

CADERNO DE RESUMOS III JOEEL

03 e 04 de dezembro de 2015



**III Jornada Internacional de Estudos
sobre o Espaço Literário - III JOEEL**



Universidade de Brasília-UnB
Grupo de Pesquisa sobre o
Espaço Literário e outras artes

Campus Universitário Darcy Ribeiro
Local: ICC Sul - Sala 99, subsolo
Brasília
03 e 04 de dezembro de 2015



Universidade de Brasília



MOPUS
GRUPO DE PESQUISA



POZLET
UnB
Programa de
Pós-Graduação
em Literatura



UFTM
Universidade Federal
do Triângulo Mineiro



UFG
CAMPUS CATALÃO



UFU
Universidade
Federal de
Uberlândia

COMISSÃO ORGANIZADORA

Sidney Barbosa
Oziris Borges Filho
Marisa Martins Gama-Khalil
Jucelino Sales
Daniela Elisabete da Silva Pinto

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexander Meireles da Silva (Universidade Federal de Goiás - Campus de Catalão)
Ana Maria Costa Lopes (ESEV – Instituto Politécnico de Viseu)
Fernando Alexandre Lopes (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)
Maria Imaculada Cavalcante (Universidade Federal de Goiás - Campus de Catalão)
Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia)
Oziris Borges Filho (Universidade Federal do Triângulo Mineiro)
Sidney Barbosa (Universidade de Brasília)

III JOEEL

III Jornada Internacional de Estudos sobre o Espaço Literário

Universidade de Brasília – UnB -

Dias 03 e 04 de dezembro de 2015

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

APOIO: UnB e UFTM

PROGRAMAÇÃO

Dia 03 – quinta-feira

09h-9h30	Entrega de pastas, inscrições dos ouvintes, etc. Cerimonial de abertura: Anfiteatro do Instituto de Letras Sala 99 - Subsolo ICC Sul	
09h30 – 10h	Recepção e abertura: Profa. Dra. Sílvia Cintrão (UnB) – Coordenadora do PósLIT/UnB Prof. Dr. Fernando Lopes, do ESV de Viseu (Portugal) Profa. Dra. Marisa Martins Gama Khalil – UFU –Uberlândia (MG) Prof. Dr. Oziris Borges Filho – UFTM – Uberaba (MG) e UFG Catalão Prof. Dr. Sidney Barbosa (UnB) – Coordenador do Grupo de Pesquisa sobre o Espaço Literário e outras artes -. "TOPUS" Apresentação artística: flauta, notas e textos poéticos.	
10h-11h	Conferência de Abertura	Conferencista: Profa. Dra. Maria João Simões (Universidade de Coimbra) Título: "A espacialidade na obra de Virgílio Ferreira"
11h-11h30	Debates	
11h30 – 12h30	Mesa-redonda: Espaço no existencialismo vergiliano Coordenador: Sidney Barbosa	Fernando Lopes (ESEV de Viseu): A liricização do espaço em <i>Aparição</i> Jorge Marques (Colégio Pedro II (Rio de Janeiro): Por uma leitura topoanalítica de <i>Nítido Nulo</i> Oziris Borges Filho (UFTM/UFG - Catalão): <i>Estrela Polar: sob o signo do labirinto</i>
12h30 – 14h	ALMOÇO: Restaurante da FINATEC	

14h – 15h30	1ª Sessão de comunicação	Local : BSA (Bloco de salas de aula) NORTE
15h30– 16h	CAFÉ	
16h – 17h30 17h30-19h	2ª Sessão de comunicação 3ª Sessão de Comunicação. 19h Coquetel no Depto. de Teoria Literária – TEL -	

DIA 04 – Sexta-feira		
08h30 – 10h	Mesa-redonda 2: Espaços metafísicos e fantásticos Coordenador: Oziris Borges Filho	Anfiteatro do Instituto de Letras Sala 99- Subsolo ICC Sul Marisa Gama-Khalil (UFU/CAPES/CNPq): O espaço insólito em contos fantásticos de Vergílio Ferreira. Igor Rossoni (UFBA): Autonomia e subversão: o espaço discursivo no conto de Vergílio Ferreira
10h – 10h30	Intervalo para café	
10h30 – 12h	Mesa-redonda 3: A espacialidade nos últimos romances Coordenador: Marisa Gama-Khalil	Márcia Rejany Mendonça (UFMS): Vergílio Ferreira: espaços são <i>Para Sempre</i>. Sidney Barbosa (UnB): “O espaço do corpo, a solidão e os sentidos da vida no romance <i>Em nome da terra</i>”. Alexandre Bonafim(UEG): espaço no romance <i>Na tua face</i>
12h – 14h	ALMOÇO	
14h – 15h30	3ª Sessão de comunicação	Local : BSA (Bloco de salas de aula) SUL

15h30– 16h	CAFÉ	
16h – 17h30	4ª Sessão de comunicação	
17h30 – 18h30	Plenária do grupo TOPUS	

RESUMOS COMUNICAÇÕES ORAIS

Nota

Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

**TRANSIÇÃO DO ESPAÇO EM GUERNICA E VIDAS
SECAS: A ARIDEZ CORTANTE DO MANIFESTO DAS ARTES**

AGENOR FRANCISCO DE CARVALHO

Intencionar definir artes não é uma das tarefas mais fáceis, notadamente pelo fato de sofrer influências da cultura ao longo dos tempos. A arte seja ela literária ou a pintura é influenciada pelas imagens presentes na mente dos artistas, e que por sua habilidade as transcrevem para o papel ou para as telas. A arte, ao instigar os sentidos do espectador, traduz toda a intencionalidade do artista em anunciar e denunciar através de sua obra.

Guernica e *Vidas Secas* são obras que embora construídas em espaços áridos e de destruição, são potencialmente carregadas da intencionalidade de seus criadores. Seja pela vida em contato com o sertão nordestino por Graciliano, ou pelo testemunho das lutas e guerras travadas no território europeu por Picasso.

Como em Shefer *apud* Barthes (1990, p. 137) “Assistimos ao nascimento de alguma coisa, algo que anulará não só a “literatura”, como também a “pintura” (e seus correlatos metalinguísticos, a crítica e a estética), substituindo essas velhas divindades culturais por uma “ergografia” generalizada, o texto como trabalho, o trabalho como texto”. *Guernica*, na realidade não é apenas uma tela, é um manifesto. A expressividade da arte colocada como uma arma que dispara eternamente em denúncia, anunciando o desrespeito à dignidade e liberdade humanas. De imediato é possível perceber a estrondosa raiva despertada em Picasso ao utilizar o branco, o cinza e o preto.

Vidas Secas, por sua vez, retrata a peregrinação de uma família-retirante que foge da seca nordestina. São eles: *Fabiano*, sua esposa *Sinhá Vitória*, os dois filhos (*Menino Mais Velho* e *Menino Mais Novo*), o *papagaio* (que tiveram que matar e comer durante o caminho) e a cadelinha *Baleia*.

Tanto em *Guernica* quanto em *Vidas Secas* é possível observar a influência do meio na determinação dos espaços. *Guernica* está presente o manifesto que denuncia o momento sócio político vivido à época em Espanha e *Vidas Secas* a existência dos “dois brasis” – o do sul e o do norte, o abandono histórico e a política inescrupulosa praticada no nordeste brasileiro, a luta pela sobrevivência do homem. Para Bachelar (1978, p. 226) as imagens são construídas a partir das lembranças.

Assim o espaço em *Vidas Secas*, com sua história de retirante da mesma forma em *Guernica*: num espaço de destruição da pequena vila, cujo cenário retratado num mesmo plano das personagens, dão movimento e vida num panorama cultural e histórico em que as obras foram produzidas.

Pelo caminho da apreensão do espaço de obras literárias e pinturas como estas, tem-se a possibilidade de penetrar na observação das relações sócio espaciais, das dinâmicas políticas e históricas que aproximam imaginário e real, ficção e ciência. A arte, seja ela literária, seja a pintura, sendo utilizadas como uma vigília permanente, um grito que não se cala em favor da humanidade.

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NO CONTO *A DIREÇÃO DO OLHAR*, DE JULIO CORTÁZAR: UM OLHAR FRONTEIRIÇO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

ALAN BRASILEIRO DE SOUZA

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar uma leitura do conto *A direção do olhar*, do escritor portenho Julio Cortázar, numa perspectiva de abordagem da categoria do espaço construída pela linguagem literária em uma aproximação com a linguagem cinematográfica. A realização deste trabalho foi motivada pelo reconhecimento de que nessa obra o modo como a espacialidade é representada no texto pelo discurso do narrador constitui um ponto decisivo para a compreensão dos (possíveis) efeitos de sentido propostos na narrativa. Deste modo, consideramos em primeiro plano o fato de que a tessitura da trama é desenvolvida a partir do olhar do narrador que, em um movimento análogo ao de uma câmera no cinema, lentamente “escolhe”, se direciona e focaliza imagens (verbais) que compõem o todo discursivo do conto. Esse jogo de construção de perspectivas principia, noutro plano, um processo de montagem das cenas e dos cenários em que as ações narradas decorrem, elemento que permite que nos aprofundemos na obra de Cortázar a partir de uma leitura topoanalítica. O conto, parte integrante da obra *Um Tal Lucas*, narra o percurso de um “herói” no campo de batalha; no entanto, a direção do olhar que tece o enredo ampara-se em uma visão anamórfica, de modo que a trajetória do herói nos é apresentada em fatos vertiginosamente sequenciados. O olhar-câmera do narrador inicia o conto situando-nos em uma determinada espacialidade, em terras banhadas por sangue, aos poucos despidas pela luz; sendo que, conforme o espaço é revelado por este olhar-câmera outros elementos são acrescentados tanto à narrativa quanto à descrição da própria espacialidade. No entanto, de súbito, na última parte do conto, somos transportados para outra espacialidade, em que o cenário de guerra desenvolvido até então se revela uma estrutura compositiva de um uma “pintura de cavalete” iluminada por uma luz crepuscular e observada por um casal em pleno ato sexual. A hipótese que norteou a nossa leitura foi que, de acordo com a ação narrativa descrita acima, a categoria do espaço é arranjada no conto pelo olhar-câmera do narrador a partir da utilização de planos, cortes, sinédoques, contrastes e jogos cromáticos; de modo que a utilização de tais elementos contribui para a articulação, na obra, de um diálogo entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica. As discussões estabelecidas neste estudo tiveram a contribuição teórica de estudiosos da literatura, como Borges Filho (2008), Lins (1976), Hauser (1998), Campos (2010), Costa (2009), Lodger (1989), e da teoria do cinema, como Aumont (2011), Eisenstein (2002) e Leone (1987).

**EFEITOS DE SENTIDO NAS REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO NO ROMANCE
PONTE DO GALO, DE DALCÍDIO JURANDIR**ALCIR DE VASCONCELOS ALVAREZ RODRIGUES¹

Este estudo tem por propósito fundamental pôr em evidência os efeitos de sentido nascidos dos procedimentos de espacialização adotados pelo narrador no romance **Ponte do Galo** (1971), do autor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979). Para tanto, parte-se de uma minucioso exame do espaço, esquadrinhando-o detalhadamente. Nesse esquadrinhar, passam a ser reveladas as singulares relações entre personagens e seus espaços de circulação, além de seus nichos recônditos de vivências e de íntima experiência. Daí a relevância de se estudar aspectos que emergem das origens pessoal, familiar e/ou cultural dos personagens. Pode-se afirmar que tais aspectos constituem traços a sugerir dimensões semânticas múltiplas, carregadas de valores humanos de natureza vária: simbólica, social, psicológica, existencial, religiosa e afetiva, entre outras. Procedendo assim, a leitura do texto passa a extrapolar a estreiteza da compreensão trivial e, em decorrência disso, passa a alcançar um grau de maior complexidade, redimensionando a relação texto-leitor, renovando-a a cada singular descoberta de um efeito de sentido que advém do processo de espacialização no texto da narrativa **Ponte do Galo** – este sétimo livro de uma série de dez que Dalcídio Jurandir e estudiosos de sua obra denominaram de Ciclo do **Extremo Norte**. E no âmbito desse livro, a pesquisa exigiu a aplicação de um método analítico-interpretativo a partir de uma perspectiva teórica multifacetada, apoiada em conceitos de autores de grande relevância no domínio do espaço como categoria da narrativa. Esses autores são: Iuri Lotman, Gaston Bachelard, Antonio Candido, Osman Lins, Mikhail Bakhtin, Michel Foucault, Antônio Dimas, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Michel de Certeau e Oziris Borges Filho, entre outros pesquisadores respeitados. Destes, tiraremos proveito de conceitos como 'modelização', 'oxímoro espacial', 'topofilia', 'ambientação', 'cronotopo', 'heterotopia', 'topoanálise', 'espacialização', etc. Do diálogo e do confronto entre as ideias desses autores esperamos ter dado ensejo a uma instigante reflexão no campo dos Estudos Literários.

Palavras-chave: efeitos de sentido; espacialização; *Ponte do Galo*; Dalcídio Jurandir.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará. E-mail: ay21a@yahoo.com.br.

**IMAGENS DE CIDADES MOÇAMBICANAS: REPRESENTAÇÃO, IMAGINÁRIO,
HISTÓRIA E MEMÓRIA NA PRODUÇÃO FÍLMICA DE LICÍNIO AZEVEDO**ALEX SANTANA FRANÇA²

O estudo da cidade por meio de diferentes formas de representações culturais tem sido cada vez mais frequente no espaço acadêmico e está presente em vários campos disciplinares. O cinema, por exemplo, que desde sua invenção em Paris no final do século XIX sempre esteve diretamente ligado à cidade e ao cotidiano, pode ajudar o espectador a construir tanto a experiência quanto o imaginário do espaço da cidade. Para a pesquisadora, existe uma necessidade real de se aprender sobre as diferentes maneiras através das quais o espaço da cidade, sua identidade, e a identidade dos que a habitam – e suas relações – são registradas, descritas, imaginadas e representadas no espaço fílmico, dentro de um discurso histórico, ou não. Assim, investigar a relação entre cidade e cinema significa não apenas analisar o papel, muitas vezes não creditado, que as cidades desempenham nos filmes, mas sobretudo examinar as múltiplas e significativas interações entre eles. A proposta desse trabalho, no âmbito acadêmico do curso atual de Doutorado - o que responde pelo presente recorte, é refletir, com base nos filmes *O grande bazar* (2006) e *Hóspedes da noite* (2007), do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, as seguintes questões: como os filmes selecionados podem contribuir para repensar o passado e pensar o futuro dos grandes centros urbanos moçambicanos? Como e através de que formas seus filmes tratam e contextualizam temas significativos da história do país, como lutas e conflitos, relações étnicas e de gênero, etc., possivelmente comuns aos espaços urbanos? As primeiras conclusões do presente estudo mostram que os dois filmes selecionados oferecem ao espectador imagens representativas de espaços e práticas sócio-culturais moçambicanas, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano. Além disso, os filmes também se constituem como uma espécie de memória coletiva visual do país nos períodos e espaços enfatizados.

2 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Pesquisador-bolsista FAPESB. E-mail: alexsfranca@yahoo.com.br.

LITERATURA E JORNALISMO: ESCRITAS DA CIDADE EM JOÃO DO RIO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ALINE DA SILVA NOVAES (PUC-RIO/BOLSISTA DO CNPQ - BRASIL)
MOEMA DE SOUZA ESMERALDO (PUC-RIO/SEEDF-CAPES/PROSUP)

A "condição jornalística" em relação à arte literária, tema que atravessa a obra de Paulo Barreto, aparece no cotidiano da cidade por ocasião da comemoração do centenário do nascimento do escritor, comentado na crônica intitulada *João do Rio na vitrina* de Carlos Drummond de Andrade, publicada em 13 de agosto de 1981, em sua coluna no "Caderno B", no *Jornal do Brasil*. O texto, além de ser uma homenagem ao escritor-jornalista finissecular, é um convite para a exposição realizada pela Biblioteca Nacional, espaço que cumpre papel importante para o levantamento de imagens sobre a história da literatura brasileira, principalmente, pelo seu importante acervo iconográfico. A partir dos comentários de Drummond sobre João do Rio, esta proposta de estudo privilegia a cidade como símbolo e lugar de encontro desses cronistas, que exerce uma espécie de fascínio presente em suas respectivas escritas, semelhantes por serem elaboradas para jornais. Para tanto, o espaço da cidade, agente determinante da significação da literatura desses escritores, será evidenciado nas "notícias da cidade" apresentadas nas crônicas publicadas em jornais com intuito de proceder à discussão sobre a representação de imagens urbanas e de recursos linguísticos. Nesse sentido, o objetivo é evidenciar a relação constitutiva desses escritores com a urbe e a condição de uma escrita jornalística-literária. A análise dos textos selecionados remetem à proposta de Andreas Huyssen (2015), em *Miniature Metropolis. Literature in Age of photography and film*, no sentido de serem exemplos de textos curtos que narram impressões da modernidade a partir das transformações do espaço urbano. Espectros da cidade, miniaturas metropolitanas, ou "mini-espelhos da cidade" (ANDRADE, 1981) emergem de um modo de escrita acelerada por essa experiência urbana mais breve, inserida em um modo de narrar que deixa emergir o instante como momento de representação da história de épocas diferentes para legibilizar a cidade e o emaranhado de suas existências humanas. Esses escritores-jornalistas descrevem, cada um a sua maneira, formas de condensação de momentos citadinos em instantes como "flash de luz", visão intempestiva tanto de tempo quanto de história utilizada por Walter Benjamin (1989, 2006), em que a imagem do passado é apreendida em um instante, que passa veloz e fugaz podendo ser reconhecida, mas jamais sendo vista novamente. Outros discursos sobre espaço são também utilizados como norteadores deste estudo, entre eles Gaston Bachelard (1979), cuja proposta é uma perspectiva de análise e pesquisa na área das Humanidades que privilegia o espaço como tema de estudo. Em especial na obra *Poética do Espaço*, o autor estabeleceu a topoanálise, referindo-se ao estudo do espaço. Não obstante, nosso trabalho incorpora a perspectiva da topoanálise, ou seja, a análise do espaço da cidade representada como um ponto de partida para o estudo da produção cronística de João do Rio e Carlos Drummond de Andrade.

