às oito horas da noite?", "Tem sim, senhor!".

O poema "Geração de março", de Geraldo Maia, é emblemático deste grupo:

Geração de março
nós somos a geração de março
trazemos vendas nos passos
e fechaduras solitárias nos olhos
nós somos a geração de agora
não sabemos o dia em que estamos

à mercê de nossa demora
nós somos a geração híbrida
(de laboratório)
vivemos nos corredores
entre horários afiados
e o descanso das sepulturas
nós somos a geração estúpida
ficamos sempre em dívida
com a nossa dúvida
e não contestamos
sujamos as caras-pintadas
com a inocência das ruas

brigamos nas mesas dos bares
as boas notas tiradas
nas aulas de covardia

nós somos a geração sem voz
sem olhos e sem história

somos cordeiros dopados
somos o consenso do medo
somos o corte do grito
somos o som do arbítrio
somos o quadro frio do “não”
nós somos a geração da derrota
somos as peças dos tecnocratas
somos a chave da violência
somos as cordas da repressão
a gravidez prolongada da exceção
nós somos a cria da censura
funcionários da tortura
frutos do absurdo
que são todas as ditaduras
nós somos fabricados em série
nas escolas e universidades
e vendidos no mercado
ao preço da usura
nós somos uma geração de culpados
e ainda seremos culpados
pelas próximas gerações
se consentirmos em ser

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000. 137p.

_____. *A obra vocal I*, In _____: *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, 323p.

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 310p.

O ESPAÇO NO ROMANCE *A CONDIÇÃO HUMANA* DE ANDRÉ MALRAUX

Patrícia de Oliveira Machado³⁷

Na crítica literária, muitas são as acepções que o conceito de espaço pode receber, abrangendo desde objetos, cenários físicos, até o universo psicológico dos personagens da obra. Segundo Gama-Khalil, até trinta anos atrás o espaço era visto apenas como mero acessório (2010, p. 221) dentro de uma obra literária, chegando a ser pensado como uma ferramenta para a função descritiva, tida por muitos críticos literários como impura e inferior³⁸. Isso não quer dizer que uma das possibilidades do espaço não seja a de "definir a fixação realista ou não realista da história" (REUTER, 2007, p. 52). Contudo, o espaço pode desempenhar papel capital para os efeitos de sentido gerados pelo texto.

Isso se torna notório quando lemos, por exemplo, *Correio Azul* de Saint-Exupéry e percebemos como a multiplicidade das paisagens percorridas por Jacques Bernis parece responder a ânsia de liberdade do personagem. Outro texto marcante é *O estrangeiro* de Albert Camus, cujos elementos naturais não se apresentam como meros adornos, mas interferem no estado de espírito humano. São eles que permitem que grandes e pequenas ações se desenrolem, sejam elas positivas ou não. Tal como o sol, no momento em que Meursault mata o árabe.

Entre as várias possibilidades virtuais de um texto, o espaço pode aparecer como "simples moldura, elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história" (REUTER, 2007, p. 52), como a análise da vida íntima do homem (BACHELARD, 1978, p. 196)³⁹, alcançando estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc.

Desse modo, não apenas assumindo acepções diversas, o espaço pode, ainda, de acordo com o texto, desempenhar funções distintas, atribuindo significado aos fatos ficcionais e influenciando diretamente as ações dos personagens. É por isso que diferentemente dos textos de juventude de André Malraux, seu romance *A Condição Humana* apresentará construções, personagens e espacialidade distintas.

³⁷ Professora de filosofia do Instituto Federal de Goiás. Mestre em Filosofia e Doutoranda em Literatura pela UnB.

³⁸ Sobre isso, ler o elucidativo artigo de GAMA-KHALIL, "O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários". Ou ainda: "Fronteiras da narrativa" em: *Análise Estrutural de Narrativa*.

³⁹ Em *A poética do espaço*, Bachelard quer compreender o fenômeno da imagem poética, para tanto, precisa investigar a imaginação, enquanto produto final da consciência humana, enquanto produto da subjetividade e que é, portanto, variável (1978, p. 185). Usando a fenomenologia, o filósofo propõe a topo análise que a partir da metáfora da casa, pretende ser uma análise da vida íntima do homem.

Essa obra tem essencialmente o cenário urbano, trata-se de Xangai de 1927, cidade chinesa onde persistia concessões de países ocidentais (a Concessão Francesa e a Concessão Internacional). O enredo se desenvolve em torno de uma situação política complicada. Membros ativistas do Partido Comunista Chinês (PCC), que vinham crescendo consideravelmente, acreditam que só a ação, uma ação imediata, poderia tirar o povo da situação de pobreza em que estava submetido. No entanto, esses não conseguem o apoio dos comunistas russos, que cientes da força de Chang Kai-Shek, líder do Kuomintang, que representava a burguesia da cidade e os interesses dos franceses, preferiam esperar. A ideia dos russos era que os insurretos entregassem as armas e aguardassem a conquista do país que ocorreria vagarosamente, todavia os ativistas tinham pressa em por fim a situação de fome e injustiça sofrida pelo povo⁴⁰. É com a insurreição dos comunistas que o romance começa.

Esse cenário não é exclusivo desse romance, o conflito político marca o enredo de outros dois romances, *Os conquistadores* e *A Esperança*. Mas diferentemente dos seus primeiros textos⁴¹, a narrativa de *A Condição Humana* é mais complexa e também mais fragmentada, assemelha-se à *A esperança*, uma vez que os dois romances oferecem muitos pontos de vistas, muitas vozes, que vão ganhando forma à medida que a trama se desenvolve.

La voie royale et Les Conquistadors étaient simples, du moins dans leurs constructions, et ne faisaient vivre fortement devant nous que deux ou trois personnages, en qui d'ailleurs nous pouvions refuser légitimement de reconnaître l'humanité commune (uniquement des hommes qui n'avaient pas d'enfants et ne voulaient pas en avoir, pratiquement aucune femme sauf des prostituées). (GAILLARD, 1970, p. 79)⁴²

O que distingue *A Condição Humana* dos textos anteriores não diz respeito apenas à construção textual, mas como o espaço emerge na obra. Nos textos de juventude, em que Malraux não usa o real como meio de expressão (VANDEGANS, 1964, p. 428), o espaço aparece de modo impreciso e um tanto imaginário, aproximando-se do fantástico

⁴⁰ "A estratégia do partido é elementar: independência de início, revolução em seguida: colaborar com Chang Kai Shek para libertar toda a China, e se desfazer dele depois, para construir o socialismo" (GAILLARD, 1970, p.82).

⁴¹ Os textos referidos aqui são *Lunes en papier*, *Royayme-Farfelu* e *Écrit por une idole à trompe*. Estamos atribuindo anterioridade a esses textos, mas não se trata de anterioridade temporal, até porque *Royayme-Farfelu* é escrito no mesmo ano que *Os Conquistadores*, 1928. Essa anterioridade diz respeito ao estilo e à característica propriamente farfelu.

⁴² O caminho real e *Os conquistadores* eram simples, pelo menos em suas construções e não faziam viver fortemente diante de nós senão dois ou três personagens, nos quais, aliás, podíamos recusar legitimamente em reconhecer a humanidade comum (unicamente de homens que não tinham crianças nem queriam tê-las, praticamente nenhuma mulher, salvo prostitutas).

ou de algo quase extravagante (*farfelu*). Já em *La Condição Humana*, temos um cenário específico: o Oriente, uma cidade da China. Não se trata, portanto, de uma região imaginária, uma vez que há descrições calcadas em fatos históricos e em referências explícitas a situações políticas que determinavam o espaço geográfico da cidade naquela época. Assim, utilizando referências históricas, Malraux consegue por em dúvida o que é ficção e o que é real.

O romance nos joga imediatamente junto a Tchen, em um quarto de hotel, onde previamente sabemos que um homem irá morrer. Malraux não nos fornece apresentações nem preâmbulo à respeito dos personagens. Na primeira cena estamos diante de um homem que precisa matar e de outro, que dormindo, sequer parece participar da cena.

Um único gesto, e o homem estaria morto. O matar não era nada; o tocar é que era impossível. E era preciso ferir com precisão [...] Tchen não podia largar o punhal. Através da arma, do seu braço retesado e da sua espádua dorida, estabelecia-se uma comunicação de angústia entre aquele corpo e ele até o fundo do seu peito, até o coração convulso, única coisa que se mexia no quarto" (MALRAUX, 1972, p. 13)

O que nos parece sobressair da experiência de Tchen, primeiro, é a absurdidade do ato, não sabemos quem são os homens que compõem a cena do assassinato, portanto, não nos identificamos nem com um nem com outro, sequer sabemos de seu passado. Outro aspecto importante dessa experiência é o fato de Tchen, que após matar o homem no hotel adentra ao universo agitado da noite de Xangai, não encontrar mais lugar no mundo. Malraux nos possibilita, a partir de Tchen, a vivência do não lugar, da experiência da solidão, do isolamento absurdo.

Assim, daquele quarto, cuja atmosfera é silenciosa, escura e tensa e no qual nenhum barulho se faz presente, senão as batidas de coração aflito de Tchen, somos arremessados com ele à vida luminosa e barulhenta da cidade de Xangai.

Continuava contemplando o movimento dos automóveis, dos transeuntes que lhe passavam aos pés na rua iluminada, como um cego curado olha, como um esfomeado come. Àvidamente, insaciável de vida, queria tocar aqueles corpos [...] (MALRAUX, 1972, p. 15)

Tchen retorna ao mundo dos homens, à cidade cheia de gente e de automóveis, contudo agora ele está completamente só, para sempre apartado do mundo daqueles que não matam. Tanto é assim que malgrado a noite esteja pungente de vida, malgrado a maior cidade da China esteja carregada de tantos barulhos, Tchen está mergulhado na noite angustiada, aquela cuja única "sombra imóvel ou cintilante era a vida, como o rio,

como o mar invisível ao longe- o mar" (*idem, ibidem*, p. 14). Ora, Tchen, pelo sacrifício à revolução, depois de ter matado um homem, estaria para sempre preso em um mundo onde os homens tinham desaparecidos, mundo do abandono eterno, mundo do assassinio, nenhuma vida, nenhuma presença, nenhum ruído, nem sequer o grito de um vendedor de rua ou de cães abandonados.

Acompanhando as ações e as angústias de Tchen, já na primeira parte do romance, vemos Malraux brincar com as oposições entre claro e escuro, silencioso e barulhento, dando ao texto um efeito angustiante e oscilador, tal técnica constitui para Monvel um modo privilegiado de expressão (s/d, p. 17). Podemos dizer que o espaço não está posto para situar geograficamente o guerrilheiro, mas para estabelecer "uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e seu sentimento" (OSÍRIS, 2008, p. 02) por essa razão, a comparação entre o estado de ânimo do personagem com a paisagem e os elementos naturais:

Sacudida pela sua angústia, a noite borbulhava como um enorme fumo negro cheio de faúlhas; ao ritmo da sua respiração cada vez menos ofegante, imobilizou-se, e, no despedaçar das nuvens, as estrelas restabeleceram-se no movimento eterno que o invadiu como ar mais fresco de fora (MALRAUX, 1972, p. 14).

Mas Tchen não é o único personagem a partir do qual podemos caracterizar o espaço no romance. O movimento e o ritmo do texto são construídos pelo deslocamento de outros personagens e de outros cenários. Malraux irá nos mostrar a intensa atividade de seus personagens, ações irão se desenrolar num vai e vem em diferentes lugares de Xangai, fazendo alternar as cenas em lugares distintos, em ruas e interiores espalhados pela cidade.

Das cenas "interiores" de Tchen, vamos conhecer melhor a cidade através de Kyo, um dos líderes do movimento, que transita por toda a cidade a fim de adquirir armas para o embate com as tropas de Chang Kai Shek. Com ele, Malraux faz intercalar cenas, com mais ou menos violência (como a que aparece na abertura do texto ou no enfrentamento com as tropas de Chang Kai Shek,) cenas em que há ou não um afrontamento psicológico, como no diálogo com sua esposa May e com o Katow, ou, ainda, cenas que se passam nas ruas mais antigas de Xangai ou nas concessões.

Quando Kyo e Katow, outro líder comunista, vão negociar as armas eles abandonam imediatamente a avenida e entram na cidade chinesa (MALRAUX, 1972, p.23), ou seja, eles atravessam a avenida das Duas Repúblicas que é a divisa entre as concessões e a cidade antiga. Essa estrutura da cidade de Xangai é descrita também

pela visão de Ferral, presidente da Câmara do Comércio Francês⁴³, que se preocupa ao ver as manifestações dos trabalhadores em greve:

A multidão dos manifestantes perdia-se, do lado do cais, até o fundo das ruas perpendiculares (...) O carro deixou o cais, mergulhou na Avenida das Duas Repúblicas. Dificilmente avançava, entalado agora no movimento da multidão chinesa que irrompia de todas as ruas para o refúgio da concessão francesa (MALRAUX, 1972, p. 73).

O retrato da estrutura da cidade, da sua espacialidade não é casual, pois geograficamente ela simboliza a desigualdade social, que, por sua vez, move a luta do PCC. De um lado da avenida das Duas Repúblicas, a velha cidade chinesa, com pouca extensão, "ruas estreitas, mal iluminadas, pequenas boutiques repleta de bugigangas, um lugar de miséria" (MOATTI, 1991, p. 23), do outro lado, as concessões ocidentais, "solidamente protegidas, com suas largas avenidas, onde vivem diplomatas e homens de negócios" (idem, ibidem, p. 24). Essas duas partes da cidades eram separadas ao norte por grades.

A caracterização geográfica-social da cidade, todavia, não aparece sozinha, em muitas passagens Malraux liga a descrição física/ meteorológica às sensações e sentimentos do observador. Essa subjetivação da descrição, já se insinua em Tchen, mas se torna notória na noite que antecede a revolta e que Kyo percebe, primeiro, a cidade silenciosa e deserta, tal como todos os homens que aguardam em estado de sítio o desenrolar dos acontecimentos, em seguida, a cidade apoderada por uma forte chuva furiosa e precipitada (MALRAUX, 1972, p. 23).

A noite chuvosa, enevoadada e furiosa parece anunciar a ação que se seguirá no dia seguinte, a insurreição, o que nos leva a inferir que ^{mais do que nos mostrar um cenário ou a natureza,} Malraux expõe o ambiente, que ^{con}siste em justapor "uma personagem que tramou um crime e que se encontra em vias de praticá-lo, às figuras da natureza, como uma forte chuva, relâmpagos, trovões, temos aí uma sinergia entre ação e natureza" (OSÍRIS, 2008, p. 05)

44.