**MARCAS DA SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM *ESTORVO*,
DE CHICO BUARQUE**

ALLYSSON DAVI DE CASTRO

Durante muito tempo houve uma certa resistência em aceitar a presença de um intelectual midiático no campo da literatura, sobretudo se ele esse alguém for um cantor famoso. No senso comum, convencionou-se que a migração de um músico para a área da literatura é uma barreira quase que intransponível. Essa ideia foi sendo desconstruída ao longo do tempo e, com o começo da atividade de romancista de Chico Buarque, essa visão começou a perder força. Ao lançar seu primeiro romance, Chico Buarque, com seu olhar crítico e refinado, dá um salto na sua própria produção literária e consegue atrair o olhar da crítica literária especializada. Agora é muito mais difícil enquadrá-lo em apenas uma categoria artística. Chico tornou-se referência de manifestação cultural por conseguir atingir todas as esferas, não só na música e na ficção, mas também no teatro. **Estorvo** (1991) é uma obra com valor estético grandioso, pois atinge em seu personagem principal, o retrato mais contundente da sociedade brasileira contemporânea. O romance é marcado por um sujeito completamente perdido no tempo e no espaço, que ao ser arrancado da cama para atender a campainha, vê, através dos limites de um olho mágico, um sujeito cuja identidade é quase impossível de reconhecer. Esse estranhamento inicial, marcado por uma visão turva e ambígua da realidade, pode fazer referência ao próprio protagonista. Aquele olho mágico ganha, metaforicamente, uma outra função dentro do romance: funciona como um espelho do próprio narrador. Essa primeira cena é substancial para o desenvolvimento de toda a trama. O caráter circular da narrativa permite que o romance seja marcado por um espaço extremamente escorregadio e desafiador. O protagonista todo o tempo entra e sai de lugares do início ao fim da trama, ratificando a ideia de que este homem não possui uma identidade fixa e fácil de ser identificada. É uma narrativa em movimento como o próprio narrador do romance. A análise desta obra será dada a partir de sua configuração espacial. Estudos mais recentes apontam para a categoria do espaço não mais como uma mera ambientação e que serve para que a ação dos personagens se desenvolva. O espaço na narrativa ganha uma nova roupagem e é visto como um elemento capaz de revelar aspectos que estão mais implícitos, pois leva em consideração aspectos culturais, sociais, psicológicos, históricos e humano. Essa comunicação tem como objetivo fazer a análise dos sentimentos que o narrador nutre pelos diferentes espaços, mostrando que os gradientes sensoriais cumprem importante função para a representação do espaço na obra. Para isso serão usados como principal suporte teórico os estudos de Bachelard (2005), Borges Filho (2007), Brandão(2013), dentre outros.

Palavras-chaves: Espaço ficcional; Chico Buarque; Estorvo.

**PAISAGEM E MEMÓRIA EM VERGÍLIO FERREIRA:
UMA LEITURA DE CÂNTICO FINAL**

ANA CRISTINA FERNANDES PEREIRA WOLFF³

Em Vergílio Ferreira, a memória é a força motriz a partir da qual erigem as narrativas. Nesse movimento memorialístico, pode-se dizer que se funde a experiência autoral e a ficcional, recriando o próprio espaço/paisagem; a ficção e o real se coadunam de modo que é difícil precisar seus limites e abrem caminho para um espaço carregado de simbologias, figuração, lirismo. Em *Cântico final* (escrito em 1956 e publicado em 1960), a vida do pintor Mário Gonçalves, o personagem principal, organiza-se em torno de dois espaços essenciais: Lisboa e a aldeia, este último recorrente no escritor, uma paisagem de eleição. A partir dos pressupostos teóricos de Helena Buescu, Michel Collot, Gaston Bachelard, Simon Schama, Eric Dardel, entre outros, o objetivo deste trabalho é observar como se constroem tais paisagens no romance, em estreita ligação com um particular modo de sentir e de conceber a vida e a existência, com um modo de ser que se revela pela escrita. Ambivalentes, fixadas na memória, tais espacialidades encontram-se intimamente relacionadas ao eu e ligam-se, no tecido narrativo, a um paradigma estrutural vergiliano: o sujeito ficcional em situação de reflexão a partir da experiência do olhar, o homem em atitude reflexiva motivada pela contemplação da paisagem. Disso concluímos a indissolúvel relação entre o eu e a paisagem, a construção do espaço a partir da carga emocional e afetiva do sujeito, a qual é conotada sobretudo pela linguagem carregada de cromatismo, poeticidade e lirismo. Metafísica, a paisagem da aldeia é contraponto para outros espaços, em especial Lisboa, no romance estudado. Por sua intensidade e forte presença, a paisagem aldeã, em suma, habita o imaginário de Mário e de Vergílio Ferreira, e passa a habitar, igualmente, o dos leitores.

³ Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: anacris.wolff@gmail.com.

A FISSURA IRREVERSÍVEL DA CATEDRAL: ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO EMLAVOURA ARCAICA

ANA LAÍS CARVALHO

Alguns espaços representados no romance **Lavoura arcaica**, do escritor paulista Raduan Nassar, evidenciam questões de ordem religiosa e familiar. É no espaço que os anseios do narrador-personagem são projetados e, por seguinte, acaba por revelar o estado conturbado em que ele se encontra. A obra foi publicada no ano de 1975, época em que o Brasil estava passando por fortes fluxos de imigrações sírio-libanesas. Diante disto, Nassar produz uma engenhosa narração lírica que tem como tema norteador o embate entre a tentativa de manutenção e a tentativa de ruptura das tradições. O conflito familiar ganha substância através das figuras do pai (que a todo custo almeja manter a tradição moral cristã) e a do filho (que subverte as regras do pai em busca de liberdade). Tomar-se-á como premissa o conceito de redução estrutural de Antônio Candido – o processo pelo qual a realidade social e humana se converte em uma estrutura da obra literária. Especificamente, pretende-se evidenciar que o confronto de gerações entre o conservadorismo religioso (sagrado) e a liberdade individual (profano) é amplamente projetado no espaço ficcional. Depois, apresentar como o conceito de fronteira simbólica é inserido na obra, representada pelos cenários da fazenda e do quarto de pensão na cidade (cidade versus campo). Por fim, mostrar que o narrador-personagem projeta o seu corpo como um espaço, no qual ele percebe sua própria existência, seus desejos libidinosos, e por efeito, considera este corpo como sua “catedral”. Esta pesquisa toma como fundamentação teórica os estudos de Bachelard em **A poética do espaço**, sobre o espaço ser extremamente humanizador e da intimidade que “os locais de nossas vidas” podem simbolizar. Também os estudos de Borges Filho em **Espaço e Literatura**, que sumariza os procedimentos de uma pesquisa de topoanálise; Além de Yi-Fu Tuan; Carl Jung; Émile Durkheim e Eliade Mercia. Portanto, conclui-se que os espaços analisados na obra manifestam o posicionamento audacioso do narrador-personagem. O filho epilético tece toda a narrativa exteriorizando suas angústias e denunciando a moral que faz a fachada da família. Assim, os pilares laboriosamente mantidos de geração a geração são fissurados pelo retorno do filho pródigo.

**MEMÓRIAS POÉTICAS DA CIDADE: A FENOMENOLOGIA DOS ESPAÇOS EM
FERVOR DE BUENOS AIRES, DE JORGE LUIS BORGES**ANA PAULA SANTOS DE ARAÚJO FERREIRA⁴CRISTINA ROTHIER DUARTE⁵DRA. MARTA CÉLIA FEITOSA BEZERRA⁶MS. RENATA OLIVEIRA DOS SANTOS⁷MS. RODRIGO VIEIRA DA SILVA⁸

O presente artigo constitui-se de uma análise fenomenológica da poética de Jorge Luis Borges, mais especificamente, dos poemas que privilegiam as relações entre tempo, espaço e memória em seu primeiro livro de poesias, intitulado *Fervor de Buenos Aires* (1923). Partindo da análise do espaço enquanto categoria literária que transcende a mera função de cenário, investigamos suas configurações nos poemas que compõem o *corpus* deste trabalho, tendo como aporte teórico as perspectivas de Mikhail Bakhtin (2002), sobre o cronotopo literário, de Gaston Bachelard (2008), sobre o valor poético dos espaços representados, e de Oziris Borges Filho (2007), a respeito da espacialidade na obra literária. Nesse sentido, após delimitar teoricamente os conceitos de espaço e o método fenomenológico dos quais lançamos mão nessa investigação, estudamos as memórias poéticas plasmadas nos espaços citadinos representados na obra. Abordando temas como desolação e pertença, tempo e espaço, espelhos e infinitos, percebemos que Borges produz uma obra marcada por vários sentimentos, imagens e conceitos que chamaríamos de universais, bem como inquietações inerentes à modernidade. Desse modo, em *Fervor de Buenos Aires*, concluímos que os fragmentos paisagísticos presentes no ambiente urbano, sobretudo a partir do período pós-revolução industrial, como a rua, a praça e os pátios, sediam um tempo imutável, porém ciente da efemeridade das coisas, que, ao se entrelaçarem, fazem com que o autor argentino produza uma poesia única, marcada pelo teor labiríntico e polissêmico de sua linguagem, sempre na busca por desvendar o *enigma do Tempo*.

⁴ Graduanda - IFPB - anapaulasantos_picui@hotmail.com

⁵ Graduanda - IFPB - cristinarothier@hotmail.com

⁶ Professora - IFPB - martaceliafeitosa@yahoo.com.br

⁷ Graduanda - IFPB - azevediana@hotmail.com

⁸ Doutorando - UEPB - rodrigo_aciole@hotmail.com

**UMA VIDA REDUZIDA A RASTROS: ASPECTOS DA CONDIÇÃO
URBANA NA OBRA DE JOÃO GILBERTO NOLL**

ANDRÉ PINHEIRO – UFPI

Uma das características mais marcantes da literatura contemporânea é a representação do modo conturbado com que o homem se relaciona com a metrópole moderna, que muitas vezes é apresentada como símbolo do sistema capitalista ou como suporte de uma ordem segregadora. O senso comum parece ter projetado nas grandes cidades a imagem de um lugar marcado pela incerteza e pelo infortúnio – o cenário perfeito para o escoamento das relações humanas. Por esse motivo, não faltam exemplos de personagens que vagam perdidos pelas ruas da cidade, sujeitos a se desintegrarem a qualquer instante. O filósofo alemão Walter Benjamin já relacionava a experiência da metrópole com um tipo de sujeito volátil que peregrinava meio sem rumo pela cidade. De certo modo, é exatamente essa conjuntura que arquiteta o romance **Rastros do verão**, do escritor gaúcho João Gilberto Noll. O livro narra em primeira pessoa a história de um indivíduo que toma um ônibus no Rio de Janeiro e segue com destino para Porto Alegre na véspera da quarta-feira de cinzas. Lá chegando, o sujeito perambula pela cidade deserta, levando como bagagem apenas as suas velhas lembranças. Induzido a lidar com diferentes experiências, o espaço é captado por várias perspectivas intelectuais e sensoriais. A todo momento, a lembrança da cidade vista no passado se choca com a imagem da cidade pela qual ele caminha no presente, criando a visão de um mundo um tanto atordoado, embora ainda sereno. Tudo isso ratifica a importância do papel da percepção para a construção do espaço, conforme assinalam os estudos de Merleau-Ponty acerca do assunto. O principal objetivo deste trabalho, portanto, é fazer uma análise da configuração do espaço no romance **Rastros do verão**, tomando como ponto de partida o seu processo de redução estrutural. Pretende-se mostrar que o espaço urbano delineado nessa obra figura como elemento estrutural que revela aspectos de natureza social e psicológica. Isso significa que a categoria do espaço comporta dados sobre o tempo, a sociedade e práxis da contemporaneidade. Para evidenciar o aspecto estilístico da obra, em alguns momentos serão estabelecidas relações com o seu livro **Mínimos, múltiplos, comuns**. Pode-se dizer que, no romance de Noll, mais do que apresentar a visão de um andarilho da cidade, o escritor possibilita que o leitor faça um passeio pela própria condição humana. No fim das contas, percebe-se que o espaço delineado na obra figura como testemunho da decomposição do sujeito contemporâneo.

**O JORNALISMO LITERÁRIO DE ELIANE BRUM NA IDENTIFICAÇÃO DO
EXTRAORDINÁRIO DA CIDADE**

ANTERO DA SILVA BRAGANÇA GOMES

A escritora e repórter Eliane Brum utiliza-se de elementos da literatura e elementos do jornalismo em suas crônicas-reportagens semanais publicadas ao longo do ano de 1999, no Jornal Zero Hora, do Rio Grande do Sul. Os focos de seus textos são o anônimo, as histórias do cotidiano e a significação da cidade. Em seus textos, Brum utiliza elementos retóricos de ficcionalidade (construção de personagem, dramatização, imagens literárias...), borrando as fronteiras entre o ficcional e o real. Nesse processo, faz um deslocamento de conceitos importantes das redações nos meios de comunicação. Em vez do culto à objetividade rígida, valoriza as nuances da subjetividade; em vez dos tradicionais critérios de noticiabilidade, novos pontos de partida, os quais valorizam a restituição do que é extraordinário no ordinário do dia a dia.

AS MINAS GERAIS NAS CANÇÕES E NA VOZ DE MILTON NASCIMENTO

BEATRIZ SCHMIDT CAMPOS
MESTRANDA EM LITERATURA E OUTRAS ARTES, UNB

As canções *Três Pontas* (1968) de Milton Nascimento e de Ronaldo Bastos, *Ponta de Areia* (1974) de Fernando Brant e de Milton Nascimento e *Minas Geraes* (1976) de Novelli e de Ronaldo Bastos, gravadas por Milton Nascimento nos discos **Minas**, **Geares** e **Courage** respectivamente marcam uma forte relação do cantor e compositor com as terras montanhosas de Minas Gerais. Por meio das análises literário-musicais das referidas canções, disciplina proposta por Solange Ribeiro de Oliveira que aborda os estudos de poesia e melodia da canção simultaneamente, pretendemos refletir sobre a influência da espacialidade e da temporalidade na obra de Milton Nascimento, pois as três canções foram concebidas na mesma região, na qual o compositor carioca viveu a maior parte de sua vida, em períodos próximos e numa fase muito profícua de sua carreira. Milton foi adotado e por isso mudou-se para Três Pontas onde desde menino escutou e estudou música. Em 1963, com vinte e um anos, passou a morar em Belo Horizonte e devido ao sucesso de suas composições nos Festivais de Música Popular Brasileira, logo se afirmou como compositor e cantor. Desde então, podemos perceber várias referências que o compositor e letrista faz a referida região. Pretendemos observar também, à luz da teoria de Paul Zumthor, que aborda a *performance* e inclui a importância da voz na “poesia oral”, na “poesia cantada” e portanto, na canção, a espacialidade que influenciou a voz do compositor que esteve cercado das montanhas, das estradas estreitas e das paisagens interioranas e barrocas de Minas Gerais. Por meio desse trabalho, acreditamos poder aprofundar os estudos de poesia e de música que abarcam a espacialidade nos estudos interartísticos.

O MEDO A ESPREITA: (DES)CONSTRUÇÕES TOPOFÓBICAS EM “A CIDADE INTEIRA DORME”, DE RAY BRADBURY

BRUNO SILVA DE OLIVEIRA (IF GOIANO /ILEEL/UFU)

Ray Bradbury é um autor norte-americano famoso por seus contos de ficção-científica e por seu romance distópico *Fahrenheit 451* (1953). Mas há uma faceta do autor pouco conhecida, a de escritor de contos de suspense, tendo como um dos mais conhecidos o “A cidade inteira dorme”, o qual tem suas protagonistas envoltas em uma aura de medo e incerteza, pois há um assassino à solta na cidade, matando belas jovens solteiras. Bradbury constrói um enredo marcante e cativante com um final surpreendente e que prende a atenção do leitor. Mas o suspense não é o único elemento narratológico de destaque no texto, os espaços pelos quais as personagens cruzam são deveras interessantes e simbólicos. Segundo Barbieri (2009), o espaço imprime e repassa informações culturais ao leitor, criando uma cartografia simbólica em que se imbricam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. Pesquisas que refletem sobre os espaços topofílicos e topofóbicos, que são construídos a partir desses imbricamentos, apontam a casa como o lugar de proteção e aconchego para o seu morador, enquanto que a noite e os espaços escuros criados por ela são protetores de ladrões e assassinos que visam atentar contra a vida de terceiros. O espaço também é caracterizado como dinâmico e volátil, estando em constante transformação, ele é construído a partir das intenções do narrador; além de retratar as emoções dos personagens que ele encerra, estabelecendo uma relação de interdependência constitutiva entre os dois, visto que o espaço sofre e exerce influência dos personagens e sobre os mesmos. Norteadas por tais concepções sobre o espaço, esta pesquisa visa refletir sobre as construções topofóbicas no conto “A cidade inteira dorme”, de Ray Bradbury, objetivando (re)afirmar ou negar alguns espaços tidos como topofóbicos ou topofílicos na mesma. Para concretizar tal intento, serão utilizados teóricos como Tuan (2005), Bachelard (1978), Borges Filho (2007) e Lins (1976) para discorrer acerca do espaço; e para dissertar sobre o medo, a base será Bauman (2008), Delumeau (2007; 2009), King (2012) e Novaes (2007).

A FIGURAÇÃO DO NARRADOR-CÂMERA COMO ELEMENTO CAPTURADOR DO ESPAÇO-TEMPO DA MORTE NO CONTO “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”CARLOS AUGUSTO DA SILVA LEMOS
MARIA DAS DORES PEREIRA SANTOS

O trabalho objetiva analisar a figuração do narrador-câmera como capturador das imagens constitutivas do espaço-tempo da morte no conto “Nove Horas e Trinta Minutos” (2002) de Rubem Fonseca. Para a análise do *corpus* utilizaremos a contribuição teórica de Bakhtin (2000), Benjamin (2012), Bosi (2010), D’Onofrio (2004), Esteves (2013), Lipovetsky (2004), Leone (1987), Moreira (2008) e Rocha (2005). A obra, situado na Literatura Contemporânea, é narrado pelo protagonista da história. A tendência do narrador dessa Literatura, consoante Adorno (2003, *apud* ESTEVES, 2013, p.95-96), é de “levar o leitor para ‘de trás das cortinas’ para que entenda como a narrativa é construída antes de se apresentar a ele”. Assim, durante o conto, o leitor é conduzido por uma espécie de câmera e manipulações de cenas, adentrando no espaço-tempo do narrador que tenta reconstituir sua vida após ter sofrido um trauma. O espaço no conto em análise, essencialmente urbano tendo ainda influência da Hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004), será evidenciado e descrito por dois elementos fundamentais do narrador: o olho e os seus óculos. O olho pode caracteriza-lo, consoante D’Onofrio (2004), como um narrador que se comporta como um *câmera-man* que só pode mostrar o que a lente da objetiva pode ver. Assim como os óculos, que funcionam como instrumento de potencializarão da visão e registro do espaço no tempo, pois “em toda parte *o olho que vê procura e encontra o tempo*: a evolução, a formação, a história. Por trás do que está *concluído*, transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação” (BAKHTIN, 2000. p.247). Ambos elementos funcionam como estrutura figurativa de registro de imagens em movimento, articuladas e integradas pelo narrador, como faz um montador de um Filme. A montagem não se constitui como recurso apenas do Cinema “se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela pertence ao mundo da arte de maneira privilegiada” (LEONE, 1987, p.9). A intencionalidade do narrador se configura próxima ao processo de concepção do Diretor ao produzir um filme, pois conforme Leone (1987, p.43), percebemos a intencionalidade do diretor ao organizar a temporalidade, “quando nos deparamos com algumas texturas: escurecimento, fusões de imagens, cortinas, íris etc”. Assim sendo, almeja-se verificar no conto “Nove Horas e Trinta Minutos” como o narrador organiza as imagens registradas por sua íris que revela ao leitor um espaço marcado pela temporalidade da morte.

**A FILOSOFIA PESSIMISTA SCHOPENHAURENIANA, DEFRONTE O POEMA
CÂNTICO NEGRO DE JOSÉ RÉGIO: APONTAMENTOS PARA UM ESPAÇO
LITERÁRIO POÉTICO FILOSÓFICO**

CLAYTON ALEXANDRE ZOCARATO

A poesia Cântico Negro de José Régio, contém comparações teóricas referentes ao Idealismo Alemão, atrelados principalmente ao pensamento de Schopenhauer esmiuçadas, diante carências de liberdade do homem, sempre a mercê de algo, alguém, ou alguma coisa, em um balbuciar literário de colocar a humanidade como nefasta, no diâmetro de responder por suas vontades e desejos de maneira consciente, distante a refúgios de hipocrisia. Régio procura dentro de uma alusiva espacial maniqueísta, uma arquitetura espacial literária, em levar uma conscientização moral e ética, na valorização da liberdade intelectual, dentro de seixos metafísicos e psicológicos (morte, eternidade, racionalidade, irracionalidade), imiscuir uma poética que possa angariar uma criação artista que não contenha extremos a um humanismo sentimentalista egoísta em relação a uma interação plena de desejos e vontades, e que por ventura venha a tirar a ação do escritor como grande articulador de valorização da criatividade filosófica e intelectual.

A FLÂNERIE INTERDITADA: OS PASSOS PERDIDOS EM MEIO ÀS MULTIDÕES

CRISTINA GOMES

Se assim que se constituem, as cidades modernas carregam como marca indelével a transitoriedade permanente, a figura do flâneur, como um personagem em eterno movimento, se torna um arquétipo emblemático da experiência urbana, uma alegoria da modernidade. É o indivíduo que percorre as ruas da cidade sem pressa, sem objetivo aparente, mas que contempla as paisagens, os lugares e as pessoas na multidão com uma atenção particular. Enquanto as cidades se organizam, as novas profissões se estabelecem, essa figura usufrui de um ócio típico daqueles que não precisam se preocupar em obter um meio de vida e que podem transitar por qualquer lugar, a qualquer momento. Hoje, em pleno século XXI, diante das transformações incessantes das cidades, das metrópoles - desde a instituição dos não-lugares até o deslocamento de lugares de socialização para o mundo virtual e, conseqüentemente, das mudanças de percepção do indivíduo pós-moderno, sobrecarregado por estímulos tecnológicos e audiovisuais, indagamos, aqui, se ainda há espaço e tempo para a figura do flâneur nas representações artísticas atuais. Para desenvolver essa reflexão, vamos analisar, de um ponto de vista contemporâneo, através de conceitos teóricos de pensadores como Walter Benjamin, Willi Bolle, Leo Charney, Massimo Di Felice, o conto O homem da multidão (1840), de Edgar Allan Poe e o filme O homem das multidões (2014), de Marcelo Gomes e Cao Guimarães.

NARRATIVAS ESPACIALIZADAS: UM ESTUDO DE *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*, DE OSWALD DE ANDRADE, E DE *CONFISSÕES DE RALFO*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

DAIANE CARNEIRO PIMENTEL – UFMG - CAPES

Conforme Brandão (2013), quatro abordagens do espaço na literatura seriam proeminentes: 1) representação do espaço; 2) espaço como forma de estruturação textual; 3) espaço como focalização; 4) espaço da linguagem. Entre as referidas abordagens, interessa-me a segunda, isto é, a que se dedica à estruturação espacial, a qual permite compreender o aspecto eminentemente fragmentário assumido pela literatura sobretudo no século XX. A partir de uma retomada crítica do *Laocoonte* de Lessing e sem entregar-se a uma divisão estanque entre as artes verbais e as visuais, Frank (1991) argumenta que as formas artísticas, em seu contínuo processo de mudança, oscilariam entre os polos temporal e espacial. Segundo Frank, a poesia e a prosa modernas conferem primazia ao vetor espacial, uma vez que, sendo compostas pela justaposição de fragmentos, exigiriam uma leitura pautada não na sucessão, e sim na simultaneidade. Tal maneira de estruturar o texto literário pode ser verificada nas obras de autores como T.S. Eliot, Ezra Pound e James Joyce. Na esteira de Frank, proponho-me a investigar a estruturação espacial em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo*: uma autobiografia imaginária, de Sérgio Sant'Anna. Acredito que ambos os romances assumem um caráter de mosaico, na medida em que são compostos por elementos descontínuos, os quais devem ser apreendidos espacialmente. *Memórias sentimentais de João Miramar* apresenta um "estilo telegráfico", o qual é fruto da montagem de fragmentos e produz um efeito de simultaneidade. A espacialização da narrativa pode ser percebida na divisão da obra em 163 episódios, a maioria dos quais bastante curtos. Ademais, a fragmentação está presente em cada um dos episódios, já que eles se estruturam pela justaposição dos acontecimentos que fazem parte da história de Miramar. As noções de linearidade e de sucessão, as quais sustentam a ideia de que a literatura é uma arte temporal, também são problematizadas em *Confissões de Ralfo*, romance composto por nove pequenos livros os quais constituem unidades distintas. A descontinuidade é intensificada pelo fato de textos de autoria e de gêneros diversos terem sido incorporados à narrativa. Por apresentar tais características, a obra construída por Ralfo, quando submetida ao julgamento de uma crítica especializada, é classificada como "desestrutural". Se analisado de acordo com o prisma temporal, o romance, de fato, é "desestrutural". Mas se for considerado o prisma espacial, é possível entender que a obra possui sim uma estrutura, estrutura essa que coloca em atrito simultaneidade e linearidade, descontinuidade e continuidade. A estruturação espacial torna-se, portanto, um fator decisivo para que se discuta o próprio conceito de obra, tradicionalmente entendida como algo unívoco e total. Os dois romances mencionados colocam em questão tal perspectiva, ao privilegiarem o estabelecimento de múltiplas relações entre os fragmentos que compõem a narrativa.

MODERNISMOS EM MODERNIDADES INCIPIENTES

DANIEL LAKS

Erwin Panofsky, no livro *Perspective as Symbolic Form*, discute a relação entre diferentes concepções de mundo e representações esculturais e pictóricas. Esta relação se estrutura na medida em que a representação artística está intimamente relacionada à maneira de se perceber o espaço e a sua relação com os corpos. A percepção espacial se processa analogamente tanto no espaço estético quanto no espaço teórico: em um caso a sensação é visualmente simbolizada e no outro ela aparece como forma lógica. O modernismo, enquanto forma simbólica, está intimamente relacionado com uma alteração significativa na maneira de se perceber o espaço e sua relação com os corpos. Entretanto, essa dialética entre movimento artístico e experiência de espaço produziu na crítica literária uma avaliação do modernismo como uma resposta cultural à experiência da modernidade. Essa leitura relaciona-se com uma visão da modernidade como uma linha contínua de avanços tecnológicos, sociais, econômicos, etc., que surgem em centros e se espalham em direção à periferia. A partir desta interpretação produziram-se conceitos como modernismo tardio, modernismo periférico ou atraso cultural. No ensaio *Modernity and Revolution*, Perry Anderson propõe um enquadramento histórico do modernismo enquanto um conjunto de proposições estéticas (cubismo, sensacionismo, primitivismo, futurismo, etc.), datadas do século XX, que contrastavam com formas realistas e clássicas dos séculos XIX, XIX e anteriores. Dessa forma, pode-se perceber como a distribuição geográfica de focos modernistas se processou de forma desigual. O presente trabalho objetiva analisar o romance *Nome de Guerra*, único romance de Almada Negreiros e *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade, enquanto representativos de projetos estéticos modernistas, produzidos em português, em situações específicas e particulares dentro do mapa modernista. A incipiência das invenções características da segunda revolução industrial (rádio, automóvel, telefone, avião, etc), nas narrativas de ambos os autores, revela o modernismo em uma modernidade não completamente realizada, mas, mesmo assim, prometida e promissora. A linguagem coloquial e o interesse por personagens populares revela a oposição entre a narrativa modernista e um academicismo altamente formalizado, dominante nas artes e impregnado na malha política e social. Esse academicismo conservador pode ser entendido como o adversário oficial contra o qual um grande espectro de novas práticas estéticas pode se determinar enquanto sentido de unidade. Além disso, a estetização do novo na narrativa modernista aponta para uma autoconsciência de viragem histórica, que relaciona-se com uma proximidade imaginada de uma possibilidade de revolução social. Assim, as doutrinas e práticas estéticas agrupadas sob o conceito de modernismo serão analisadas em relação a conjunturas internas de cada país e a conjunturas internacionais num complexo mapa de coordenadas geopolíticas.

**NOS SERTÕES E NOS GERAIS ROSIANOS: ESPAÇO E INDETERMINAÇÃO EM
CORPO DE BAILE**

EDINÍLIA NASCIMENTO CRUZ
DOUTORANDA EM ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)

Propomos, com esta comunicação, uma reflexão em torno de *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa, a partir de análise do espaço e dos seus desdobramentos. Nesse livro, composto por sete narrativas, o processo de elaboração do espaço ficcional surge de maneira difusa, de modo que as condições em que as novelas se estruturaram geram complexidade e interdependência entre elas. A partir dessas evidências, discutiremos o espaço como um sistema móvel, que se configura por meio de deslocamento de limites, impossibilitando a fixação de um centro referencial. Demonstraremos como aparecem as formas e efeitos do movimento de passagem e fechamento entre uma narrativa e outra, que fazem do espaço um condutor de tensão e indeterminação em potencial. Destacaremos como essas ocorrências que desorientam os limites fixos se intensificam, dando uma visão problematizadora do espaço, que se constitui num movimento de constante desestabilização. A organização do espaço em *Corpo de baile* se configura dentro de um alto grau de tensionamento derivado de vários aspectos: imprecisão dos limites entre as novelas; existência de um espaço formador comum para todas as narrativas; mobilidade entre realidade geográfica e simbólica. Partindo da ideia preliminar de que o espaço regula-se pelo princípio da indeterminação, desenvolveremos nossas análises e discussões por meio de três dimensões que se destacam: a conversão do real em simbólico, a mobilidade e a fragmentação.

**A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO COMO MONUMENTO:
UM ESTUDO DO POEMA NORTH HAVEN, DE ELIZABETH BISHOP**

ELISABETE DA SILVA BARBOSA⁹

Nos últimos anos, as metáforas geográficas têm ganhado relevância nos estudos em ciências humanas, especialmente depois do final do século XX, momento em que podemos identificar o que Soja (1989) chama de virada espacial. No campo literário, a espacialidade se manifesta tanto no interesse pelas materialidades da literatura, quanto pelas representações dos espaços vividos. Com a proposta de editar os manuscritos relativos ao processo de criação da escritora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979), tecemos considerações sobre o espaço literário, o qual será abordado de duas formas: a primeira diz respeito ao seu laboratório de escrita, tendo como base os vestígios materiais que objetivaram o texto literário. Levando em conta o que diz Nora (1993), pensamos que a memória da criação somente pode ser acessada a partir de rastros que se guardam em espaços físicos, e que somente partindo do estudo dos vestígios materiais como relação – assim como propõe Soja (1989) – é que se torna possível observar a dimensão temporal que se guarda no papel para que, assim, a história do texto seja contada; a segunda é a proposta de observar, através dos rastros encontrados, como os espaços reais podem ser reelaborados no espaço ficcional. Essas considerações serão tecidas em torno do estudo do poema *North Haven* (1978), uma elegia escrita por Bishop para o poeta Robert Lowell (1917-1977). Interessamo-nos, mais especificamente, pelo modo como um território real – North Haven, situada na Baía de Penobscot em Maine, nos Estados Unidos – é transformado com ato de escrita em território simbólico, no qual tem-se a representação da ilha como monumento em homenagem ao amigo, por ocasião de sua morte. Adotamos o conceito de multiterritorialidade desenvolvido por Haesbaert (2004) para pensar como os espaços podem ser múltiplos e adquirir funcionalidades variadas para um mesmo sujeito. Tal abordagem se torna apropriada para o estudo dos textos de autoria de Bishop, pois a intensa história de viagens e deslocamentos que vivencia acaba transbordando para os seus escritos, o que pode ser observado em poemas, contos e cartas.

⁹ Professora assistente da Universidade do Estado da Bahia. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: elisabete_barbosa@hotmail.com.

REALIDADE E IMAGINAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO A PARTIR DE DOIS ROMANCES AFRICANOS

EVERTON FERNANDO MICHELETTI (USP)

Ao realizar a pesquisa sobre o espaço em dois romances africanos de língua portuguesa, um angolano, de Boaventura Cardoso, e outro moçambicano, de Mia Couto, surgiram especificidades que (re)colocaram um problema de representação na literatura. Tanto há representações do espaço que podem ser consideradas objetivas, com a guerra e outras situações da realidade histórica dos dois países, como, ao mesmo tempo, há representações subjetivas, quando, por exemplo, valores são atribuídos ao espaço conforme um conjunto cultural e social variado. Nesse último caso, destacam-se as tradições locais ou regionais, a religiosidade local e, também, a híbrida, sobretudo pelo cristianismo difundido na África, os mitos extra-africanos, principalmente europeus, o imaginário humano profundo sobre os elementos da matéria, entre outros. No levantamento teórico sobre as representações do espaço a partir do que "indicam" os romances, o primeiro aspecto, além de remeter às formas do realismo do século XIX, e de sua continuidade em obras de períodos posteriores, conduz também a Bakhtin e seu conceito de cronotopo. Vinculando o tempo ao espaço, Bakhtin defende que os dois, sempre reunidos, por isso o termo "cronotopo", são os componentes da narrativa decisivos para a objetividade no romance. O segundo aspecto levou a autores como Bachelard, Durand e Eliade, visto que, abordando as características gerais do imaginário e das valorizações mítico-religiosas, tendem à prevalência da subjetividade. O problema que se forma, desse modo, consiste em um conjunto de oposições entre os dois aspectos, dentro da abrangência geral da oposição entre objetividade e subjetividade. Quanto à relação entre espaço e tempo: prevalência do tempo sobre o espaço e do espaço sobre o tempo, sentido progressista e sentido cíclico. Sobre espaço e imaginação: o espaço propicia a imaginação (do meio social ao mental) ou a imaginação dirige-se ao espaço (do mental ao meio social). Outros pares opositivos, implicados na representação do espaço nos dois romances, são: local e global, campo e cidade, natureza e cultura, ciência e religião, tradição e modernidade. A partir dessa problematização, propõe-se neste trabalho discutir se há possibilidade de síntese entre os dois aspectos, verificando o que ocorre, nesse sentido, nos romances, acrescentando outros referenciais teóricos, expandindo a busca por respostas a outras áreas, como a da Geografia.

CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL EM DOGVILLESOUZA, GÉSSICA DE¹⁰;
TRENTIN, LUDIANI RETKA¹¹.

Considerando a nova tendência estética do pós-Modernismo, este trabalho pretende discutir a construção e representação do espaço fílmico em *Dogville* (filme dirigido pelo diretor dinamarquês Lars Von Trier, em 2003) analisado através do espaço social representado pelas personagens, na relação homóloga entre esses últimos e o espaço físico em sua influência na sequência dos fatos para, por fim, esboçar uma análise fílmica enriquecedora. Nesse percurso, será examinado o real do espaço físico e sua aceitação pelo espectador, a partir do plano geral do cenário e o espaço imaginário fora daquele apresentado ao público, baseando-se no movimento da camera dentro do espaço fílmico limitado e a significação através dos sentidos. Além disso, será analisada a relação de poder baseando-se na teoria do *Leviatã*, de Thomas Hobbes e a forma como este reflete-se no comportamento humano independente de classe, tempo ou situação. Para tanto, será realizada, primeiramente, uma revisão de literatura e espaço literário em livros, tomando como base as obras *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, de autoria de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété e, *Lendo as Imagens do Cinema* de Laurent Jullier e Michel Marie, também, pesquisas *on-line* e artigos científicos relacionados, bem como fichamentos para, a partir de então, serem geradas hipóteses que possam ser comprovadas por meio das pesquisas. Além disso, serão buscadas informações em demais filmes que também abordem o tema para entender o meio de construção e influência que o ambiente exerce nas personagens e como isso as transforma ou não. Após todos os referidos fichamentos, haverá a análise do cenário que dá origem ao espaço, momento em que este serão explorados cada personagem individualmente em sua atuação e relação com o ambiente, para seguir então de uma abordagem ampla conclusiva que nos direcione ao ponto principal: construção e representação. Através da análise do espaço físico, comprova-se que o espaço multifário opta pela pureza em detrimento da estética com intuito de oferecer ao espectador todos os planos da história, além do foco. É dado a ele poder de onisciência sobre os fatos, dessa forma, cenário e espectador se entrosam, pois quando o primeiro aceita a estranheza do espaço, esse torna-se familiar a ele.