⁴³ Esse personagem, aliás, é bastante representativo, uma vez que, sendo burguês, ele traz à tona as preocupações que a burguesia tinha com essa revolta e com a possibilidade dos comunistas tomarem a vila. Eles estariam arruinados. Mas Ferral é um personagem mais complexo. Ele é um conquistador no sentido malrucciano, ou seja, é um indivíduo brilhante, eficiente, dominador, e procura o entusiasmo com do jogo com o poder, como meio de afirmação" (MOATTI, 1991, p. 43)

⁴⁴ Yves Reuter afirma que o romance pode descrever, apresentar personagens e sentimentos por metáfora, assim, o lugar que ele contempla ou ocupa remete, por analogia, ao que ele sente, ver, por exemplo, a paisagem interior dos românticos (2007, p. 55).

Essa noite, que antecede o levante, dá a Xangai e os insurretos um aspecto misteriosamente inquietante. As cores e, mais ainda, esse espaço que se revela imediatamente patético e sem saída reflete a situação desses homens que em breve irão lutar, inevitavelmente, e que no fundo têm consciência de que irão morrer.

Mas isso não diz respeito apenas aos homens envolvidos na revolução, aos homens que não podiam "viver de uma ideologia que se não transformasse imediatamente imediatamente em atos" (MALRAUX, 1972, p. 61), isso diz respeito a todos os homens. Na verdade,

O romance, constantemente, coloca o homem em seu lugar sobre a terra e no universo irrisório. Malgrado as situações extremas em que quase nenhuma seguridade é possível, as grandes cenas (...) [são] marcadas pelo mistério mesmo da existência individual, o sentimento muito mais profundo e trágico da solidão e da dependência do homem. Elas são marcadas, sobretudo, pela vontade ainda mais forte de reduzir essa dependência, essa solidão, de conquistar toda liberdade e fraternidade possíveis (GAILLARD, 1970, p. 85).

É por essa razão que tanto a remissão aos aspectos subjetivos, ao espaço interior e psicológico das personagens, quanto aos elementos propriamente físicos do romance - a cidade mal iluminada, a atmosfera pesada, a noite angustiada -, parecesse convergir em um único ponto: a constituição de uma geografia humana, ou melhor, de uma geografia da condição humana .

REFERÊNCIA

- GAMA-KALIL. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. In: *Revista Anpoll*, vol. 1 nº 28 (2010), p. 213 - 235.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural Editora, 1978.
- GAILLARD, Pol. *Malraux*. Paris: Bordas, 1970.
- MALRAUX, André. *A Condição Humana*. Tradução Jorge de Sena. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MOATTI, Christiane. *La Condition Humaine*. Paris: Éditions Nathan, 1991.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço, Percepção e Literatura. In: *Poéticas do Espaço Literário*. São Paulo, Editora Clara Luz, 2009.
- REUTER, Yves. *A análise da Narrativa*. O texto, a ficção e a narração. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007
- VANDEGANS, André. *La jeunesse littéraire d'André Malraux: essai sur inspiration farfelu*. Paris: French Edition , 1964.

O ESPAÇO E O RECONHECIMENTO DO OUTRO EM TEXTOS DE MIA COUTO

Sara Raquel Henriques Pinho⁴⁵Susana Amante⁴⁶João Paulo Balula⁴⁷

Cada vez mais é necessário aprender a viver e a conviver numa sociedade multicultural em que a diversidade linguística, étnica, cultural e social é uma realidade, em resultado de fenómenos sociais como o aumento do fluxo de pessoas, de bens materiais e de serviços, traços marcantes da globalização, não podendo ser ignorados.

No início do século XXI, a frequência das escolas, em Portugal, permite verificar o efeito da globalização, pois as salas de aula congregam, frequentemente, alunos oriundos de diferentes países, com diferentes culturas. Daí que seja necessário que todos os alunos, desde cedo, sejam preparados para o reconhecimento e para a valorização da diversidade como uma oportunidade e fonte de aprendizagem para todos, respeitando o multiculturalismo, como afirma Amante (2014): *“thus, we must deconstruct erroneous representations of «the Other» and reconstruct authentic images”* (p. 329). Só assim conseguimos construir e viver harmoniosamente numa sociedade multicultural.

Uma forma de trabalhar estas questões pode passar pela abordagem do espaço na literatura, devidamente enquadrada no que está previsto para a educação literária, uma vez que esta abordagem, como é referido por Borges Filho (2007), implica necessariamente uma relação com questões da geografia, da filosofia, da história e da arquitetura, entre outras.

Na educação formal, o manual escolar é, indubitavelmente, um auxiliar no desenvolvimento das competências dos alunos. Como referem Rego, Gomes e Balula (2012),

o manual escolar é o primeiro recurso educativo que, numa sociedade com o ideal de disponibilizar o acesso a uma educação de qualidade para todos, está acessível a todos os alunos, independentemente do seu estatuto cultural, socioeconómico ou da região em que vivem. (p. 130)

Deste modo, o manual escolar pode contribuir para a qualidade do sistema educativo e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da sociedade. Não podemos obliterar que o manual escolar pode ser também um meio importante para a construção do conhecimento e para a promoção de valores, contribuindo para a formação cívica e democrática dos alunos, nomeadamente no reconhecimento do valor da diferença. Na verdade, em Portugal, de acordo

⁴⁵ ESEV – Instituto Politécnico de Viseu, Portugal. sarahpinho@hotmail.com

⁴⁶ CI&DETS, ESEV – Instituto Politécnico de Viseu, Portugal. susanamante@esev.ipv.pt

⁴⁷ CI&DETS, ESEV – Instituto Politécnico de Viseu, Portugal. jpbalula@esev.ipv.pt

com o Despacho n.º 14788-A/2013, de 14 de novembro de 2013, os manuais têm que ser elaborados de acordo com as orientações curriculares e programáticas, nomeadamente proporcionando “a integração transversal da educação para a cidadania” e têm ainda que “respeitar os valores e os direitos e deveres fundamentais consagrados na Constituição”.

Tendo por base o enquadramento aqui apresentado, pretendemos, nesta comunicação, fazer uma abordagem de carácter exploratório sobre a relação entre o estudo do espaço na obra literária e o reconhecimento do Outro a partir das propostas didáticas apresentadas nos manuais escolares. Para este propósito, seleccionámos a abordagem a dois livros de Mia Couto (*O beijo da palavrinha* e *O gato e o escuro*) que constam da lista de obras e textos recomendados para a iniciação à educação literária nas Metas Curriculares de Português do ensino básico.

Estes textos de expressão portuguesa propõem-nos a constatação da necessidade do reconhecimento do valor da diferença, ou seja, reconhecer a diferença do Outro como algo positivo e de uma riqueza notável e não como um mal a excluir. Daí que seja importante analisar as propostas de abordagem apresentadas nos manuais escolares, porque podem ser fonte de enriquecimento na construção multicultural e de grande importância como forma de partilha e de representação de mundos reais e/ou fantásticos, conhecidos e/ou desconhecidos para os alunos.

O beijo da palavrinha e *O gato e o escuro* são duas histórias que ultrapassam as fronteiras assimétricas do género, da geografia e da delimitação temporal e estabelecem um diálogo cultural no universo infantil, enquanto possibilidade de formação e evolução do leitor, realçando o reconhecimento do valor do Outro.

A propósito de *O gato e o escuro*, Ana Luísa Rajão lembra-nos que,

mais aprofundadamente, não só fica a importância de autoconhecimento e autoafirmação como a visão descentrada do *eu*: não se sendo único na vida, devemos praticar valores como a tolerância, reconhecer o direito à diferença e, fundamentalmente, o respeito pelo *outro*. (Rajão, 2014, s/p)

Nesta obra, o leitor é convidado a superar as suas próprias fronteiras simbólicas e a olhar, a partir do seu interior, para o horizonte onde pode alcançar o Outro, independentemente da sua aparência ou da sua marca geográfico-temporal, como tão bem ilustra a passagem que se segue:

O escuro ainda chorava:

- Sou feio. Não há quem goste de mim.
- Mentira, você é lindo. Tanto como os outros.
- Então por que não figuro nem no arco-íris?
- Você figura no meu arco-íris.