Palavras-chave: Dogville, análise, espaço fílmico, espaço físico, espaço social.

¹⁰ Acadêmica do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail: souza_geh@hotmail.com.com.

¹¹ Acadêmica do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail: ludhyutfpr@hotmail.com.

KALI TCHIKATI E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO HÍBRIDO NA ÁFRICAMARTINS, GISELE P. UFU/FAPEMIG¹²

Este estudo tem como objetivo analisar como o espaço na novela "L'Étonnante et dialectique déchéance du camarade Kali Tchikati" [A surpreendente e dialética decadência do camarada Kali Tchikati], do volume Jazz et vin de palme [Jazz e vinho de palma] do escritor congolês Emmanuel B. Dongala, influencia o processo de reafirmação do personagem Kali, que passa a ser uma representação do espaço híbrido africano. O narrador da novela, Kuvezo, testemunha em primeira pessoa, inicia seu relato descrevendo o lugar híbrido em que a narrativa do amigo Kali vai se dar: a cidade de Pointe-Noire. Kuvezo, africano ocidentalizado que está apenas de passagem pelo Congo, descreve o espaço da cidade de maneira a explicitar o hibridismo África-Occidente, sugerindo em que dimensão o desenvolvimento da novela se dará, neste espaço africano, contaminado pelas influências ocidentais. Desta forma, é neste lugar que Kuvezo vai escutar a narrativa da surpreendente e dialética história da decadência de Kali. Toda a narrativa exposta por Kali se dá no bar "Josepha", quando este encontra o amigo Kuvezo e começa a narrar-lhe sua história, transitando, a partir dos deslocamentos narrativos espaciais, para outros espaços africanos, porém, sempre, com alguma característica ocidental, em maior ou menor grau, perfazendo quase uma cartografia da transformação do Kali materialistamarxista para o Kali africano tradicional do presente narrativo. Esta narrativa vai sugerir, em seu desenvolvimento e desfecho, que o próprio Kali é uma representação deste espaço africano híbrido, em que o movimento diaspórico, numa via de mão dupla, africaniza o ocidente e ocidentaliza o africano. As inserções teóricas serão feitas de modo a esclarecer o percurso analítico aqui proposto, utilizando-se a noção de transculturação desenvolvida por Fernando Ortiz e os postulados sobre lugar e espaço de Michel de Certeau. Ainda serão consideradas neste estudo, as noções de diáspora, conforme propôs Stuart Hall e, acerca do hibridismo, serão utilizadas as discussões de Bhabha.

¹² 1 Doutoranda no programa de Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista da FAPEMIG. (gipimarti@gmail.com)

A RELAÇÃO ANÁLOGA ENTRE ESPAÇO/LUGAR E LISO/ESTRIADO NO ESPAÇO-CORPO DO VISCONDE E DO CAVALEIRO

HELEN CRISTINE ALVES ROCHA (UFU/CAPES)

Certeau (1998) entende as estruturas narrativas como possuidoras de sintaxes espaciais: elas regulam as mudanças de espaços efetuadas pelos relatos sob a forma de lugares entrelaçados e postos em séries lineares. Ele propõe como lugares, por exemplo: um país; um quarto (que pode incluir outro lugar, a lembrança); aquele representado em descrições ou figurado por atores (um estrangeiro, um fantasma). São lugares que estão ligados entre si por “modalidades” que estabelece o tipo de passagem de um lugar a outro. Por outro lado, o autor aponta que todo relato é uma prática do espaço e que este está relacionado às táticas do cotidiano (desde a indicação espacial de esquerda e direita até às notícias, o jornal televisionado, os contos lendários e às histórias). Percebemos, então, que o lugar e o espaço se entrecruzam; produzem ações. Pensando nisso, ao fazer uma leitura sobre o espaço do corpo do Visconde e do Cavaleiro, presentes nas obras *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente* de Italo Calvino, como um espaço liso e polissêmico, temos como objetivo investigar a relação semelhante entre a teoria de espaço e lugar, de Michel de Certeau (1998), e a teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) sobre o espaço liso e o estriado. Pretendemos, ainda, investigar como se configura a manifestação do insólito no espaço-corpo desses protagonistas, uma vez que é a partir desse elemento que identificamos o espaço liso em seus corpos. O espaço liso e o estriado, como os outros, são espaços construídos na própria sociedade. O espaço liso configura-se como nômade e direcional, estabelecendo-se como uma superfície que pode irradiar-se em variadas direções. É um espaço aberto, infinito, não tem pontos de diferenças. Ele pode ser associado ao “espaço” de Certeau (1998). O espaço estriado, por sua vez, é o das sedimentações históricas, linear. É um espaço sedentário e estratificado; ele tem centro e motivo de base, podendo ser relacionado ao “lugar”, proposto por Certeau (1998). Assim, percebemos que há uma similaridade entre as noções de lugar/espaço de Certeau e liso/estriado de Deleuze e Guattari, pois qualquer um desses espaços está no outro a todo momento. Vemos que há espaços sendo construídos por lugares e sendo modificados; enquanto há, também, o espaço liso sendo transvertido num espaço estriado o tempo todo. Em vista disso, para cumprir com os objetivos propostos, tomaremos como fundamentação teórica obras que tratam da especificidade da literatura fantástica, elegendo os estudos de Tzvetan Todorov (2004), Filipe Furtado (1980, 2015), David Roas (2001), Italo Calvino (1990, 2004, 2006) e Lenira Marques Covvizi (1978). Para os estudos sobre espaço e lugar utilizaremos o teórico Michel de Certeau (1998). Dentro dos estudos sobre o espaço liso/estriado, linguagem e ideologia, teremos o auxílio das obras de Michel Foucault (2000); Marisa Martins Gama-Khalil (2012); Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997).

Palavras-chave: Espaço; Lugar; Insólito; Visconde; Cavaleiro.

OS ESPAÇOS FANTÁSTICOS EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBASJORGE LEITE DE OLIVEIRA¹³

Esclarece sobre os aspectos espaciais presentes na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em especial na análise do fantástico representado no romance de Machado de Assis. Objetiva citar o delírio do narrador, no momento de sua morte e a continuação de sua vida após a existência física, com destaque para a manifestação de Pandora, que personifica o nascimento da primeira mulher e a maldição lançada por ela. Segundo a mitologia, Zeus teria presenteado os homens com o desejo de “cercar de amor sua própria infelicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006). Pandora, entretanto, diz a Brás Cubas que é “sua mãe e sua inimiga”, mas ante seu espanto, completa que não lhe deseja outro flagelo senão o da vida. O “defunto autor” passa a narrar toda a sua história, desde o nascimento até a morte. Todos os relacionamentos tidos por ele com as mulheres confirmam as palavras de Pandora. Virgília, por ser casada, não o realizou completamente, assim como as demais mulheres com quem se relacionou. Confirma, com base na identificação do insólito, a classificação do romance no gênero do realismo fantástico.

Palavras-chave: Aspectos espaciais. Delírio. Pandora. Fantástico literário.

¹³ Doutorando do Curso de Pós-Literatura da Universidade de Brasília (Pós-Lit./UnB). E-mail: jojorgeleite@gmail.com

**A PRAIA AMARELA:
DO RUMOR ARCAICO DOS COLASTINÉ AO DEVER DE MEMÓRIA DO GRUMETE NO
ROMANCE O ENTEADO DE JUAN JOSÉ SAER**

JUCELINO

Comentado [A1]: Falta sobrenome

Nesta comunicação, trataremos de relações significativas e fenomenológicas estabelecidas entre a memória ancestral dos índios *Colastiné* e o dever de memória do grumete na função de guardião e defensor legítimo desse *rumor arcaico* – expressão com a qual o protagonista-narrador sinaliza a persistência da memória ancestral dessa tribo canibal, a partir do vínculo espacial da tribo com o seu local de convivência social: a *praia amarela*. Nossa abordagem teórica, procura compreender e explicar como o discurso narrativo (o tropo literário) possibilita a atualização da memória e a consequente atualização do passado no presente, não seguindo as formas tradicionais do discurso historiográfico oficial, mas, através de uma história vista de baixo, uma história do subalterno, resguardada na memória do personagem grumete, que na condição de velho debruça-se sobre o seu passado junto a essa tribo aborígene com o dever significador de recontá-lo. Evidenciaremos a importância do espaço como lugar do ritual na representação social dos *Colastiné* e que é a partir do espaço experimentado da praia amarela que a tribo fortalece e vivifica seus laços sociais e humanos. Trabalhamos com a hipótese de que, o escritor Saer, oculto atrás desse personagem-narrador, toma o discurso literário como forma subversiva potente e suficiente para não só consubstanciar o efeito estético de uma trama narrativa mas, além disso, reorienta o discurso historiográfico dando sentido à memória e, desse modo, re-cria uma realidade histórica por intermédio da linguagem transgressora e polivalente da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: rumor arcaico, espaço, praia amarela, discurso literário, dever de memória

O ESPAÇO BAUDELAIRIANO EM NADJA, DE ANDRÉ BRETON: A CIDADE NA LITERATURA E NA FOTOGRAFIA

JULIANA ESTANISLAU DE ATAÍDE MANTOVANI

Com base nas compreensões de Walter Benjamin (1987) acerca do Surrealismo francês, bem como de seus profundos estudos acerca das temáticas baudelairianas, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo* (1991), esta pesquisa parte de uma análise comparativa entre Charles Baudelaire e André Breton, no que concerne aos temas relacionados à cidade. As leituras sutis das temáticas recorrentes nos poemas de Baudelaire levaram o crítico a observar como seus temas principais a multidão, a cidade e a *flânerie*. Em consonância com os apontamentos de Walter Benjamin, este trabalho busca reconhecer e demonstrar como as temáticas da lírica moderna de Charles Baudelaire destacadas por Benjamin encontram reflexos na narrativa literária de André Breton e reverberam em sua construção poética do espaço. Na obra surrealista *Nadja* (1928), André Breton apresenta descrições poéticas e fotografias que representam como os olhos errantes de um *flâneur* veem a cidade de Paris e, nesse contexto, deixa transparecer a figura enigmática de Nadja, que, envolta na multidão, é elemento intrínseco das ruas da cidade. Em *Nadja*, a literatura e a fotografia estão alinhadas no projeto surrealista de redescobrir a cidade de Paris. Se a modernidade transformara a cidade, como destaca Benjamin, a leitura de *Nadja* permite ao leitor reconhecer a cidade moderna que se tornara motivo poético pelas mãos de Baudelaire. De modo análogo, o projeto estético da fotografia para o Surrealismo dialoga com a possibilidade de descobrir o banal, o trivial que se esconde nos becos, nas esquinas da Cidade-Luz. Também em harmonia com as considerações de Susan Sontag, nesses estudos as relações entre a fotografia e a literatura são enfatizadas, a fim de destacar a aptidão dessas artes para ver a beleza dos aspectos da cidade que se tornaram demasiado comuns. Dessa maneira, a representação do espaço parisiense e os motes da cidade, da multidão e da *flânerie* serão destacados neste trabalho e, por meio dos estudos das relações entre a literatura e a fotografia, essas temáticas poderão ser analisadas tanto no texto literário quanto nas imagens fotográficas que compõem a obra surrealista *Nadja*, de André Breton.

Palavras-chave: Literatura, Fotografia, Multidão, Cidade, *Flânerie*.

**O CORPO METAMÓRFICO DO LOBO SEDUZIDO:
UM CONTO DE ANGELA CARTER**

LARISSA CAROLINE RIBEIRO

No passado, as pessoas contavam histórias para passar o tempo e, também, para transmitir ensinamentos. Um dos gêneros contados era o conto de fadas, que teve seu início como narrativa oral. Esse tipo de narrativa era contada por adultos para outros adultos e até mesmo para crianças, que acompanhavam seus pais nesses momentos de lazer. Uma vez consideradas como fonte de entretenimento e de ensinamentos, era comum, no final das narrativas, a apresentação de lições de moral explícitas. Na contemporaneidade, tem-se um aproveitamento dos contos de fadas clássicos como forma de subvertê-los, transformá-los e relê-los dentro de uma nova perspectiva, que rompe com o passado, apresentando novas perspectivas para problemáticas mais condizentes com a sociedade vigente. Não faz mais sentido pensar-se no real e em grandes narrativas diante de um mundo repleto de simulacros, globalizado, povoado por excessivas informações. Não há mais espaço para a moral ingênua dos contos de fadas clássicos e o mundo revela isso por meio de textos literários que fazem uma nova leitura dos contos de fadas muito mais densa e fatalista. O mundo contemporâneo exigiu uma nova postura em relação à literatura de cunho maravilhoso, mas a essência que move o gênero continua, por isso sua permanência por um longo período de tempo, sua sobrevivência na literatura atual. Embora as fadas, as bruxas e os meios mágicos não sejam mais os mesmos e nem tenham as mesmas funções, eles possuem um mesmo propósito: alimentar a fantasia do leitor, o mundo do faz de contas e do era uma vez, mesmo que desnudado e chamado à realidade brutal da contemporaneidade. Tratando-se, portanto, da literatura maravilhosa dos contos de fadas, são constantes e marcados as imagens de corpos e objetos que se metamorfoseiam. O processo metafórico ocorre quando há a exageração do real, e como o conto investigado relata sobre a metamorfose do corpo, será analisado nesse trabalho a perspectiva de como se caracterizam as espacialidades corporais. A espacialidade dos corpos é colocada em constante movimento, entra em estado de fluidez e desestrutura-se em relação ao normal. Os corpos fantásticos podem ser vistos como espaço liso e como espaço de heterotopias, o primeiro é caracterizado como itinerante e constituído pela instabilidade e pela heterogeneidade; o segundo são colocações reais presentes em alguma cultura, que estão simultaneamente representados, contraditados, inversos, tipos de lugares que estão fora do mapa, entretanto são verdadeiramente localizáveis. Pensando no exposto, temos como objetivo trabalhar com o conto "The Company of Wolves", da autora Angela Carter, que é uma releitura do conto tradicional da "Chapeuzinho Vermelho", analisando o personagem lobo da narrativa para discorrermos sobre o seu corpo metamórfico liso e heterotópico.

PALAVRAS-CHAVES: contos de fadas; corpo; espaço.

ESPAÇO E LUTA PELO PODER EM VILA DOS CONFINSLASARO JOSÉ AMARAL¹⁴OZÍRIS BORGES FILHO¹⁵

A categoria espaço desempenha papel fundamental em uma obra literária. Tal afirmativa fica evidente quando feita uma análise da narrativa *Vila dos Confins* do autor Mineiro Mário Palmério. O presente trabalho tem por objetivo analisar o espaço e as disputas pelo poder dentro da referida obra. A partir dos conceitos da Topoanálise verificar-se-á a perspectiva de ocupação e domínio do espaço conquistado no âmbito político. O texto é composto de várias pequenas histórias dentro da história, portanto, narrativas hipodiegéticas. Uma dessas micronarrativas se passa na Fazenda do Boi solto e é apresentada através de uma metáfora cujo protagonista é um galo dono do terreiro. O mesmo erra a hora do canto da alvorada e desperta uma contrariedade nos vizinhos, bem como sente o vexame de tal fato e se preocupa com o que os demais moradores da fazenda pensarão dele após o fiasco. Assim como no contexto da narrativa primeira, o domínio político de um espaço é disputado. Na narrativa segunda, a do galo, nota-se uma personificação dos animais o que nos remete à possibilidade de leitura que apresentamos aqui. O espaço da fazenda será analisado a partir da percepção que a descrição do mesmo permite, de forma a atentar para o sentido que o local ocupa na narrativa. As árvores em que os animais da fazenda se encontram são descritas como moradias e esse conjunto remete a uma cidade. O nome do galo é João Fanhoso e este morava no pé de lima-de-bico juntamente com suas galinhas. No Retiro das Goiabas, morava um sobrinho do galo-chefe bem como no pé de laranja-da-terra morava o João-de-Barro. Havia ainda o João-Grande, um jaburu que morava na lagoa e visava uma vida tranquila, apenas esperando a hora certa para apanhar alimento em bicadas certas. A analogia com os seres humanos é evidente. Dessa forma, ao interpretarmos a história hipodiegética do galo João Fanhoso, estamos, ao mesmo tempo, desnudando a narrativa primária cujo personagem principal é o deputado Paulo. Faremos isso, destacando a importância da espacialidade e da linguagem predominantemente conotativa. Esse 'espelhamento' de uma narrativa maior em uma menor é o que a teoria da literatura, seguindo a sugestão de André Gide, chama de *mise en abyme*. Essa técnica também será objeto de nossa análise nesta comunicação.

¹⁴ Mestrando em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás/ Regional Catalão. Professor de Língua e Comunicação da Faculdade Cidade de Coromandel - FCC. Bolsista da FAPEG.
Contato: professornetinho@hotmail.com

¹⁵ Doutor em Estudos literários. Professor do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da UFG/Câmpus de Catalão. Professor de Teoria da Literatura da UFTM. Bolsista PET.
Contato: oziris@oziris.pro.br

MEMÓRIAS DO CÁRCERE: ESPAÇO DE DISFORIA

LILLIÂN ALVES BORGES (UFU)

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Memórias do Cárcere é uma narrativa pertencente ao gênero autobiográfico, na qual há o relato das reminiscências do período de prisão de Graciliano Ramos durante a Ditadura Vargas no Brasil. Em seu relato, Graciliano Ramos, na voz de um narrador-protagonista, narra sua vida momentos antes de sua prisão até instantes antecedentes de sua libertação. O narrador-protagonista percorreu diversos espaços carcerários, e por meio desses espaços, percebemos a rica construção espacial que ocorre na obra. Para o trabalho em questão realizamos um recorte de análise abrangendo somente os capítulos 17, 18 e 19 do volume I da obra *Memórias do Cárcere*. Nesses capítulos temos a narração das impressões iniciais do narrador-protagonista quando este é levado para o porão do navio Manaus. Desta forma, o espaço focalizado, em nossa análise será o porão do navio. Conforme metodologia apresentada pela topoanálise com relação à topopatía, a ligação estabelecida entre o espaço do porão do navio Manaus e o narrador-protagonista é negativa, ou seja, é propulsora de sentimentos como medo, angústia, humilhação, gerando, assim, a topofobia. Além da topopatía, utilizamos também como recurso estético de análise os gradientes sensoriais, os quais são compreendidos como “os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Em nosso trabalho recorreremos somente aos seguintes gradientes sensoriais: visão, audição, tato e olfato, sendo que o paladar, especificamente, nos capítulos propostos, não é um elemento sensorial usado pelo narrador-protagonista para perceber e construir o espaço. Dessa forma, será por meio dos recursos estéticos: gradientes sensoriais e da topofobia, que o nosso trabalho objetiva compreender como o narrador-protagonista percebe e constrói o espaço do porão do navio Manaus e quais os efeitos de sentidos produzidos nos capítulos analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço, Topofobia, *Memórias do Cárcere*.