- Os meninos têm medo de mim. Todos têm medo do escuro.
- Os meninos não sabem que o escuro só existe é dentro de nós.
- Não entendo, Dona Gata.
- Dentro de cada um há o seu escuro. E nesse escuro só mora quem lá inventamos. Agora me entende?
- Não estou claro, Dona Gata.
- Não é você que mete medo. Somos nós que enchemos o escuro com nossos medos. (Couto, 2001, p. 21)

Assim, o Pintalgato, protagonista desta narrativa, sente a necessidade premente de cortar com o preconceito em relação ao escuro e, dessa forma, construir um autoconceito. Conhecendo o escuro, que neste caso representa o Outro, o gato desenvolve um pensamento positivo sobre ele, mas através da experiência que teve no decorrer da narrativa.

Neste texto, há uma metamorfose do mundo, para o recriar, para o tornar melhor, mais tolerante e respeitador das diferenças. No decorrer da narrativa, o gato completou uma aprendizagem essencial que foi o reconhecimento do valor do Outro. Esse é, nas palavras de Mia Couto, o principal objetivo de *O gato e o escuro*:

espero que o gatinho que habita estas páginas possa afastar ideias escuras que temos sobre o escuro. A maior parte dos medos que sofremos, crianças e adultos, foi fabricada para nos roubar curiosidade e para matar a vontade de querer saber o que existe além do horizonte. (Garcia, 2012, s/p)

Já na obra *O beijo da palavrinha*, o reconhecimento do Outro encontra-se na personagem Zeca Zonzo, irmão da personagem principal (Maria Poeirinha), uma menina de origem moçambicana que adoece gravemente e, por isso, se encontra no leito da morte.

Aquando do aparecimento da doença de Maria Poeirinha, o Tio Jaime Litorâneo afirma que, para a menina se curar, tem de fazer a travessia do mar. Contudo, essa travessia seria impossível, em virtude da fragilidade do seu corpo e, por conseguinte, com ajuda do irmão Zeca Zonzo, a protagonista encontra uma maneira distinta de “ver” esse mar e, dessa interação, surgem novas significações sobre si e sobre a vida, como a seguinte passagem sugere:

a mãe pegou nas mãos da menina e entoou as velhas melodias de embalar. Em vão. A menina apenas ganhava palidez e o seu respirar era o de um fatigado passarinho. Já se preparavam as finais despedidas quando o irmão Zeca Zonzo trouxe um papel e uma caneta.

- Vou-lhe mostrar o mar, maninha.

Todos pensaram que ele iria desenhar o oceano. [...] Mas não. Zonzo apenas rabiscou com letra gorda a palavra “mar”. Apenas isso: a palavra inteira e por extenso. (Couto, 2008, pp.14-16)

Maria Poeirinha, não podendo sair para ver o mar, em virtude da sua debilidade física, consegue fazer a tão necessária travessia pelas mãos, pela voz e pela intervenção criativa do seu irmão, Zeca Zonzo. Aqui dá-se ênfase à voz de Zeca Zonzo, visto que, em Moçambique, a oralidade, forma privilegiada de comunicação, tem uma grande importância para a população rural.

Através da representação gráfica da palavra “mar” e da sua imaginação, Zeca Zonzo surge como intermediário perfeito entre Maria Poeirinha e a realidade evocada. A menina não teria conseguido “ver” o mar se não fossem as mãos do irmão, agarradas às suas, num entrecruzamento entre a imaginação e o estímulo das memórias da irmã, como nos ilustra a seguinte passagem:

- Essa a seguir é um “a”. É uma ave, uma gaivota pousada nela própria, enrodilhada perante a brisa fria.
Em volta todos se haviam calado. Os dois em coro decidiram não tocar mais na letra para não espantar o pássaro que havia nela.
- E a seguinte letrinha?
- É uma letra tirada da pedra. É o “r” da rocha.
E os dedos da menina magoaram-se no “r” duro, rugoso, com suas ásperas arestas. (Couto, 2008, pp. 22-24)

Para concluir, tal como nos diz Medeiros, “entre mãos e voz, a palavra escrita é a canoa a transportar a menina para além dos limites do espaço em que vivia, a fazê-la abrir os olhos para dentro e ver possibilidades e sonhos inéditos” (Medeiros, 2013, s/p). Também Mia Couto nos transporta a nós, leitores, para além dos limites do espaço em que vivemos e nos faz abrir os olhos para vermos além de nós mesmos.

Referências Bibliográficas

- Amante, F. S. (2014). Why are you afraid of Indians? Issues of representation and misrepresentation in (Portuguese) children’s literature. *Humanities and Social Sciences Review*, 3 (2), 327-335.
- Borges Filho, O. (2007). *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora.
- Couto, M. (2001). *O gato e o escuro*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Couto, M. (2008). *O beijo da palavrinha*. Alfragide: Editorial Caminho.

- Garcia, N. K. (2012). *Mia Couto e uma história contra o medo*. Obtido de http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos/port_bras/GARCIANEivaKampff.pdf
- Rajão, A. L. P. (2014). O gato e o escuro – Resenha das obras publicadas. In Lusofonia. *Plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo*. Obtido de http://lusofonia.com.sapo.pt/mia.htm#NOTA_BIOBIBLIOGRÁFICA
- Medeiros, C. B. (2013). O voo da gaivota branca: A representação da morte em o beijo da palavrinha. *Revista eletrônica de estudos literários*. 2 (13). Obtido de http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCcQFjAB&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufes.br%2Frel%2Farticle%2Fdownload%2F6173%2F4511&ei=VK4WVJjPFMfvaLeWgqAE&usq=AFQjCNG_GEQQuXoqWowUlaKpoTlcysKITA&sig2=gKj2_MXNjY9YjfwE-SZseg
- Rego, B., Gomes, C. & Balula, J. P. (2012). A avaliação e certificação de manuais escolares em Portugal: um contributo para a excelência. In M. F. Patrício, L. Sebastião, J. M. M. Justo & J. Bonito (orgs.). *Da Exclusão à Excelência: Caminhos organizacionais para a qualidade da educação* (pp. 129-138). Montargil: AEPEC.

**JOÃO E O RIO: O ESPAÇO E SUA SIGNIFICAÇÃO NAS CRÔNICAS DE PAULO
BARRETO⁴⁸**Aline da Silva Novaes⁴⁹

Este trabalho pretende analisar as representações do espaço urbano na obra de João do Rio, um escritor que incorporou a cidade na sua denominação mais usada. Com base em crônicas publicadas pelo autor na *Gazeta de Notícias*, será possível observar as múltiplas vertentes do Rio de Janeiro no início do século XX, bem como realizar um estudo do referido gênero como forma de experiência urbana.

João Paulo Alberto Coelho Barreto, nome de batismo do escritor, nasceu no Rio de Janeiro em cinco de agosto de 1881 e estreou na imprensa antes de completar seus 18 anos. Durante a carreira profissional, Paulo Barreto colaborou em diversos jornais e revistas da época como *A Tribuna*; *Gazeta de Notícias*; *O Paiz*; *A Ilustração Brasileira*; entre outros. Em seus textos, João do Rio abordava diversos assuntos. Sua peculiaridade, no entanto, deu-se em virtude dos relatos que fazia do Rio de Janeiro. O pseudônimo João do Rio – usado para assinar grande parte de sua obra – revela a forte ligação com o espaço urbano.

Crônica e experiência urbana

Ao discutir a crônica como forma de experiência urbana, Julio Ramos (2008) relaciona a heterogeneidade da literatura latino-americana ao processo de modernização desigual. De acordo com o teórico, enquanto na Europa a representação da cidade era realizada, principalmente, nos romances, em solo latino se dava em estruturas consideradas de pouco prestígio como a crônica.

O autor destaca a heterogeneidade presente na crônica como contribuidora do processo de constituição da literatura por meio de seus discursos “menores” e “antiestéticos”. E é a forma menor, segundo Ramos, que se coloca a serviço de um momento vertiginoso, de reordenamento e mudanças. Essas narrativas fragmentárias estariam prontas para levar o leitor a experienciar a cidade moderna.

A cidade, por sua vez, passa a se revelar como espaço que produz sentido, fornece modos de organização, tem forças para ditar regras, condicionar e recondicionar hábitos e costumes. É essa cidade que seduzia Paulo Barreto e o convidava para vagar

⁴⁸ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

⁴⁹ Pós-doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade – PUC-Rio/ Bolsista do CNPq - Brasil.
E-mail: alinenovaes@gmail.com

sem destino pelas ruas. E foi, para o escritor, o amor incondicional pela rua, a razão de tantas narrativas. Em *A alma encantadora das ruas* (2008), João do Rio humaniza a rua, comenta a relação do homem com esse espaço e declara seu amor:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e exagerado é partilhado por todos vós. (...) É este mesmo sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. (RIO, 2008, p. 28)

O cronista afirma que a rua é o espaço que cria os vínculos entre as pessoas e o amor compartilhado por elas. Acrescenta que o amor pela rua transcende as gerações. Na mesma obra, João do Rio ainda ensina a compreender a psicologia da rua. Segundo ele, para tal tarefa, é necessário possuir um espírito vagabundo e ser curioso, é preciso ser *flâneur*.

Benjamin (1994), ao discorrer sobre esse tipo, pontua que a *flânerie* só pôde se desenvolver após a mudança da própria estrutura da urbe que implicou, por exemplo, o alargamento de calçadas e a construção de galerias. Esse espaço urbano que surgiu possibilitou a atividade do *flâneur*. Passando os dias a caminhar, o *flâneur* reinventa o espaço coletivo e é parte fundamental do processo de legibilidade da cidade. É ele que vai fuçar a cidade, desdobrá-la, desvendá-la para, em seus escritos, deixar marcada a narrativa dos lugares, que Michel de Certeau define como “histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como história à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças (...)” (CERTEAU, 2003, p. 189).

A *flânerie*, além de possibilitar a experiência de todo o espaço íntimo do caminhante, faz parte de um processo de difusão de conhecimento. Ramos corrobora para tal pensamento ao assegurar que “(...) o flunar não é simplesmente um modo de experimentar a cidade. É um modo de experimentá-la, olhando e contando o que se viu” (RAMOS, 2008. p. 148).

No mesmo diapasão, o autor apresenta o conceito intitulado retórica do passeio como “a narrativização dos segmentos isolados do jornal e da cidade representada, frequentemente, em função de um sujeito que, ao caminhar pela cidade, traça o itinerário – um discurso – no discorrer do passeio” (Ibidem, p. 146). É importante observar que esse modo de representação da cidade surge, especificamente, no final do século XIX. Antes disso, o que se tinha, segundo Ramos, era o olhar totalizador, marcado pela distância

entre o sujeito e o espaço representado. O passeio surge como uma alternativa mais capaz de ordenar a cidade, já que, nessa tipologia de representação, o caminhante sai do seu interior para estabelecer relações na cidade desordenada.

Para Ramos (2008), retórica do passeio. Para Michel de Certeau (2003), jogo dos passos ou enunciação pedestre. Ambas as denominações se referem a essa operação de vagar sem destino que busca captar o que o mapa da cidade deseja transmitir e, além disso, reordenar o espaço urbano. São as nomeadas por Certeau de “figuras ambulatórias”, através do processo do caminhar, que vão produzir os discursos fragmentários sobre a cidade.

Ramos (2008) erige ainda um paralelo entre a retórica do passeio e a crônica. Para ele, a crônica é representante desse novo tipo de prática urbana. Ao mesmo tempo, o caminhar, por sua vez, é a encenação do princípio da narratividade do referido gênero.

O espaço em João do Rio

No livro intitulado *A cidade das letras*, o pensador uruguaio Angel Rama afirma que há duas redes no espaço urbano: a física e a simbólica. A primeira, fragmentada e múltipla, pode ser percorrida pelos que habitam e visitam a urbe. Já a segunda é passível de ordenação e interpretação e, a partir disso, ocorre a reconstrução da ordem.

A partir da referida distinção, é possível traçar um paralelo entre a rede física e a cidade real e entre a rede simbólica e a cidade letrada. O teórico acrescenta que a cidade real só existe em um determinado tempo, enquanto a letrada é eterna. Embora gerações convivam com heranças do passado, a estrutura urbana, a arquitetura, a vida cultural, as formas de sociabilidade ou qualquer outra característica de um dado momento pertencem apenas a ele. No entanto, os registros dessa urbe permanecem e, a partir deles, a ressignificação, os sentidos e a atemporalidade são atribuídos a essa cidade, quando apenas real, muitas vezes, fadada ao esquecimento. A respeito da função da cidade letrada, nos fala Rama:

Só ela é capaz de conceber como pura especulação, a cidade ideal, projetá-la antes de sua existência, conservá-la além de sua execução material, fazê-la sobreviver inclusive em luta com as modificações sensíveis que introduz incessantemente o homem comum (Ibidem, p 53).

Tomando como base essas reflexões, este estudo entende a obra de Paulo Barreto como parte significativa dessa cidade letrada. Escavaremos, portanto, o Rio de Janeiro

que, em um primeiro momento, se apresenta como um espaço ambíguo, enigmático, labiríntico, outrora fragmentado, e surge ordenado, normatizado e ressemantizado nas crônicas do autor. O objeto de análise será a coluna *Cinematographo* (1907-1910), assinada por Joe e publicada na *Gazeta de Notícias*.

O início do século XX foi uma época marcada por grandes mudanças urbanas. As cidades passavam a contar com um novo modelo que considerava também avanços técnico-científicos e, por consequência, novos hábitos e formas de sociabilidade foram criados e até mesmo impostos. No Brasil, essas transformações foram mais evidentes na cidade do Rio de Janeiro: a metrópole-modelo.

Essas mudanças tinham a função de adequar o Rio de Janeiro a uma nova organização do próprio espaço. No lugar da antiga colônia, começou a levantar uma cidade urbanizada nos moldes europeus, mais especificamente, parisienses. Em sua segunda edição, publicada no dia 18 de agosto de 1907, a coluna *Cinematographo* apresenta uma descrição dessa cidade moderna, especificamente, do bairro de Botafogo:

A praia de Botafogo apresenta um aspecto maravilhoso. A grande e esplendorosa avenida cintila de *toilettes* raras, de joias, coruscantes de belezas admiráveis. Passam, sem cessar, automóveis caros, carros de luxo numa fila interminável. (...)

- É bem diferente este Rio do que nós suportávamos há cinco anos! Diz *[ilegível]* nosso lado um diplomata. (...)