**A ERRÂNCIA DE MULHERES NA CIDADE CONTEMPORÂNEA:
ESPAÇO, CORPO E ESCRITA**LILIANE VASCONCELOS DE JESUS
NANCY RITA FERREIRA VIEIRA¹⁶

Na atualidade as grandes cidades passam por uma crise de urbanidade, a convivência e a tolerância com o outro relativamente diminuí. A literatura recente que representa a cidade de Salvador tem desprezado a sociabilidade das personagens femininas nos espaços públicos da cidade, por outro lado existe narrativas que deslocam o olhar para seres erráticos que enfrentam a crescente intolerância na cidade e experienciam a urbe. Nesse sentido, nada melhor do que acompanhar a trajetória de mulheres errantes, resistentes que caminham e vivem pela cidade de Salvador a fim de compreendermos o mapa urbano da cidade contemporânea. Bem como a representação da corporalidade feminina nesses espaços. Diante dessa perspectiva e buscando apoio no aporte teórico transdisciplinar dos estudos literários que o presente trabalho procura refletir sobre a representação do corpo feminino nos espaços públicos da cidade através das narrativas: “A rainha do Cine Roma” (2010) de Alejandro Reyes e “Salvador Negro Rancor” (2011) de Fabio Mandingo.

Palavras-chave: Espaço urbano; Literatura; Gênero.

¹⁶ Liliane Vasconcelos de Jesus (UFBA/CNPQ)- e-mail: lilianelilivj@gmail.com e Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA) e-mail: nacyrfv@gmail.com

**OS ESPAÇOS QUE CIRCUNDAM NAZIAZENO, UMA TOPOANÁLISE DO ROMANCE
“OS RATOS” DE DYONÉLIO MACHADO**LUANA NOLETO (PMEL - RC - UFG).¹⁷OZÍRIS BORGES FILHO (PMEL - RC - UFG).¹⁸

Por via da presente comunicação, objetivamos ampliar as reflexões acerca do estudo sobre a construção do espaço, a Topoanálise, na obra *Os Ratos* de Dyonélio Machado. Este romance traz em sua composição uma relação marcante entre espaço e vida da personagem principal. Naziazeno, um homem pobre e desempregado se deixa levar pelas más situações cotidianas sem perceber, justamente, o espaço em que está inserido e sem promover esforços para observar como o contexto de sua vida está desconectado do espaço em que vive. As temáticas que envolvem a obra estão diretamente ligadas aos interesses humanos, já que se apresentam, a partir de cada espaço disposto na narrativa, as necessidades sociais, pessoais, a transformação da sociedade capitalista, que na obra é representada pela cobrança do leiteiro na porta da casa de Naziazeno e as ameaças de corte do fornecimento do leite, e a composição de novos conceitos para o ser humano que vive em comunidade. Analisaremos a obra *Os Ratos* sob a perspectiva do espaço para o homem, ou seja, como o espaço interfere na vida e nas ações do homem, como as decisões de Naziazeno se alteram conforme os espaços que ele participa. Partiremos, portanto, da metodologia da Topoanálise (BORGES FILHO) para elaborar reflexões acerca de fatores sociais relevantes na obra *Os Ratos*. Ainda, teremos como base teórica Gama Khalil (2008), Foucault (1979), Silva (2014), Bosi (1994), Halbwachs (2006), Candido (2000) que em seus estudos sobre espaço, identidade e memória nos textos literários consideram a relação entre linguagem e mundo, o que contribui para nosso estudo da obra em questão.

¹⁷ Mestranda em Estudos da Linguagem pela UFG – RC, com bolsa de estudos da CAPES. Contato:

noleto.luana@gmail.com

¹⁸ Professor Dr.^o do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem UFG – RC. Contato:

oziris@oziris.pro.br

VERGILIO FERREIRA: ESPAÇOS SÃO PARA SEMPRE

MÁRCIA REJANY MENDONÇA (UFMS)

PEREGRINAÇÃO

O córrego é o mesmo,
Mesma, aquela árvore,
A casa, o jardim.
Meus passos a esmo
(Os passos e o espírito)
Vão pelo passado,
Aí tão devastados,
Recolhendo triste
Tudo quanto existe
Ainda ali de mim
- Mim daqueles tempos
(*Lira dos Cinquent'anos*,
MANUEL BANDEIRA)

Muito diz o poema de Manuel Bandeira sobre Paulo, personagem do romance *Para Sempre* (1983), de Vergílio Ferreira. Ambos, o eu-lírico e o personagem, retornam e caminham por lugares onde viveram, recolhendo o que deles, naqueles lugares, ainda existe. Lugares que, embora percorridos no presente, estão distantes no tempo, pertencem ao passado. A casa para onde Paulo retorna encontra-se vazia, fechada, deteriorada pelo tempo. Portas e janelas estão com fechaduras emperradas e dentro dos cômodos alguns objetos foram esquecidos pelo chão. Assim ela permanece: “extática contra a passagem dos anos” (Ferreira, 1983, p. 15). No entanto, à medida que Paulo caminha pela casa e a luz solar, a cada janela que é aberta, traz luminosidade aos cômodos, o passado chega ao presente pleno de significação. Ao tomar posse da antiga casa, tempo e espaço do passado são presentificados, uma vez que são revividos pelo personagem através das sensações despertadas pelas memórias evocadas tanto pelo lugar quanto pelos objetos que são reencontrados como o chapéu com fita azul que pertencia a Sandra. Nesse retorno, o passado que se faz presente, revela o começo de uma vida agora finda. Paulo não é o da infância nem é aquele que entra na casa, ele está em construção. É aquele que busca a palavra final a “última, a primeira” (Ferreira, 1983, p. 16). Em *Invocações de meu corpo* (1978), Vergílio Ferreira diz que “as coisas familiares, tão redutíveis e manuseáveis, imediatamente regressam ao indizível e insondável, se as mantivermos sob o fogo do <<por quê>>” (Ferreira, 1978, p. 59). Verifica-se que isso acontece com Paulo. A serra, a aldeia, a casa são lugares familiares para o personagem de Vergílio Ferreira, porém, nesses lugares, geralmente, a memória é evocada e por instantes, o tempo cronológico é suspenso na tentativa de reconstituição do passado. Este procedimento acrescenta uma nova dimensão ao espaço que auxilia o narrador-personagem na busca pela compreensão de sua própria existência. Nota-se, nesses momentos, que os lugares eternizados pela memória transcendem o tempo e transformam-se em espaços simbólicos e metafísicos, uma vez ao romperem por instantes o tempo cronológico, revelam a subjetividade do narrador-personagem. Pode-se dizer que os espaços reinventados pela memória simbolizam a própria existência de Paulo. Este trabalho se propõe a uma análise das estratégias utilizadas na construção do espaço ficcional que surge por meio da reconstituição do passado e que por instantes aparentam romper com a continuidade temporal, pois instauram, na narrativa, outra ordem, a da memória que eterniza os espaços *Para Sempre*.

CRONOTOPIA E TRANSFIGURAÇÃO DA PAISAGEM EM VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS

MARIA DE LOURDES DIONIZIO SANTOS

Trata-se de um estudo sobre o espaço e o tempo, ou a cronotopia apresentada no discurso de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Partimos do ponto de vista de que o tempo e o espaço literários encontram-se imbricados na referida obra, configurando a poética da narrativa, através da qual entrevemos o teor imagético-emocional que instiga o leitor a mergulhar e constatar as condições adversas da realidade cotidiana vivenciada pelos personagens no universo desse romance. Tais condições, enfrentadas pela família representada nessa obra, são constatadas pela situação de hostilização de uma natureza avassaladora que confunde humanos e paisagem, em cujo cenário esta última se sobressai, alcançando o papel de personagem principal. Ao analisarmos a estrutura do romance *Vidas secas*, percebemos a supremacia do espaço que se estende através da descrição e imponência da paisagem. Esse espaço que ganha primazia na narrativa torna-se protagonista na medida em que todos os acontecimentos narrados decorrem de suas circunstâncias. O homem que habita esse espaço, a natureza seca, busca melhoras para a sua vida, percorrendo em vão as várias estações e enfrentando o destino, o qual lhe impõe a um permanente recomeço. Nesse sentido, *Vidas secas* nos faz saltar aos olhos a criação da sua poesia conferida no ritmo e nas imagens que essa obra (re)inventa através da linguagem, instrumento que o escritor utiliza para representar a realidade que dá relevo à poética desse romance. A transfiguração da paisagem ressalta a plasticidade das imagens e suscita uma leitura da obra numa perspectiva dialógica e interartística, diluindo as fronteiras entre poesia e narrativa. Nessa perspectiva, a leitura dessa obra revela-nos a cultura de uma sociedade, cuja realidade peculiar adquire parâmetro universal e atualidade, estabelecendo-se enquanto arte e dialogando com outros meios expressivos. O aporte teórico está fundado, nas reflexões de Gaston Bachelard, Jean-Yves Tadié, Octavio Paz, Ozíris Borges Filho, entre outros, além de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos.

Palavras-chave: Cronotopia, espaço e tempo literários, *Vidas secas*, Graciliano Ramos.

ESPAÇOS QUE VIGIAM: CORPOS OBEDIENTES E DOUTRINADOS EM *MANHÃ SUBMERSA*, DE VIRGÍLIO FERREIRAAUTOR: RAUL GOMES DA SILVA¹⁹ORIENTADORA: MÁRCIA REJANY MENDONÇA²⁰

O presente estudo procura desenvolver uma leitura possível a respeito da representação do espaço em *Manhã Submersa* (1980), obra do escritor português Virgílio Ferreira. Acreditamos que a casa pobre dos pais biológicos de Antônio Santos Lopes, personagem-narrador do romance, a casa rica de D. Estefânia, mulher que o adota, e o Seminário, apresentados nesta narrativa são responsáveis por diminuir as potencialidades da infância de Antônio. Isso ocorre, porque tais espaços doutrinam e impõem sobre seu corpo regras e normas religiosas, que são reveladas através de ambientes e atmosferas distintas, colocando em evidência a vigilância do corpo. Os três espaços mencionados são fundamentais na construção da narrativa. Porém, o Seminário é o de maior significação, pois exerce em relação a casa rica e a pobre, controle e vigilância mais acentuadas sobre o personagem central do romance. Por esse motivo, nossa análise centra-se na relação entre personagem-narrador e o espaço religioso, buscando compreender os efeitos que o Seminário produz no corpo do protagonista. Para pensarmos as relações de vigilância empreendidas pelo espaço do seminário utilizaremos as discussões levantadas por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987). Para compreendermos os aspectos relacionados à espacialidade, faremos uso de *A Poética do Espaço* (2008), de Gaston Bachelard e, quando necessário, recorreremos ao texto *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976), de Osman Lins.

Palavras-chave: Espaço; corpo; vigilância; obediência.

¹⁹ Discente do curso de Licenciatura em letras, habilitação em português e espanhol da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Coxim (UFMS/CPCX). E-mail: raul.avlis@gmail.com

²⁰ Doutora em Letras e Linguística (Estudos Literários) pela UFG (2008). Concluiu em 2012 o pós-doutorado do PNPd (CAPES) da Fundação Universidade Federal de Tocantins. É professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Coxim (UFMS/CPCX). E-mail: marcia.r.mendonca@gmail.com

**ESPAÇO E CONSTITUIÇÕES IDENTITÁRIAS EM *SONHAR É POSSÍVEL?*, DE
GISELDA LAPORTA NICOLELIS**PROF^a MA. RISONELHA DE SOUSA LINS –IFPB
(RISONELHA@GMAIL.COM)PROF^a. DR^a. ROSANGELA VIEIRA FREIRE- IFPB
(ROSANGELAVEAFS@YAHOO.COM.BR)

A categoria espacial tem despertado o interesse de vários estudiosos pela exploração, ainda tímida, nos estudos literários, quando comparada a outros elementos constituintes da narrativa, tais como narrador, personagem, tempo. Entretanto, as pesquisas mais recentes rompem com os conceitos há muito estabelecidos em torno dessa categoria, apontando o espaço como constitutivo da identidade dos sujeitos que nele circulam e a ele atribuem os significados mais diversos. A análise do espaço, portanto, lança a luz necessária ao entendimento da complexidade do enredo, permitindo desvelar os efeitos de sentido criados pelo narrador: psicológicos, íntimos ou sociais. Observa-se que, na intimidade do espaço ficcional, os agrupamentos humanos evidenciam a singularidade das experiências interpessoais dentro da dinâmica cotidiana. Neles, os sujeitos subalternos, asfixiados pela relação de poder se unem para resistir à desagregação resultante da precariedade das condições sociais e subjetivas da existência. Nesse sentido, este trabalho pretende apresentar uma leitura do espaço na obra *Sonhar é possível?* (1994) da escritora paulista, Giselda Laporta Nicolelis, tentando mostrar a dinamicidade do espaço como elemento que mantém uma relação íntima com o estado de ser e com o devir dos seus personagens. Para tanto, propomo-nos a uma leitura dos significados subjacentes ao texto quanto à subjetividade dos moradores do casarão do bairro do Bexiga e quanto aos sentidos atribuídos ao espaço pela voz do narrador e dos protagonistas que impulsionam a narrativa. As análises aqui realizadas terão como base teórica os estudos bakhtinianos sobre cronotopia (1998), as concepções de espaço postuladas por Bachelard (1999) e D'Onófrío (2004). O texto de Nicolelis possui uma circulação considerável no ensino fundamental e tem fisgado leitores pelo tratamento dispensado às questões de cunho social. A preocupação central de Giselda está relacionada à conquista de leitores infantis e juvenis. O trabalho visa contribuir com os estudos relacionados a novas possibilidades de análise do espaço coletivo que funciona como catalisador de conflitos de indivíduos em constante tensão.

Palavras-chave: espaço; literatura infantojuvenil; subjetividade.

O NAVIO E O MAR: ESPAÇOS DE DESTRUÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO DA DIGNIDADE HUMANA EM *UM DEFEITO DE COR*SANDRA MARIA DOS SANTOS²¹

O presente artigo tem por objetivo analisar alguns aspectos relacionados à constituição do espaço ficcional do romance metaficcional historiográfico *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves (2006). A obra, representante da literatura afro-brasileira contemporânea, apresenta no que se refere à espacialidade uma construção monumental, dado o grande número de ambientes nos quais se passa a história. Transitando entre dois grandes continentes, o africano e o americano, que dialogam contraditoriamente entre si, intercambiando vidas humanas, destinos de dores e de alegrias, separados pela imensidão do mar, ora calmo, ora agitado, desde o Benim em África passando pela Bahia, Rio de Janeiro, entre outros locais em solo brasileiro e de volta a África. A autora constrói um rico painel narrativo e geográfico passando por todos os grandes momentos de lutas, derrotas e conquistas sociais e históricas do Brasil no século XIX. Aqui daremos ênfase ao espaço marítimo atlântico, oceano e navio, palcos de mitos, lendas, verdades e agruras sobre a saga dos africanos trazidos escravizados para o Brasil. O navio, como propulsor de mudanças radicais de vidas e histórias que aparece por três vezes na narrativa, a cada com uma função distinta da anterior. As travessias atlânticas empreendidas por Kehinde, narradora protagonista, tendo a figura do mar e do navio como espaços paradoxais, topofóbicos e topofílicos, o do navio negreiro da primeira viagem como um espaço de dor e de sofrimento, da morte física e simbólica do fim da liberdade e da perda de identidades. O da segunda viagem, por sua vez, transformado no espaço da esperança, da libertação e do recomeço. Na terceira travessia, o espaço do navio é o de redenção e das memórias, local onde é tecida a história. Sempre mediadas pelas águas oceânicas, que representam um espaço de legitimação de poder, espaço de dominação, subjugação ao mesmo tempo em que é um espaço de luta pela dignidade humana, representação de um processo que não termina nos porões dos navios negreiros ou nas senzalas, mas que se estende como forma de resistência até os dias atuais.

²¹ Mestra em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. Professora da SEE/DF

RESUMOS EXPANDIDOS

Nota

Conteúdo e redação dos resumos são responsabilidade dos respectivos autores.

EFEITOS DE SENTIDO NAS REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO NO ROMANCE
PONTE DO GALO, DE DALCÍDIO JURANDIR

Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues²²

O romance **Ponte do Galo**, por intermédio de um estudo minucioso, emerge como *corpus* para investigação do espaço e suas tipologias, assim como sua instalação, no texto narrativo, por conta da estratégia da ambientação ou espacialização. A correlação de espaços e personagens, mais as simbologias nascidas daí, são esmiuçadas e debatidas a partir dos efeitos de sentido despertados no processo de leitura dessa narrativa dalcidiana.

Então, pôr em evidência os efeitos de sentido nascidos dos procedimentos de espacialização adotados pelo narrador no romance **Ponte do Galo** (1971), do autor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979), constitui o propósito fundamental deste estudo. Para tanto, parte-se de um pormenorizado exame do espaço, esquadrinhando-o detalhadamente. Nesse esquadrinhar, passam a ser reveladas as singulares relações entre personagens e seus espaços de circulação, além de seus nichos recônditos de vivências e de íntima experiência.

Daí a relevância de se estudar aspectos que emergem das origens pessoal, familiar e/ou cultural dos personagens. Pode-se afirmar que tais aspectos constituem traços a sugerir dimensões semânticas múltiplas, carregadas de valores humanos de natureza vária: simbólica, social, psicológica, existencial, religiosa e afetiva, entre outras. Procedendo assim, a leitura do texto passa a extrapolar a estreiteza da compreensão trivial e, em decorrência disso, passa a alcançar um grau de maior complexidade, redimensionando a relação texto-leitor, renovando-a a cada singular descoberta de um efeito de sentido que advém do processo de espacialização no texto da narrativa **Ponte do Galo** – este sétimo livro de uma série de dez que Dalcídio Jurandir e estudiosos de sua obra denominaram de Ciclo do Extremo-Norte.