- E, realmente, é outra coisa. Por mais *[ilegível]* que pareça insistir, devemos insistir nessa ruidosa admiração por nós mesmos. Talvez o grito, o aplauso convençam o governo atual de que é necessário continuar a obra encetada pela direção do conselheiro Rodrigues Alves e por esse *[ilegível]* extraordinário – o Dr. Pereira Passos (...).
(JOE, 18 de agosto de 1907)

Paulo Barreto mostra a cidade que surgia, despida das características coloniais e desejosa de ser uma nova capital. Acreditando nas benesses dessa modernização, a aposta é na continuação das obras, tendo Rodrigues Alves e Pereira Passos como grandes nomes do progresso.

O desígnio de Pereira Passos era reorganizar o Rio de Janeiro a fim de transformá-lo no cartão-postal do país e, por consequência, atrair capital estrangeiro. Ainda que fosse necessário retirar tudo e todos que pudessem representar o atraso nacional, Passos desejava camuflar o aspecto colonial da cidade.

Era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem

no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim. (SEVCENKO, 1983, p. 41)

O que existiu, então, foi uma reforma excludente que beneficiou apenas uma parcela dos que viviam naquele momento; a outra ficou fadada a viver sem as benesses oferecidas pelas renovações urbanas. Ao discorrer sobre sua ida à Tijuca, Joe evidencia tal afirmação:

(...) não vi senão uma apavorada visão. Uma atmosfera cor de gato maltês sucedeu à primitiva, a marcha do tramway tornou-se corrida desvairada, e essa corrida era obstada por arremessos convulsivos de um súbito *[ilegível]*. Damas agarravam os chapéus, cavalheiros baixavam a cabeça sufocados nos bancos. Nos estribos, dependurados, os cidadãos, com medo de cair e com medo de perder o chapéu, grudavam ao balaústre, fazendo uma continência ridícula ao vento de poeira, com a cara contraída e os olhos fechados.

Mas, certo, eu via demais, porque o destino fez-me entrar grãos de poeira nos olhos e eu curvei-me, encolhi, no incômodo atroz, enquanto um bom velho, em chinelas e sem colarinho, cheirando a vacas dizia:

— Que se há de fazer, meu menino? Isto aqui não é irrigado, nem limpo, nem varrido. Tais coisas são boas para Botafogo. Quem mora aqui tem de aguentar. (25 de abril de 1909).

Por meio de uma narrativa atravessada, em algumas partes, pela comicidade, percebemos o quanto o bairro da Tijuca estava distante da modernização já presente em outros lugares do Rio de Janeiro. Em determinado momento, o velho chega a dizer que “tais coisas são boas para Botafogo”, fazendo referência a cuidados como irrigação e limpeza, que podem ser considerados básicos.

Na mesma linha, em crônica publicada no dia dois de outubro de 1910, Joe relata um passeio realizado na companhia de um amigo:

Metemo-nos os dois pela rua do Hospício, pela praça da República. E logo é uma admiração que se prolonga durante o passeio, porque muda o aspecto material e muda o aspecto moral. Certo, em algumas destas vielas a fisionomia é a do vício reles: as rótulas, as velhas prostitutas monstruosas, a tropa de primitivos marchando pela calçada, a querer resistir aos chamados, e nas bodegas lóbregas os azeiteiros na luz pisquenta do gás a pulsar em camisas *[ilegível]* rotas, sacudindo injúrias entre blusas de marinheiros,

dolmans sangrentos de fuzileiros, camisas de meia de riscas de vagabundos. (02 de outubro de 1910)

A descrição de Joe revela um trecho do Rio de Janeiro que estava esquecido, marcado pelo passado colonial e pelo perigo. Perto da região, já era possível ver a existência de uma cidade partida.

Em Hospício, Núncio em parte, Alfândega, Senhor dos Passos já não é mais nada disso. Ainda não é bem a rua nova, mas já não é a velha rua. Em Hospício, o quarteirão dos feiticeiros desapareceu. A rua alargou, vieram sobrados. Em Alfândega também. E a gente que lá habita não é nem a carne do vício, nem a negralhada pavorosa (...) (Ibidem).

O texto em destaque revela a impressão diante das transformações. Percebe-se a falta de referências e a busca pela compreensão do que acontecia na época. Em algumas ruas, citadas pelo escritor, mudanças ocorreram. No entanto, não foram o suficiente para serem consideradas modernas ao passo que também já não era a antiga cidade colonial.

Devoradas pelo progresso, a cidade e a sociedade vão se modificando gradativamente. Em crônica publicada no dia 23 de agosto de 1908, Joe comenta que o “carioca transformou-se”. Uma dessas transformações está diretamente relacionada à vontade de estar na rua para vivenciar a nova urbe.

Há gente, gente, muita gente. O aspecto é belo, de uma beleza de assombro, tudo é luz, tudo é fogo, tudo é vida. Há renques de lâmpadas amarelas, de lâmpadas verdes, paredes forradas dessa tricomia gritante. Os pavilhões riscam-se cordões luminosos. Grandes lâmpadas irrompem luz cinza clara, a luz de metal branco, uma fulguração de luar. Em vários edifícios, e por trás dessas cores, a luz de mercúrio, com uma cor de azul de céu, uma cor maravilhosa e pesada cai como o ardente brocado de um docel — de espaço a espaço. (...)

— Que mudança, hein?

— É o Rio civilizado... (Ibidem)

As ruas iluminadas serviam como convite para os cariocas que passaram a sair de suas casas e vivenciar a cidade. Como aponta o autor, transitar pela urbe era agora uma atividade dos cariocas, especialmente, dos que desejavam exibir sua elegância. Tudo isso fazia parte do projeto de civilização, logo aderido pelos que compunham a alta sociedade da época.

Pode-se dizer que Paulo Barreto seguiu em direção a um só rumo: a leitura da cidade do Rio de Janeiro. Para percorrer e desvendar a cidade, escolheu as crônicas que “quase sempre, são respostas a certas perplexidades pessoais e sociais” (GOMES, 2005, p. 30). Ao caminhar pela cidade, ser “figura ambulatória” (CERTEAU, 2003, p. 176), o escritor “molda espaços”, “tece lugares” (Ibidem), produz discursos que ressignificam o espaço urbano e, para usar o conceito de Rama, constrói uma cidade letrada que eterniza a *belle époque* carioca.

Referências

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In.: **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 9 edição. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003. Volume 1.

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio** / por Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**; organização Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 35-94.

Periódico

JOE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 1907-1910. Semanal.

MACHADO DE ASSIS: ASPECTOS DA VISUALIDADE EM SUA OBRA

André Teixeira Cordeiro⁵⁰

A proposta deste trabalho surgiu como um passeio pelo Rio de Janeiro de Machado de Assis. O seu objetivo foi refletir sobre a obra deste mestre da literatura brasileira, a partir de uma questão, aparentemente, desligada de sua obra: a imagem. Iniciaremos relatando dois pequenos acontecimentos pessoais sobre o autor e a pintura.

No livro *Crônicas Inéditas I*, Bandeira (2008) escreve que Machado costumava visitar o gabinete de Manuel de Souza Bandeira, o pai do poeta, no Ministério da Viação. Em uma dessas ocasiões, Machado o surpreendeu enquanto fazia uma aquarela do posto semafórico do Castelo – um trabalho simples, em papel almaço. O escritor gostou tanto da pintura e acabou por pedi-la. No dia posterior, contou que a havia mandado emoldurar. O pai de Bandeira ficou extremamente honrado e espalhou o fato entre os amigos.

Esse acontecido pode sinalizar certo interesse do autor pela visualidade, pois muitos de nós nos acostumamos a ver Machado como um escritor bastante insensível quando o assunto é paisagem ou descrição do espaço. Machado, muitas vezes, foi retratado como um escritor absolutamente desligado da natureza. O próprio Bandeira (2008) menciona, na crônica, que Machado nunca havia descrito uma paisagem. Teria sido o único escritor brasileiro com “sentimento de pudor” quando o assunto era este. Mas o tal sentimento de pudor, ao que nos parece, não deve representar absoluto desinteresse do escritor pela visualidade na opinião de Bandeira. Neste mesmo texto, o poeta usou uma observação de João Ribeiro a respeito do fotográfico conto “Uns braços”: não haveria nada de mais “sex-appealing” em literatura do que este conto.

O segundo acontecimento, a ser aqui relatado, rendeu a Machado um belo poema, publicado, segundo Lajolo (2006), em 1895 no jornal *A Gazeta de Notícias*. E quem sabe, não terá alguma relação com a mais polêmica e controversa personagem da literatura brasileira – Capitu. Esse fato se deu por conta de um quadro, pintado em 1882, pelo italiano Roberto Fontana. Machado encantou-se com a pintura *A dama do livro / La donna que legge* (fig. 1), exposta em uma vitrine da rua do Ouvidor. E seus amigos, muito gentilmente e provavelmente sem que ele soubesse, adquiriram o quadro e lhe presentearam.

⁵⁰ Dr. em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), professor da Universidade Federal do Tocantins (UFT) na graduação em pedagogia, campus de Tocantinópolis, e no mestrado em letras, campus de Araguaína. Email: andrecordeiro@uft.edu.br.



Fig. 1: *A dama do livro* (1882), Roberto Fontana. Óleo s/tela.

A dama está sentada e tem um livro entre as mãos, com os dedos marca uma página. Dessa personagem, além de seu rosto, só se pode ver uma de suas mãos. A força do quadro reside no rosto e nas mãos da mulher. Os olhos são distantes e profundos. Os lábios pequenos, carnudos, entreabertos, umedecidos lhe dão uma leve e discreta sensualidade. As mãos, uma atrai por estar descoberta, a outra, mesmo com a luva, chama atenção pelos longos dedos – quase deformados.

Veste trajes extremamente sóbrios, a gola é bem fechada, a blusa tem mangas compridas. Todas as cores empregadas também sugerem contenção e comedimento. Mesmo sua cabeleira ruiva aparece de forma muito discreta. Por trás da mulher, há um fundo com pequenas flores.

À primeira vista, no seu ar vitoriano e de sentidos amortecidos, essa dama nos lembra algumas das mulheres machadianas. Machado (2004, p. 294), por sua vez, interagiu com o quadro e produziu o *Soneto circular*: “A bela dama ruiva descansada, / De olhos longos, macios e perdidos,/ C’um dos dedos calçados e compridos / Marca a recente página fechada.// Cuidei que, assim pensando, assim colada /Da fina tela aos flóridos tecidos, /Totalmente calados os sentidos, / Nada diria, totalmente nada,// Mas, eis da tela se despega e anda,/ E diz-me: ‘Horácio, Heitor, Cibrão, Miranda,/ C. Pinto, X. Silveira, F. Araújo,// Mandam-me aqui para viver contigo.’/ Ó bela dama, a ordens tais não fujo. /Que bons amigos são! Fica comigo.”

Inicialmente, o poeta descreve a mulher. Fala, especificamente, de seus cabelos ruivos, de seus “olhos longos”, “macios” e “perdidos”. Ressalta, também, a mão enluvada marcando a página do livro. Em seguida, a dama que parecia estática – “colada / Da fina tela aos flóridos tecidos,” – sai do quadro e passa a falar. Diz ter vindo a mando dos amigos do poeta, Horácio e outros citados nominalmente, para viver em sua casa. E o

poeta responde de forma anedótica: “Ó bela dama, a ordens tais não fujo. / Que bons amigos são! Fica comigo.”

Como se pode perceber, o processo de adjetivação é realizado de maneira mais precisa e detida em relação aos olhos: são **longos, macios** (uma mistura de aspectos visual, táctil e, por último, para completar o conjunto, acrescenta-se o termo **perdido**). Toda a força do quadro está no olhar – envolvente e, ao mesmo tempo, tímido da mulher. No momento da tradução do quadro para o poema, os olhos permaneceram como um fascinante motivo. Foram lentamente, detidamente esboçados, pintados em detalhe: até que os três adjetivos complementaram-se perfeitamente.

A unidade representada pelo quadro e pelo poema nos possibilita reencontrar os “grandes olhos compridos” de d. Conceição, do conto *A missa do galo*. Ou os magnéticos “olhos de ressaca” de Capitu, do romance *D. Casmurro*, escrito nos anos 1890, com primeira edição em 1899. Talvez nem haja uma filiação direta, entre o quadro e a famosa personagem da literatura brasileira, porém é mais um elemento que se pode somar à compreensão da controvertida personagem. Delineia-se um pouco mais o forte interesse do autor pelos olhos, os quais, segundo Bastide (2006), em *D. Casmurro* por exemplo, refletiriam o contexto marítimo do Rio de Janeiro, a vaga do mar em seus vários sentidos - enigma ainda por ser compreendido.

Um breve comentário sobre a questão da pintura em um conto machadiano

São várias as ocorrências sobre pintura e fotografia na prosa machadiana, sugerimos a leitura das obras de Bastide (2006), Strater (2009) e Eulálio (2012). Uma gravura ou um quadro, quando surgem, estão sempre diretamente relacionados à ação – esta é nossa percepção. Participam dela, evitam descrições excessivas por parte do autor e contribuem para que tenhamos uma dimensão dos personagens e da atmosfera daquele espaço. No conto “A missa do galo” (de *Páginas recolhidas*, de 1889), há referência a dois quadros, um de Cleópatra e outro com várias mulheres – ambos são considerados vulgares pelo narrador-personagem, um jovem de 17 anos. E D. Conceição, a senhora da casa, mencionou que preferiria imagens de santas àquelas imagens.

No entanto, o intervalo que se cria entre Inácio e d. Conceição é envolvente e sensual. Cheio de reticências e trocas de olhares, nesse momento os personagens estabelecem com as tais gravuras, no ambiente, uma perfeita harmonia. E dona Conceição parecerá ter descido de um dos quadros ou, ainda, ela e as gravuras parecem se confundir numa única e só mulher.

Sobre o conto “As Bodas de Luís Duarte” (de *Histórias da Meia-noite*, 1873), especificamente, o texto inicia-se com os preparativos para uma festa de casamento:

Na manhã de um sábado, 25 de abril, andava tudo em alvoroço em casa de José Lemos. Preparava-se o aparelho de jantar dos dias de festa, lavavam-se as escadas e os corredores, enchiam-se os leitões e os perus para serem assados no forno da padaria defronte; tudo era movimento; alguma coisa grande ia acontecer naquele dia. (ASSIS, 2004, p, 191-192)

A cerimônia dar-se-á naquele dia, o dono da casa comprou duas gravuras para a decoração: *Morte de Sardanapalo* (fig. 2) e *Execução de Maria Stuart* (fig. 3)⁵¹. Ele prepara-se para colocá-las na sala. Sobre a primeira gravura, a esposa acha “que era indecente um grupo de homens abraçado com tantas mulheres. Além disso, não lhe pareciam próprios dous quadros fúnebres em dia de festa.” (ASSIS, 2004, p. 192).