E no âmbito desse livro, a pesquisa exigiu a aplicação de um método analítico-interpretativo a partir de uma perspectiva teórica multifacetada, apoiada em conceitos de autores de grande relevância no domínio do espaço como categoria da narrativa. Esses

²² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará. E-mail: ay21a@yahoo.com.br.

autores são: Iuri Lotman, Gaston Bachelard, Antonio Candido, Osman Lins, Mikhail Bakhtin, Michel Foucault, Antônio Dimas, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Michel de Certeau e Oziris Borges Filho, entre outros pesquisadores respeitados. Destes, tiraremos proveito de conceitos como 'modelização', 'oxímoro espacial', 'topofilia', 'ambientação', 'cronotopo', 'heterotopia', 'topoanálise', 'especialização', etc.

Cabe explicitar que tais conceitos, empregados aqui como ferramentas analítico-interpretativas, ora estarão implícitas ora explícitas; em todo caso, a partir do diálogo e do confronto entre as ideias desses estudiosos, esperamos ter dado ensejo a uma instigante reflexão no campo dos Estudos Literários. E, em favor de um entendimento mais consistente, elaboramos esta minibiografia de Dalcídio Jurandir: nasceu em Ponta de Pedras, em 1909, batizado como Dalcídio Ramos Pereira. Em 1910, a família mudou-se para Cachoeira do Arari, lugar onde o futuro romancista viveria até 1922, momento em que partiu para Belém, com o objetivo de dar continuidade aos estudos. Mais tarde, parte para o Rio de Janeiro, vivendo ali precariamente, mas não pôde se fixar, voltando a Belém. Por convicções políticas, foi preso, na década de trinta, pois era comunista convicto. Foi vencedor de relevantes prêmios de literatura, entre estes o Vecchi-Dom Casmurro, o Paula Brito, O Luísa Cláudio de Sousa, o Machado de Assis (da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, 1972).

O autor escreveu e publicou onze romances, dez deles compondo o Ciclo do Extremo-Norte, que são **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1948), **Três casas e um rio** (1958), **Linha do Parque** (1959, este fora do Ciclo), **Belém do Grão Pará** (1960), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os habitantes**, **Chão dos Lobos** (ambos de 1976) e **Ribanceira** (1978). Doente de mal de Parkinson, faleceu em 16 de junho de 1979, no Rio de Janeiro, ainda com planos para continuar sua obra. Trabalhou como jornalista em muitas revistas e jornais, tanto no Pará quanto no Rio. Além de romancista, publicou poemas²³ em jornais e revistas no Pará, ainda na década de 1930. Também foi atuante militante da esquerda na política nacional, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em 2008, a Secretaria de Cultura do Pará homenageou o romancista marajoara com a instituição do Prêmio

²³ Em 2011, o pesquisador Paulo Nunes publica como organizador uma coletânea de poemas da lavra de Dalcídio Jurandir, denominado de *Poemas impetuosos ou O tempo é o do sempre escoá*. Cf. JURANDIR, Dalcídio. *Poemas impetuosos ou o tempo é o do sempre escoá*. Organização Paulo Nunes. Belém: Pakatatu, 2011.

Dalcídio Jurandir de Literatura. Vale ressaltar, todavia, que o autor paraense ainda vem sendo pouco lido, publicado ou divulgado, o que demonstra ser ele vítima de certo apagamento histórico que, urgentemente, precisa ser revertido.

Agora segue uma sinopse do romance **Ponte do Galo**, cujos acontecimentos se situam nos anos iniciais da década de 1920: o livro se divide em duas partes, às quais o autor não deu título. Na parte I, Alfredo, com aproximadamente 17 anos, é aluno do 2º ano do ginásio e passa férias em Cachoeira, no chalé da família, com os pais, major Alberto e D. Amélia. A princípio, não saía da saleta; porém, instigado pela mãe, põe-se a circular por Cachoeira e arredores, encontrando-se com outros personagens e vivenciando experiências novas, além de ficar lembrando fatos do passado, em Belém. Já na parte II, Alfredo está em Belém, durante o período letivo, morando de favor na casa da José Pio, no bairro do Telégrafo, na periferia, onde vive a flunar em suas constantes buscas por Ana e Nini, netas de D. Santa, a parteira, e sobrinhas da costureira, D. Dudu. O personagem vive sua “deriva sem meta e sem fim”, procurando por Luciana, a desabençoada, a que “caíra na vida”. Um tanto frustrado com seus estudos, vive pensando em Cachoeira. De fato, sente-se um desterrado tanto em Belém quanto em Cachoeira.

Verificamos que essas duas partes em que *Ponte do Galo* se divide caracterizam-se pela intersecção dos macroespaços de vivência e de circulação do personagem central Alfredo (mas não apenas dele, diga-se), este que inicia seu percurso espacial em Cachoeira, município do arquipélago do Marajó, na primeira parte do romance, e em Belém, capital do estado do Pará, já na segunda parte, como já mencionamos. Além dos macroespaços de Cachoeira e Belém, avultam outros espaços, os microespaços, de circulação e vivência não só de Alfredo, mas de muitos outros seres de papel (d. Amélia, major Alberto, tio Sebastião, Andreza, Salu, Dadá, Rodolfo, Didico, Sabá Manjerona, Dr. Lustosa, Edgar Menezes, entre outros personagens em Cachoeira; d. Santa, d. Dudu, Cel. Delabença, Luciana, Ana e Nini, Zuzu, Esmeia, d. Brasileira, entre outros personagens em Belém). Esses microespaços são, em Cachoeira, os campos, a lagoinha, o cemitério, o rio, o mondongo, as ruas, o chalé, o pardieiro dos saraivas, a venda do Salu, o buraco da Sabá Manjerona, a delegacia, os barcos; em Belém, são o bairro do Telégrafo, a Ponte do Galo, o Igarapé das Almas, o Ver-o-Peso, o quintal da jaqueira, as ruas, a casa da Trav. José Pio, o ginásio, os bondes.

Contudo, como já se sabe – e isto é uma peculiaridade da escritura de Dalcídio Jurandir em todos os dez livros que compõem seu Ciclo do Extremo-Norte (do qual *Ponte do Galo* é o sétimo) –, ocorre que Alfredo “viaja” em pensamento, de Cachoeira para Belém e de Belém para Cachoeira. Assim, por estar desencantado com o espaço físico em que está, em seu percurso espacial topográfico de origem, o personagem transporta-se para outros espaços pelo intercurso da rememoração, levando seu leitor consigo nesse trajeto de geografia afetiva (consubstanciada pelas estratégias do narrador dalcidiano), em um processo que acaba por dar origem ao que se denomina de espaço psicológico, afinal, trata-se de um espaço que é um translato e um construto mental, produto de uma modelização secundária de mundo (LOTMAN, 1978, p. 55).

Não temos dúvida, no entanto, da indissociabilidade das categorias do tempo e do espaço, já que, nesse processo de construto narrativo de ambientação ou espacialização, há uma fusão do tempo e do espaço, constituindo o tempo um componente da quadridimensionalidade espacial, denominada de cronotopo²⁴ por Bakhtin. Um exemplo interessante pode ser dado no excerto abaixo:

Seguii sob a chuva, não de Belém, chuvas de Cachoeira, as de outrora sobre o chalé, sobre a casa de seu Cristóvão, sobre Eutanázio andando. Também Rodolfo, com a chuva no telhado, redistribui pelas caixas de tipos o “Cachoeira Nova”, por falta de papel e logo vai compondo outro número e assim por diante até que chegue, ou nunca chegue a prometida bobina de papel, tão prometida pelo Dr. Lustosa (JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*, 1971, p. 139).

Tudo porque o personagem se sente um desterrado. Então, o ginasiano não se ‘ambienta’ na sua Belém, onde sonhava ir para estudar, nem tampouco consegue estar em Cachoeira sem ‘viajar’ em pensamento até a Cidade das Mangueiras. Neste ponto, é bom que se perceba que o filho de dona Amélia não só intersecciona espaços, mas tempos também: “*Este tempe*, em Cachoeira, é apanha de tucumã e gogó”²⁵. Só que o “*este tempe*”, ao qual se refere o narrador, está registrado na mente de Alfredo como uma estação passada – as tais “chuvas de Cachoeira, as de *outrora* sobre o chalé” –, como recordações, assim como as recorrentes lembranças de sua infância, de Mariinha (sua

²⁴ Para maior entendimento deste conceito, recomenda-se a leitura do livro *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*, de Nele Bemong et al.; tradução Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

²⁵JURANDIR, 1971, p. 138.

irmãzinha, já morta), do tio Sebastião, de Andreza e de outros personagens, fundem tempo e espaço, numa perfeita representação do cronotopo.

Nota-se que Cachoeira se tornou, por vários motivos, um lugar de desencanto para o Alfredo menino, passando Belém a ocupar esse lugar de afetividade positiva para o personagem central. Mas, com o passar do tempo, o desencanto também por Belém já é uma realidade na mente do Alfredo rapaz. Então, conforme o contato com e a vivência (e a errância também) por esses macroespaços, o sentimento de topofilia aos poucos se transforma em topofobia. Quase se pode dizer, em termos arcádicos, que o *locus amoenus* se converte em *locus horrendus*.

Para o Alfredo menino, seu torrão natal representaria um interior sem recursos e infraestrutura, lugar de pobreza e de muita mortandade, principalmente a infantil (como no caso da irmã Mariinha), além de ser um lugar sem possibilidades de continuar seus estudos. Fugir dali poderia significar fugir de tudo isso, inclusive das lembranças do meio-irmão Eutanázio, morrendo agonizante na saleta da tipografia, mais por causa do menosprezo de da amada Irene que pela DST que contraíra. Fugir dali também seria fugir da apatia do pai, major Alberto, e do alcoolismo da mãe, d. Amélia, a quem Alfredo sempre foi muito ligado. Belém seria a musa encantatória²⁶ de Alfredo, se ele não fosse morar na periferia, nos covões, nas ruas lamacentas do subúrbio, já frustrado com um ensino ginásiano descontextualizado e inútil; por isso, sem sentido. Assim, não é de se admirar que tal situação evoque aqueles versos de Drummond do poema “Explicação”, de seu livro **Alguma poesia** (1930): “No elevador penso na roça, / na roça penso no elevador”²⁷. Portanto, Alfredo vive uma bitopia de desolação. Assim como na capital pensava em Cachoeira, o inverso também ocorria: “la pros campos, aterro, igarapé da Chácara, ‘arco-íris doutro lado, me leva para onde tudo não é isto” (JURANDIR, 1971, p. 8).

Prosseguindo nessa perspectiva, avultam efeitos de sentido diversos e profundos na passagem a seguir, em que Alfredo

²⁶ Cf. em FURTADO, 2010, p. 90.

²⁷ Cf. no endereço eletrônico disponível em

<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/caderno2004/09/05/jorcab20040905005.html>. Acesso 20 jan. 2008.

Cf. também em ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*: conforme as disposições do autor. 1. ed., 3. Impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, pp. 36-37.

Deitou-se no soalho a olhar pelo buraquinho onde, quando guri, ficava com a sua linha conversando com os peixinhos, lá de baixo, tempo de cheia [...]. Olhou, e lá estava, embaixo, no seco, o menino pescador. Rapaz e menino se miravam. Dizia o menino: E agora? Nem te ligo nem te conheço. Me traíste em Santana, enterraste o faz de conta, ganhaste a cidade. É aqui estou para sempre, fiel a este chão, aos carocinhos de tucumã espalhados no tanque e no meio dos peixinhos mal as águas chegam. E a tua pesca aí em cima? Que conversação é a tua, aí com o mundo (JURANDIR, 1971, p. 92)?

Alfredo, dentro do espaço íntimo da casa, o chalé dos pais, está no microespaço que mais lhe é louvável: a saleta, o lugar da tipografia, dos livros, onde na rede atada seu irmão Eutanázio, já morto nesse momento, costumava ficar, com o pensamento voltado para sua amada Irene, que tanto o menosprezava. Os elementos espaciais aqui avultam em quantidade e em valor sígnico. O assoalho é o elemento material mediador de dois espaços bipolarizados: o *lá de baixo* e o *aí em cima*. Relação de verticalidade, portanto. Porém, essas antíteses espaciais passam a conotar relações que, fora desse contexto particular, podem soar inimagináveis. Por exemplo, o assoalho de madeira é o meio que deveria separar, mas paradoxalmente – à maneira de um oxímoro –, por causa do “buraquinho”, torna-se câmara, olho mágico e (por que não?) a ponte que interliga o do alto, o adolescente em férias, ao do baixo, o menino que brincava com Mariinha e Andreza e com seu carocinho mágico de tucumã.

O espaço se temporaliza, torna-se uma revelação do ser e do tempo, onde/quando o *lá de baixo* representa o passado: a infância e suas isotopias – inocência, fantasia e encanto com a cidade e seu futuro nos estudos que no interior não poderia ter. O *aí em cima* representa a não aceitação do menino em relação ao adolescente, lembrando um Narciso pelo qual a imagem do reflexo sente rejeição, porque recusa a ‘traição’, já que, em um lugar chamado Santana, Alfredo renuncia à inocência, tendo com Dolorosa sua iniciação sexual, perdendo aos poucos também seu encanto com a cidade e os estudos. Desse confronto entre o antes e o depois, quem ganha o jogo? Possivelmente, ninguém mais que o leitor.

A ideia de heterotopia surge aí pela função de espelhamento, a possibilidade de um lugar (o embaixo) mostrar o outro (o em cima), mas com um caráter paradoxal de ausência, por se saber que o que está lá, simultaneamente, não está. Algo relacionado a isso ocorre com o uso da antítese céu-rio, na passagem a seguir: “Alfredo olhou para o céu e o rio, este e aquele um tão no outro” (JURANDIR, 1971, p. 36). A imagem não

mostra tão-somente uma linha divisória, uma fronteira contrastiva, mas também um meio-tom, uma faixa que se caracteriza pela fusão, pela interpenetração de um pelo outro, no caso, do rio pelo céu, rio furta-cor. Não se pode deixar de constatar aqui a inversão de valores: o céu, o alto, acaba por se colocar na posição de baixo, já que o rio, como espelho d'água, faz sua metamorfose em céu.

Para finalizar, enfatizamos a intensa carga semântica deste oxímoro espacial situacional: a história em **Ponte do Galo** inicia com Alfredo entrando no lar da família – casa própria –, em Cachoeira, pela porta da frente, e finda com esse mesmo personagem, acompanhado de Esmeia, pulando a janela da frente da casa da José Pio, em Belém – casa alheia –, em direção à rua; isso depois de já ter entrado pela porta de trás. Trata-se de uma excepcional simbologia do paradoxo, retomando aqui a ideia de que Hermes, a divindade que representa o deslocamento pelas ruas, passa a invadir o espaço de Héstia, a deusa do lar. E vice-versa. Há aqui uma intersecção do espaço dessas divindades, uma convivência. Em vez de se oporem, complementam-se, harmonizam-se.

Como era de se esperar em um resumo, mesmo que seja um resumo expandido, não é possível nem viável apresentar em minúcias todos os dados selecionados nem tampouco um extenso estudo analítico-interpretativo, senão por sua natureza de visão próxima de uma panorâmica, com o estudo feito a partir do uso de alguns excertos do *texto-corpus*.

Referências

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

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.

FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010. (Coleção Histórias de Leitura)

JURANDIR, Dalcídio. **Ponte do Galo**. São Paulo: Martins [RJ] INL, 1971.

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

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

**IMAGENS DE CIDADES MOÇAMBICANAS: REPRESENTAÇÃO, IMAGINÁRIO,
HISTÓRIA E MEMÓRIA NA PRODUÇÃO FÍLMICA DE LICÍNIO AZEVEDO**Alex Santana França²⁸

As imagens da cidade podem ser construídas através de diferentes meios, como a literatura, a fotografia e o cinema. O estudo da cidade por meio dessas representações culturais tem sido cada vez mais frequente no espaço acadêmico e está presente em vários campos disciplinares. O cinema, por exemplo, que desde sua invenção em Paris no final do século XIX sempre esteve diretamente ligado à cidade e ao cotidiano, pode ajudar o espectador, segundo Maria Helena Costa (2015, p. 34), a construir tanto a experiência quanto o imaginário do espaço da cidade. Para a pesquisadora, existe uma necessidade real de se aprender sobre as diferentes maneiras através das quais o espaço da cidade, sua identidade, e a identidade dos que a habitam – e suas relações – são registradas, descritas, imaginadas e representadas no espaço fílmico, dentro de um discurso histórico, ou não (COSTA, 2015, p. 35). Assim, investigar a relação entre cidade e cinema significa não apenas analisar o papel, muitas vezes não creditado, que as cidades desempenham nos filmes, mas sobretudo examinar as múltiplas e significativas interações entre eles. A proposta desse trabalho, no âmbito acadêmico do curso atual de Doutorado - o que responde pelo presente recorte, é refletir, com base nos filmes do cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, as seguintes questões: como os filmes selecionados podem contribuir para a disseminação de novos modos de ser, estar, agir, comportar-se, assim como repensar o passado e pensar o futuro dos grandes centros urbanos moçambicanos? Outra questão é como e através de que formas seus filmes tratam e contextualizam temas significativos da história do país, como lutas e conflitos, relações étnicas e de gênero, etc., comuns aos espaços urbanos?

A discussão proposta visa articular, junto à análise dos filmes, os conceitos de representação e imaginário, e a relação entre cinema, história e memória. Para Tomáz Tadeu da Silva (2000, p. 91), a representação é,

28 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: alexsfranca@yahoo.com.br.

como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. (...) É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar, como o cinema, tem o poder de definir e determinar identidades (SILVA, 2000, p. 91).