Fig. 2: *Morte de Sardanapalo* (1827).
Delacroix. Óleo s/ tela.



Fig. 3: *Execução de Maria Stuart* (1867).
Robert Herdman.

Nem o narrador e nem os personagens nos dão mais informações sobre os dois quadros. Eles serão mencionados apenas mais duas vezes, em uma delas, Lemos, que já trocara os quadros de posição pela sétima vez, pergunta às filhas se a “Stuart” ficaria melhor “do lado do sofá ou do lado oposto”. Um dos quadros voltará a ser mencionado no momento da festa por conta da observação de um convidado, Calisto Valadares: “Que magnífico é isto! exclamou diante do *Sardanapalo*”, quadro que ele achava detestável” (ASSIS, 2004, p. 197) / “- O assunto é *Sardanapalo*, disse afoitamente Rodrigo [filho do dono da casa].” (ASSIS, 2004, p. 197). As pinturas não foram descritas, não se comentou o significado – apenas nomeou-se o assunto: *Sardanapalo* e *Maria Stuart*. Se o leitor não

⁵¹ São várias as realizações em arte da execução de Maria Stuart, optamos por esta por ter sido realizada no século XIX.

souber nada dos quadros, vai ler o conto e nunca saberá que esteve o tempo todo dentro das duas pinturas. O enredo do conto se entrelaça, de uma forma divertida e recheada de ironias, com o assunto tratado nas obras.

Morte de Sardanapalo é um quadro do francês Eugène Delacroix, pertencente ao romantismo francês. A obra está no Louvre e tem quatro metros de largura e cinco de altura. Em um primeiro momento, parece tratar-se de um colorido espetáculo. Mas, quando se está mais perto, constata-se ser a representação de um momento sangrento. O quadro inspira-se num episódio bíblico que é a morte do sátrapa (governador de província na Pérsia Antiga) Sardanapalo da Babilônia. Ele foi derrotado pelo inimigo e resolve morrer, em uma última noite de orgia e festa, com todos os seus bens mais preciosos. Seus fiéis soldados chacinam, diante de sua cama, em seu magnífico palácio: os seus cavalos, as suas mulheres e os seus escravos.

O conto inicia-se de uma maneira um tanto quanto suntuosa, como já destacamos no começo: lavam-se escadas e corredores, recheiam-se leitões e perus que devem ser assados no forno da padaria em frente. Logo na primeira linha, o leitor é inserido nos domínios voluptuosos e grandiosos de Sardanapalo.

E quando as gravuras são mencionadas, no segundo parágrafo, elas surgem para acenar com uma certa “gravidade” a ser perseguida por quase todos os personagens do conto. Elas não serão descritas detalhadamente. Mas ambas entrelaçam-se ao enredo, mesmo *A execução de Maria Stuart* (fig. 2), indiretamente, também está relacionada à temática do conto. Maria Stuart, antes de ser implicada em conjuras contra a rainha da Inglaterra e ser executada, casou-se três vezes.

Os quadros estão relacionados a banquetes, a festas suntuosas, a mortes cruéis de soberanos e a uma figura da nobreza também conhecida por seus vários casamentos. São histórias que se projetam nesta festa, nesta casa sem que nem os personagens e nem o leitor desavisado se dêem conta disto. Em nenhum momento, o narrador descreve as pinturas, porque elas já estão no próprio espaço da festa e nos personagens – indolentes, sonolentos e sedentos por comida e bebida alguns deles.

Os personagens, assim como na festa alucinante de Sardanapalo, também gostariam de ficar mais a vontade. No entanto, eles estão presos pelas convenções. Todos se contêm e tentam parecer graves o tempo todo, como manda a boa educação europeia.

Os filhos homens do casal, Rodrigo e Antonico, são preguiçosos. E a mãe, D. Beatriz, adverte ao mais novo, Antonico, para que ele não coloque o dedo no nariz a hora do jantar. D. Beatriz, horas antes do casamento, também esclarece sua filha, a noiva: “

[...] o caráter de uma senhora casada traz consigo responsabilidades gravíssimas.” (ASSIS, 2004, p. 193). Ela fazia seu discurso até que parou, repentinamente, e a filha, sem entender muito bem, lhe deu um beijo. Mas, na verdade, a mãe tinha era mesmo esquecido a fala decorada de antemão. Ao que o narrador adverte:

Melhor fora que D. Beatriz, como as outras mães, tirasse alguns conselhos do seu coração e de sua experiência. O amor materno é a melhor retórica deste mundo. Mas o sr. José Lemos, que conservara desde a juventude um sestro literário, achou que fazia mal expondo a cara-metade a alguns erros gramaticais numa ocasião tão solene. (ASSIS, 2004, p. 194)

Quando o Dr. Valença, o padrinho da noiva, chegou, José Lemos correu para abraçá-lo, “mas este que era homem formalista e cerimonioso, repeliu brandamente o amigo, dizendo-lhe ao ouvido que naquele dia toda a gravidade era pouca” (ASSIS, 2004, p. 195). Segundo o narrador, tratava-se de um homem realmente grave, “Um homem verdadeiramente grave não pode gastar menos de dois minutos em tirar o lenço e assoar-se. O Dr. Valença gastava três quando estava com defluxo e quatro no estado normal. Era um homem gravíssimo.” (ASSIS, 2004, p.195)

O noivo, Luís Duarte, demorou para chegar e o casamento não acontecia. Os convidados já estão ficando com fome. Mas ninguém diz uma palavra, o senhor “[...] Justiniano Vilela confessou ao ouvido da mulher que estava arrependido de não ter comido alguma coisa antes.” (ASSIS, 2004, p. 196). O senhor Lemos, muito discretamente, parece flertar com a esposa de Justiniano Vilela, “senhora que, apesar dos seus quarenta e seis anos bem puxados, ainda merecia, no entender de José Lemos, dez minutos de atenção.” (ASSIS, 2004, p. 194) Já os irmãos Valadares, Calisto e Eduardo – Calisto entra em desespero sempre que uma das moças da festa aproxima-se do piano: “[...]suspeitava que houvesse uma omissão nas Escrituras, e vinha a ser que entre as pragas do Egito deveria ter figurado o piano. Imagine o leitor com que cara viu ele sair uma das moças do seu lugar e dirigir-se ao fatal instrumento.” (ASSIS, 2004, p. 197) Finalmente o noivo chegou: “Houve um *Gloria in excelsis Deo* no interior de todos os convidados.” (ASSIS, 2004, p. 197)

A gravidade da pintura histórica junta-se ao enredo deste conto que é uma verdadeira paródia de hábitos e preceitos de uma sociedade carioca do meio para o fim do século XIX. Pela festa de casamento, adentramos nos valores pequenos de um grupo social mais preocupado com as aparências fáceis, a oratória vazia e medíocre. O autor não se preocupou com a descrição dos quadros, com a construção de efrases. Antes, partiu destes quadros e dialogou de forma divertida e galhofeira com eles. A tensão das

telas mora no interior de cada personagem, eles estão frequentemente por um fio... prestes, às vezes, a colocar-se uns contra os outros.

Referências

ASSIS, Machado. *Obra Completa* (conto e teatro). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 2, 2004.

_____. *Obra Completa* (poesia e crítica). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 2004.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas Inéditas I*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis paisagista. *Revista Teresa*, n. 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006. EULÁLIO, Alexandre. *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. Organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012.

LAJOLO, Marisa (org.). *Histórias de quadros e leitores*. São Paulo: Moderna, 2006.

STRÄTER, Thomas. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.