Miriam Tavares lembra, inclusive, que as imagens fílmicas serviram inúmeras vezes a fins pedagógicos “fossem os ensinamentos uma forma de ampliar o conhecimento do outro ou uma forma de dominá-lo, assim como serviu para criar e reforçar ideologias, para impor modelos ou sugerir padrões de comportamento (TAVERES, 2010, p. 104) . Sobre imaginário, Eneida Leal Cunha, em *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural* (2006), concebe-o como o lugar de produção de sentido, aquilo que faz significar. O historiador francês Jacques Le Goff, no livro *O imaginário medieval* (1994), pondera que o imaginário está no campo das representações, mas como uma “tradução não reprodutora, e sim, criadora, poética. É parte da representação, que é intelectual, mas a ultrapassa”. Para Terry Eagleton, através da imaginação, pode-se, por exemplo, “andar às apalpadelas dentro do território desconhecido de uma outra cultura, na verdade, de qualquer outra cultura, uma vez que essa faculdade é de alcance universal” (EAGLETON, 2005, p. 70).

Ao problematizar a relação cinema-história, Marc Ferro observou que o filme, seja qual for, pode ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas. Ele acredita também que o filme

contribui para o desenvolvimento de uma contra-história, não oficial, longe desses registros escritos que são frequentemente preservados apenas a memória de nossas instituições. Ao interpretar um papel ativo na oposição à história oficial, o filme torna-se assim um agente da história e pode motivar uma consciência (FERRO, 1995, p. 17, tradução nossa).

Nesse sentido, Michele Laugny (2009, p. 107) aponta como um dos aspectos interessantes do cinema a capacidade do filme de descrever imediatamente – ainda que através de imagens recompostas, e a tornar “a temporalidade particular na qual se joga a história das pessoas as mais comuns que sejam, autorizando a irrupção de seres

singulares na narrativa de conjunto das histórias” (LAUGNY, 2009, p. 107). Assim, o cinema relaciona-se com a história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas por fazer emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir.

Os filmes também podem ser concebidos como lugares de memória, concepção proposta por Pierre Nora (1993), segundo a qual esses espaços (material ou simbólico) teriam a função de bloquear o trabalho do esquecimento ao cristalizar as lembranças. O historiador francês acredita que uma das questões significativas da cultura contemporânea situa-se justamente no entrecruzamento entre o respeito ao passado – seja ele real ou imaginário – e o sentimento de pertencimento a um dado grupo; entre a consciência coletiva e a preocupação com a individualidade; entre a memória e a identidade. Para ele, os lugares de memória são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade – se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma vontade de memória (NORA, 1993). Nessa perspectiva, o cinema funciona apropriadamente como tal lugar. Para Michele Laugny (2009, p. 106), a história tem frequentemente como função reconstruir “lugares de memória”, para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história. Entre os “monumentos memoriais”, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar.

A metodologia de análise fílmica proposta nesse trabalho segue principalmente a perspectiva de interpretação sócio-histórica, isto é, aquela que concebe um filme como um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico, de acordo com o que o teórico Francis Vanoye aponta no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2009). Para ele, a hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme sempre fala do presente (ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção, independente de ser um filme histórico ou de ficção científica. Para a pesquisadora Manuela Penafria, duas etapas são fundamentais nesse processo: a decomposição, ou seja, a descrição do filme; e a interpretação, isto é, o estabelecimento

e compreensão das relações entre os elementos decompostos. Em relação às propostas de análise apresentadas pela autora, optou-se apenas, inicialmente, pela de conteúdo. A análise de conteúdo considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise, implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema de um filme, para em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema.

O cinema, por ter uma relação íntima com o meio urbano, desde suas origens, permite que essa investigação possibilite um conhecimento mais apurado das relações entre espaço, tempo, cultura, arquitetura e representações do eu e do outro (COSTA, 2015, p. 36). Acredita-se que os filmes selecionados trazem um olhar mais cuidadoso sobre o espaço urbano de cidades moçambicanas como Maputo e Beira – onde os ambientes em que transcorrem as ações não constituem simples cenários, mas também tornam-se personagens, como o mercado popular de Maputo em *O grande bazar* (2006), ou o antigo Grande Hotel da Beira, no filme *Hóspedes da noite* (2007). Ao exibirem os espaços dessas cidades, também arquivam-se suas realidades e se documentam o imaginário em torno do urbano de sua época, tendo uma importante dimensão histórica de leitura dos espaços socialmente produzidos.

O grande bazar (2006) conta a história de dois meninos com experiências e objetivos diferentes que se encontram em um mercado popular de Maputo. Apesar destas diferenças, eles tornam-se amigos e juntos buscam alternativas para resolver os problemas de ambos. Filmado nas línguas português e changana, o filme participou de inúmeros festivais pelo mundo e recebeu os prêmios de Melhor Curta Metragem, Prêmio do Público do Festival Cinémas d'Afrique à Angers, França (2007); FIPA de Prata no FIPA - Festival International of Audiovisual Programs, França (2006); entre outros.

Fundada em 1782, com o nome de Lourenço Marques, a cidade passou a designar-se Maputo depois da independência nacional, em 1975. A pesquisadora Jeanne Marie Penvenne, ao explorar coleções de fotografias da cidade publicadas durante o período colonial observou como essas imagens, apesar de oferecerem um importante panorama da cidade em transformação no período, excluíam as faces, famílias e movimentos da população do país, majoritariamente negra. Na grande maioria das coleções fotográficas da era colonial, os moçambicanos negros da capital estavam ausentes ou marginalizados. Apenas o trabalho de um pequeno grupo de fotógrafos,

como Sebastião Langa e Ricardo Rangel, publicados principalmente depois da independência, apresentam uma contrastante abordagem dos africanos como sujeitos. Tania Macedo (2008) também investiga a construção de cidades africanas, como Luanda, neste caso, na literatura. Para ela,

o ambiente urbano se constitui como um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam paradoxalmente justos e dispersos, transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos. Assim, a fala de cada cidade articula-se a partir de uma simiose singular, de tal forma que produtos ali produzidos (de sua arquitetura à literatura) podem ser lidos também como seus desejos e medos (MACEDO, 2008, p. 109).

Para ela, espaços como os mercados populares, em que se locomovem tipos bastante interessantes são comuns nas narrativas literárias ou fílmicas africanas. Entre os personagens, as quitadeiras e as negociantes dos mercados populares são “verdadeiros símbolos do trabalho e da sagacidade, já que são responsáveis pelo equilíbrio da vida familiar, pela economia doméstica, mas também pela educação dos filhos” (MACEDO, 2008, p. 126). As crianças também são personagens corriqueiros nessas narrativas. Segundo Macedo, elas representam os exemplos mais significativos das transformações pelas quais passaram e ainda passam os países do continente, suas literaturas e filmes. Seja atormentando os adultos em suas brincadeiras, ouvindo as histórias dos mais velhos, realizando pequenos serviços em casa ou na rua, ou já integrados no mercado de trabalho, assim como aquelas em condição de rua, desligadas de suas famílias, os personagens infantis vão aprendendo lições de vida no ambiente urbano, muitas vezes marcado por privações e discriminações, como no caso dos garotos Paíto e Xano. O primeiro demonstra desde o início certo tino para o comércio, seja ajudando a mãe na venda de quitutes, seja carregando compras no mercado, vendendo cigarros ou doses de óleo, ou pintando unhas de meninas para recuperar o dinheiro que a mãe havia lhe dado para comprar farinha. Xano, garoto de classe média, por outro lado, não media consequência para conseguir dinheiro. Vivía com a tia, dona de um salão de beleza e o namorado dela, que lhe agredia, por isso, gostava de passar o tempo nas ruas. Outras crianças que aparecem no filme são os chamados “ninjas” (espécie de desordeiros), responsáveis pelo roubo do dinheiro de Paíto.

O filme *Hóspedes da noite* (2007), por sua vez, conta a história do antigo Grande Hotel Beira, hotel de luxo fundado em 1955, ainda no período colonial, o maior do país e considerado um dos maiores do continente africano (com mais de 300 quartos, suítes luxuosas, piscina olímpica). O hotel funcionou até 1963. Após esse período, continuou sendo utilizado como um centro de conferências, durante a década de 1960. Após a independência, foi utilizado para manter os presos políticos. Durante a guerra de desestabilização no país (1977-1992), contudo, tornou-se um campo de refugiados. Finalmente, depois de 1981, foi retomado pela população em geral. O prédio chegou a ser habitado por mais de 3000 pessoas, algumas vivendo lá pelo menos há vinte anos, mesmo em condições precárias, sem eletricidade e água encanada. Todos os espaços do antigo hotel, os quartos, os corredores, as cozinhas, os frigoríficos e os banheiros, servem de casa para os novos moradores. O filme registra a visita de dois ex-funcionários, o senhor Pires e o senhor Caíto, que revelam, em tom nostálgico, algumas histórias do lugar, ao mesmo tempo que apresenta depoimentos de seus atuais residentes, como Rachida, Sofia e Francisca e seus respectivos maridos e filhos; o professor de geografia Camões, que morava com a mulher e o filho e ao final consegue uma chance de trabalhar em uma universidade de outra cidade, deixando a habitação; Ananias e família que alugam baterias, necessárias para a utilização de equipamentos eletrônicos; Rafate, a quem chamam de louco; os irmãos órfãos que dividem um cubículo de quatro metros quadrados, entre outros. A cidade de Beira, capital da província de Sofala, onde está localizado o hotel, é a segunda maior cidade de Moçambique. Fundada pelos portugueses em 1887, recebeu o estatuto de cidade em 20 de agosto de 1907. Filmado nas línguas português, macua e sena, o documentário participou de diversos festivais pelo mundo e recebeu os prêmios Fipa de Ouro no FIPA - International Festival of Audiovisual Programs, França (2008); Melhor Documentário no Festival Africa Taille XL, Bélgica (2009).

As primeiras conclusões do presente estudo mostram que os dois filmes selecionados oferecem ao espectador imagens representativas de espaços e práticas sócio-culturais moçambicanas, de forma positiva, vale ressaltar, lidam com questões históricas do contexto moçambicano, ainda marcantes no imaginário e cotidiano locais e fornecem diferentes visões sobre o que é ser moçambicano. Além disso, os filmes também se constituem como uma espécie de memória coletiva visual do país nos

períodos e espaços enfatizados. A importância dos ditos e não ditos que os filmes podem trazer para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual, tornam-se pontos de referência para qualquer estudo sócio-histórico, e também estético, principalmente quando estas informações, muitas vezes esquecidas ou ignoradas, revelam interpretações distintas da História ou memórias oficiais.

Referências

COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. **Rua 10**, p. 34-42.

EAGLETON, Terry. **A ideia da cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. In: _____. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 99-131.

MACEDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora da UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

PENVENNE, Jeanne Marie. Fotografando Lourenço Marques: a cidade e os seus habitantes de 1960 a 1975. In: CASTELO, Cláudia et al. (org.). **Os outros da colonização**: ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique. Lisboa: ICS, 2012. p. 173-191.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TAVARES, Mirian; VIEIRA, Silvia. Cartografias do desejo: a cidade como o espaço do outro (e alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano). **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 23, 2010, p. 101-106.

LITERATURA E JORNALISMO: ESCRITAS DA CIDADE
EM JOÃO DO RIO E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE²⁹

Aline da Silva Novaes³⁰

Moema de Souza Esmeraldo³¹

A "condição jornalística" em relação à arte literária, tema que atravessa a literatura brasileira, aparece por ocasião da comemoração do centenário do nascimento do escritor João do Rio, comentado na crônica intitulada *João do Rio na vitrina*, de Carlos Drummond de Andrade, publicada em 13 de agosto de 1981, em sua coluna no "Caderno B", no *Jornal do Brasil*. O texto, além de ser uma homenagem ao escritor-jornalista do início do século XX, é um convite para a exposição realizada pela Biblioteca Nacional, espaço que cumpre papel importante para o levantamento de imagens sobre a história da literatura brasileira, principalmente pelo seu importante acervo iconográfico.

A partir dos comentários de Drummond sobre João do Rio, esta proposta de estudo privilegia a cidade como símbolo e lugar de encontro de diversos cronistas e que exerce uma espécie de fascínio presente em suas respectivas escritas, semelhantes por serem elaboradas para jornais. Para tanto, o espaço da cidade, agente determinante da significação da literatura desses escritores, será evidenciado nas "notícias da cidade" apresentadas nas crônicas publicadas em jornais com intuito de proceder à discussão sobre a representação de imagens urbanas.

A análise dos textos dos escritores selecionados remete à proposta de Andreas Huyssen (2015), em *Miniature metropolis. Literature in age of photography and film*, no sentido de serem exemplos de textos curtos que narram impressões da modernidade a partir das transformações do espaço urbano.

ESCRITAS DA CIDADE E OS CRONISTAS DO RIO

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

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

31 . Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade – PUC-Rio. E-mail: moemaesmeraldo@gmail.com

“Esse Rio que por sua vez despe a indumentária residual de colônia para vestir-se de praças e avenidas modernas” (DRUMMOND, 1981). Este trecho da crônica escrita por Drummond em comemoração ao centenário do nascimento do escritor João do Rio, além de ser uma homenagem ao escritor-jornalista, é um ensejo para o levantamento de imagens sobre a história da literatura brasileira relacionada, sobretudo, às transformações da cidade moderna, tendo como foco a cidade do Rio de Janeiro.

Para Drummond, Paulo Barreto, nome de registro de nascimento de João do Rio, “jovem em busca de afirmação literária” (DRUMMOND, 1981), que assina Claude, transforma-se em João do Rio e modifica-se junto com a cidade em que vive. Assim, o Rio e João do Rio, “possuídos do mesmo frêmito, afirmam-se no sentido de identificação com os estilos de vida simbolizados pelo automóvel, pelo cinema, novidades absolutas na época” (DRUMMOND, 1981).

No início do século XX, o Rio de Janeiro, recém-proclamada capital da República, em meio as suas profundas transformações promovidas pela reforma urbana de Pereira Passos é o pano de fundo da obra de Paulo Barreto. A Reforma Pereira Passos, também conhecida, à época, por *Bota Abaixo*, instaurava o período conhecido como *Belle Époque*, marcado por ares europeizados do Centro da cidade; neste período, acreditava-se que o Rio de Janeiro apresentava-se como a Paris dos Trópicos.

Nesse contexto de mudanças, o centro urbano do Rio de Janeiro é evidenciado como símbolo de renovação, e, desse modo, a antiga Avenida Central, depois renomeada para Rio Branco, era marco do progresso para a população. Em quatro de dezembro de 1910, na *Gazeta de Notícias*, Paulo Barreto declara:

Mas o Brasil mudou. Temos uma nova civilização que data da abertura da Avenida Central: a civilização dos negócios dos *snoobs*, das empreitadas do exibicionismo, da “cavação”, a civilização dos automóveis, dos adultérios, das quebras comerciais, das fortunas instantâneas, das viagens à Europa.

A busca por um ícone que representasse modernidade e progresso era notória. A Avenida Central tornou-se esse ícone. Tal ideia é reiterada pelo escritor na crônica intitulada *Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?*, selecionada para compor o livro *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909): “para o brasileiro ultramoderno, o Brasil só existe depois da Avenida Central”. É inegável, portanto, o marco dessa avenida para a

compreensão de um momento importante da história do Rio de Janeiro – e por que não dizer do Brasil –, em que trouxeram de Paris o novo modelo urbanístico, que transformou o Centro da cidade. Surgiram o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, a Cinelândia, o Palácio Monroe – “O Rio civiliza-se”, proclamou o cronista Mendes Pimentel.³²

Assim como João do Rio, Carlos Drummond de Andrade experimentou certo fascínio pela Avenida Central, espaço onde passeavam artistas, camelôs, mendigos e *flâneurs*³³. De modo particular, produziram crônicas que falavam da cidade e, para isso, muitas vezes, escreveram sobre confeitarias, com elegantes frequentadores, ou sobre noites no luxo do Lírico, com seu esplendor de belas mulheres, ao mesmo tempo que não concordavam com as modificações do perímetro urbano em nome de uma nova ordem. Esse mesmo cenário congrega conflitos sociais nutridos de mordaz senso de observação. Paulo Barreto criticou as transformações pelas quais o Rio passava, pois, em nome da modernidade, retiravam da cidade sua verdadeira alma.

A tão sonhada Avenida foi, ao mesmo tempo, símbolo do progresso e causa de segregação, pois este espaço foi assinalado pela expulsão do que Drummond define como uma “fauna marginal”, apontado por João do Rio, que cumpriu o papel de investigador impressionista do dia a dia da cidade. Na gestão Pereira Passos, para a abertura da Avenida Central, casas foram demolidas e inúmeras pessoas ficaram desalojadas e perderam suas moradias. Parte desses trabalhadores, diante da necessidade de permanecer próximo à área central do Rio, passou a ocupar áreas de morro, impróprias para a construção civil. Tal fato contribuiu para o crescimento substancial do número de habitantes das favelas cariocas.

A luxuosa Avenida Central, depois Rio Branco, está cercada de morros onde a pobreza, a bruxaria e a capoeira se entendem como boas comadres. Os malandros e navalha, os cafetões, os bicheiros, os feiticeiros, toda essa fauna marginal vai encontrar em João do Rio

32 . Figura destacada na cena *Belle Époque* carioca. Poeta, romancista, escritor de literatura infantil, ganhou destaque e se perpetuou nos compêndios da literatura brasileira pela máxima “O Rio civiliza-se”. O slogan lançado, como subtítulo da coluna “Binóculo”, que Pimentel assinava no jornal carioca *Gazeta de Notícias* ganha envergadura como palavra de ordem do reformismo reacionário que provoca mudanças na vida carioca, interferindo em hábitos e costumes de seus moradores.

33 . Basicamente, um *flâneur* é uma pessoa que anda pela cidade com o objetivo de experimentá-la através de seus sentidos. No decorrer da história, diversos críticos teorizaram o significado de *flâneur*. O poeta Charles Baudelaire, que o enxergava como papel-chave para entender o processo da modernidade e do urbanismo, assim como Walter Benjamin, ao citá-lo fez a leitura da figura do transeunte e do cosmopolitismo através do fluxo da cidade.

o investigador impressionista que depois se volta à face rutilante da cidade, ao registrar o dia de um carioca *up-to-date* (DRUMMOND, 1981).

Drummond vale-se do exemplo da Avenida Central para pensar aspectos de exclusão ocasionados pela reordenação desse espaço e reflete sobre os impactos das transformações físicas da cidade a partir do cotidiano das relações humanas. A bem da verdade, foi o que também fez João do Rio. Vale ressaltar que os dois autores realizam escritas efetivadas em função do jornal ou da “condição jornalística”, revelam, assim, o olhar de “cronistas do Rio” como observadores de momentos de nossa história.

Nessa linha de pensamento, a cidade, como símbolo determinante da significação do cotidiano, surge representada em escritas que elaboram imagens urbanas, as quais destacam que a “crônica mundana harmoniza o real com o imaginário” (DRUMMOND, 1981). A despeito disso, no Brasil, pode-se estabelecer uma tradição da crônica urbana que remonta às *Aquarelas* de Machado de Assis e ao *Cinematógrafo*, coluna de João do Rio, que, por exemplo, publicou a crônica *O velho mercado*³⁴, que ilustra as modificações da cidade. Tais escritores elencaram as mudanças da cidade moderna e a vivência de seus habitantes diante destas transformações. Dando continuidade à escrita jornalística, Carlos Drummond de Andrade ocupa posição de destaque na tradição de cronistas urbanos prosadores do cotidiano citadino.

Na trilha desse pensamento, configura-se uma linhagem de cronistas-jornalistas que realizou uma escrita da cidade com imagens fragmentárias interpretativas às miniaturas metropolitanas. Sob essa acepção, Huyssen expõe questões sobre a vida urbana associadas aos impactos das tecnologias nas ciências, na arquitetura, nas artes, na literatura, na pintura, na fotografia e no cinema.

Não obstante, a proposta de Andreas Huyssen (2015), na obra *Miniature metropolis: literature in age of photography and film*, trata de exemplos de textos curtos que narram impressões da modernidade a partir das transformações do espaço urbano. O crítico norte-americano se preocupa em cingir contingentes novos e fortes de uma cultura metropolitana como desafio aos estudos humanistas e das ciências sociais. Destaca

34 . Texto escrito por Paulo Barreto (João do Rio), publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, em 16 de fevereiro de 1908. Na crônica “Velho mercado”, da coluna “Cinematographo” (1907), escreveu: “uma cidade moderna é como todas as cidades modernas”, isto é, todas “têm avenidas largas, squares, mercados e palácios de ferro” (*apud* GOMES, 1996, p. 13).

ainda que Paris, para Baudelaire e Monet; Viena, para Klimt; Londres, para o grupo de intelectuais conhecido como *Bloomsbury*; Berlim, para o arquiteto expressionista Taut, ou para a artista dadaísta Hannah Hoch; Doblin, para Brecht; Praga, para Kafka; e Moscou, para Eisenstein, são exemplos citados por Huysen para apresentar a cidade e seus “espectros” como temas recorrentes a partir de meados do século XIX, influenciados pelas novas formas de publicação em massa e pela competição entre a literatura impressa e as mídias visuais.

Desse modo, as novas mídias, as teorias da percepção e da visualidade e as tipologias de gênero são temas importantes para estudar o mundo moderno e os seus desdobramentos em decorrência de experiências urbanas. Diante desse contexto, defende a tese de que a “moderna literatura metropolitana” não tem sido adequadamente explorada.

A partir desse aspecto, pode-se afirmar que alguns cronistas brasileiros são representativos desse gênero, sublinhados por Huysen por considerarem o que afirma o crítico ter sido negligenciado e deixado de ser empreendido como estudo. Centrando-se sobre o que o autor denomina “miniatura metropolitana”, esta perspectiva cumpre com a necessidade de estabelecer a miniatura metropolitana como um gênero literário que foi negligenciado por não ter sido adequadamente explorado. Assim sendo, trata-se de um projeto de leitura de textos escritos por grandes autores como uma inovação significativa na construção do espaço na modernidade, tendo a experiência urbana como foco.

Caberia, desse modo, ao trabalho de Andreas Huysen o papel de ser o primeiro estudo analítico que enfatiza o uso de miniaturas metropolitanas como eixo da escrita relacionada a escritores e teóricos canônicos. Entre eles, cita “from Baudelaire via Rilke and Kafka to Kracauer and Benjamin, Musil and Adorno” (HUYSEN, 2015, p. 2). Estes são exemplos de leituras combinadas como pontos de vista comparativos em que as miniaturas metropolitanas emergem como um gênero inovador criado pela modernidade, com foco sobre a percepção visual. Com o surgimento de novas mídias, tempo e espaço urbano, a miniatura como uma forma de escrita também revela a relação constitutiva entre a literatura modernista e as teorias críticas de pensadores alemães, figuras que contribuíram de modo convincente com esse projeto literário.

Partindo-se dessas constatações, procura-se, então, apreender o diálogo travado entre as imagens de possíveis miniaturas metropolitanas, a experiência urbana e a

crônica como exemplos para um tipo específico de literatura. Nesse sentido, dá-se destaque às crônicas de João do Rio e Drummond, marcadas por uma visão crítica em relação às percepções do cotidiano de uma grande cidade, com suas modificações ou “metamorfoses”. Como exemplo, destaca-se a crônica *Imagens do Rio*, de Drummond, publicada em 20 de janeiro de 1954 no jornal *Correio da Manhã*, em que o autor aponta seu olhar crítico diante da transformação urbana ao ser motivado a refletir sobre essa em razão do aniversário da cidade do Rio de Janeiro.

Pelas contas da prefeitura, que não é r. da história, a cidade faz hoje 387 anos. Que cidade? Guardamos um pouco mais do século XVIII, inclusive o aqueduto levantado pelo nosso maior prefeito de todos os tempos, que é o Conde de Bobadela, criador de tantos serviços urbanos e da primeira tipografia. Mas fizemos o possível para desfigurar as coisas do então, se tira um traço do Passeio Público era uma pena dos arcos (DRUMMOND, 1954).

Ao comentar e devolver ao leitor uma realidade retrabalhada, recriada, Drummond partilha a sua experiência pessoal. Devolvendo os fatos que escolheu comentar por meio da leitura dos jornais, o cronista explica e interpreta os fatos corriqueiros ao leitor, estabelecendo assim entre ambos uma relação de fidelidade. Em seguida, reflete sobre a conservação do espaço da cidade junto com a memória da experiência humana e questiona a conservação de museus, livros e quadros em detrimento dos espaços públicos urbanos.

Vale-se de sua escrita para o jornal para discutir com seus leitores a descaracterização do planejamento de Pereira Passos para o Centro da cidade do Rio de Janeiro.

De nosso bom presidente D. João VI, no século seguinte, conservamos os livros, os quadros, as coleções de museu, mas o que era ambiente imperial se esvai em meio à sujeira das cabeças-de-porco. E do século XX, então, é que não resta mais nada. A obra de Passos está sendo descaracterizada, a avenida muda de semblante, e Deus sabe o que será o Rio em 1960 (DRUMMOND, 1954, p.6).

É importante ressaltar que as intempestivas mudanças da cidade, como a reforma de Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro, segundo a historiadora Margarida de

Souza Neves, foram uma “reforma urbana” da capital muito setorizada e esteve longe de efetivamente modernizar a capital da República.

O cuidado com as questões públicas vingará de forma marcante nessas crônicas de Carlos Drummond de Andrade para a série *Imagens*, publicadas no *Correio da Manhã*, bem como as de João do Rio para a coluna *Cinematographo*, na *Gazeta de Notícias*. Muitos textos desses escritores-jornalistas foram dedicados ao registro dos problemas urbanos – como a falta de água, as enchentes, a exploração de trabalhadores, os cortes de luz e a urbanização desenfreada – e à crítica a estes.

Espectros da cidade, miniaturas metropolitanas, ou “mini-espelhos da cidade” (ANDRADE, 1981), emergem de um modo de escrita acelerada por essa experiência urbana mais breve, inserida em um modo de narrar que deixa emergir o instante como momento de representação da história de épocas diferentes para legibilizar a cidade e o emaranhado de suas existências humanas. Os escritores-jornalistas ora apresentados descreveram, cada um a sua maneira, formas de condensação de momentos citadinos em instantes como “*flash* de luz”, visão intempestiva tanto de tempo quanto de história utilizada por Walter Benjamin (1989; 2006), em que a imagem do passado é apreendida em um instante, que passa veloz e fugaz, podendo ser reconhecida, mas jamais sendo vista novamente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Metamorfoses. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Imagens do Rio, 1º Caderno, 20 jan. 1954.

_____. João do Rio na vitrina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 13 ago. 1981.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio – vielas, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. Introdução. In: _____. *Miniature metropolis. Literature an age of photograph and film*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

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

NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: MAST, 1991.

RIO, João do. Quando o brasileiro descobrirá o Brasil? *In:* _____. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

**MARCAS DA SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM *ESTORVO*,
DE CHICO BUARQUE**Allysson Davi de Castro³⁵

Durante muito tempo houve uma certa resistência em aceitar a presença de um intelectual midiático no campo da literatura, sobretudo se ele esse alguém for um cantor famoso. No senso comum, convencionou-se, por exemplo, que a aventura de um músico para a área da literatura é uma barreira quase que intransponível. Essa ideia foi sendo desconstruída ao longo do tempo e, com o começo da atividade de romancista de Chico Buarque, essa visão começou a perder força.

Ao lançar seu primeiro romance, Chico Buarque, com seu olhar crítico e refinado, dá um salto na sua própria produção literária e consegue atrair o olhar da crítica literária especializada. Agora é muito mais difícil enquadrá-lo em apenas uma categoria artística. Chico tornou-se referência de manifestação cultural por conseguir atingir todas as esferas, não só na música e na ficção, mas também no teatro. *Estorvo* (1991) é uma obra com valor estético grandioso, pois atinge em seu personagem principal, o retrato mais contundente da sociedade brasileira contemporânea.

A respeito de **Estorvo**, Cecília Almeida Salles, professora do programa de Pós-Graduação em Literatura da PUC-SP, escreve um ensaio exaltando o grande valor estético desse romance, e que é o marco de uma saga tão primorosa quanto os outros quatro romances *a posteriori*, até então. Mesmo um leitor mais desatento é capaz de perceber de forma evidente, que **Estorvo** figura como uma representação da sociedade brasileira contemporânea.

O romance narra a história de um sujeito completamente perdido no tempo e no espaço, que ao ser arrancado da cama para atender a campainha, vê, através dos limites de um olho mágico, um sujeito cuja identidade é quase impossível de reconhecer. Esse estranhamento inicial, marcado por uma visão turva e ambígua da realidade, pode fazer referência ao próprio protagonista. Aquele olho mágico ganha, metaforicamente, uma outra função dentro do romance: funciona como um espelho do próprio narrador. Em palavras mais precisas:

De acordo com a lógica das simetrias, o olhar que atravessa o olho mágico e perscruta o corredor é também o olhar barbado, de terno e gravata, que

³⁵ UFPI. Aluno de Iniciação Científica Pibic UFPI. E-mail: allyssondavi@hotmail.com

olha de volta. É também o olhar o inimigo, armado de paciência e indiferença, dirigido para dentro do apartamento. (OLIVEIRA, 2004, p. 101).

Essa primeira cena é substancial para o desenvolvimento de toda a trama. O caráter circular da narrativa permite que o romance seja marcado por um espaço extremamente escorregadio e desafiador. O protagonista a todo o tempo entra e sai de lugares, do início ao fim da trama, ratificando a ideia de que este homem não possui uma identidade fixa e fácil de ser identificada. É uma narrativa em movimento como o próprio narrador do romance.

É a partir destas considerações que a análise será desenvolvida, terá como base de observação a sua configuração espacial e será visto como a subjetividade do narrador está inscrita nos espaços. O próprio discurso do romance sugere uma realidade distorcida, em que tenciona-se o real e o ficcional, dando à narrativa um tom onírico. Como afirma Cecília Salles, é muito arriscado tentar definir um tempo para o desenvolvimento da trama. Toda história presente em **Estorvo** parece fluir de uma mente que está numa profunda crise existencial e é isso que faz do protagonista um personagem tão intimista, mergulhado na sua própria história.

Luis Alberto Brandão, em seu livro **Teorias do Espaço Literário** (2013), ao falar sobre Estudos Culturais, vai usar a terminologia “espaço da identidade”, que ocorre, segundo ele, quando há a politização da noção de teoria e a politização do espaço, em que o espaço é concebido segundo o parâmetro de suas definições identitárias. Segundo o crítico:

o enfoque nas identidades que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie da sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica. [...] O espaço “espaço da identidade”, sem dúvida, é marcado não apenas por convergências de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. (BRANDÃO, 2013, p. 31)

O personagem sem nome – esse fato é, por natureza, extremamente simbólico, pois já mostra um indivíduo sem identidade, que vive o anonimato –, depois de fugir não se sabe de quem (talvez de si próprio), vai para a casa da irmã, que mora do outro lado do viaduto. Assim, o narrador que se vê perdido está separado socialmente, longe da sua família. Contudo, não há na trama nada que o desfavoreça economicamente, já que sempre teve o que quis e nunca precisou trabalhar.

Ao chegar na casa da irmã, ele descreve minuciosamente todo o ambiente (ler p. 12-13) que “é uma pirâmide de vidro”, denunciando naquele espaço duas realidades importantes: as pessoas e os relacionamentos vividos ali. As primeiras evocam o sentido de como se fossem mumificadas, vivessem uma podridão não revelada e tantas outras imagens que uma múmia nos sugere. Já os relacionamentos se apresentam superficiais e completamente instáveis, como o vidro que é quebradiço.

A cada vez que o narrador vai galgando sua história, ele se revela um sujeito passivo diante da própria situação (ou condição?) de vida. Parece que a cada espaço que se insere, ele se deixa manobrar por aquilo que há de vir, mostrando-se sem expectativa nenhuma e, até mesmo, sem voz. O personagem não diz uma palavra sequer nem para sua irmã, nem para sua ex-esposa: são elas que decidem o que vão fazer. A primeira lhe dá um cheque, numa tentativa de se livrar logo do irmão e a segunda, no restaurante, pede a comida para ambos, sem esperar que ele diga o que quer comer.

Essa sua passividade parece, em determinados momentos, colocá-lo em uma prisão. O narrador está em uma fuga constante, não se sabe nem de quem ele foge e nem para onde vai, elucida também uma tentativa frustrada de escapar de tudo que o rodeia, quando quer livrar-se da mala (ver p. 57), que representa, simbolicamente, querer livrar-se do peso de sua própria vida.

Se pensarmos o espaço com uma estreita relação com o personagem, vamos descobrir no romance buarqueano, como os lugares transmitem a mesma apatia do personagem, pois mesmo que o espaço seja descrito minuciosamente, ele passa ter um significado somente a partir do momento que entra em contato com o personagem, como afirma Oziris Borges Filho:

o espaço literário não pode ser pensado em si mesmo, mas somente na relação que estabelece com as personagens de tal forma que há sempre motivações no espaço literário, ele é concreto e nunca abstrato. Ele é construído tendo como base a representação humana. (2015, p. 18)

Afirmar que o espaço é concreto é o mesmo que dizer que ele está marcado por impressões humanas. No romance, o fato de o narrador entrar em tantos espaços, muitas vezes topofóbicos, deixam o leitor na aflição, porque mesmo apático diante de tudo, o personagem não consegue mover-se ou sair daquela condição, como ressaltou Schwarz ao falar sobre Estorvo:

a disposição absurda do personagem em continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha sido escrito. (1999, p. 178) .

Diante do homem em um alto nível de complexidade, Chico Buarque consegue trabalhar um personagem que provoca um certo mal estar. O próprio discurso dá pistas de um sujeito descompromissado e levado pelas circunstâncias, quando, por exemplo, o narrador se coloca distante da realidade, mesmo estando presente nelas (vide os verbos destacados na citação abaixo) e as pessoas descritas em alguns trechos, comportam-se como se nem o notassem. O tempo todo a sua identidade está sendo questionada. Isso põe em cheque a credibilidade do protagonista, já que não temos confiança nas suas descrições e por uma tensão, já mencionada, entre realidade e ficção.

Vejo circunferências que se dilatam exageradamente, até que se rompem feito bolhas e dão vida a novas rodas de conversa. **Vejo** rodas sonolentas, que permanecem rodas pela geometria, não pelo assunto. **Tento** acompanhar assuntos que saem de uma roda para animar a outra, e a outra, e a outra, como uma engrenagem. Há instantes em que a festa inteira parece combinar uma pausa, e ouve-se então um acorde da orquestra que toca músicas dançantes no interior da casa. **Desço** por uma aléia à luz de tochas onde já não há rodas; as pessoas encontram-se de par em par e conversam em surdina. [...] **Rodeio** a piscina, o vestiário, a quadra de tênis, e **sinto** que as folhagens começam a se agitar naquela baixada. **Tento** seguir até o final do terreno, no limite do horto florestal, mas o vento lança areia nos meus olhos. (BUARQUE, 1991, p. 58-9. Grifo meu).

Nos estudos da categoria espacial, já não é de agora que se fala em espaço habitado ou espaço vivido. Esta discussão é feita com maestria por Bachelard, Oziris Borges Filho, Luis Alberto Brandão, e tantos outros pesquisadores do espaço literário. Em um olhar fenomenológico, Gaston Bachelard evidencia bastante a estreita relação de sujeito/personagem com o espaço. De modo grosseiro, podemos dizer que o espaço nunca está destituído de alguma significação, seja ela simbólica, sentimental, política, afetiva, etc., pois sem isso, não seria espaço. É preciso ver as nuances do espaço, que vão para além do texto literário e, só pode ser compreendido em sua amplitude, se relacionado com o sujeito. Bachelard alerta:

É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição – seja ela objetiva ou subjetiva, isto é, quer se refira a fatos ou a impressões – para atingir virtudes primárias, aquelas em que se revela uma adesão inerente, de certo modo, à função original do habitar. [...] os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão

concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. (2008, p. 24)

Chico Buarque consegue, em **Estorvo**, preparar um ambiente extremamente escorregadio, o que dificulta que façamos uma leitura precisa. O sítio é um espaço, por excelência, privilegiado dentro do romance. Nele, o discurso ganha um aspecto labiríntico e causa as mais díspares reações, a depender do personagem. Embora o protagonista reconheça “o velho sentado no tamborete” (p. 24) como seu antigo caseiro, aquele espaço ainda parece muito pouco familiar para ele. E no transcorrer dos fatos, o espaço vai sendo tateado pelo narrador. Diante de uma casa atormentada por crianças, motos que chegam não se sabe de onde e um velho que parece mais um espelho de si próprio, ele acaba por nutrir uma certa afetividade por aquele lugar, ainda que de modo não explícito, como é apontado no trecho

Disposto a pular a cancela, acelero e tomo impulso; quando a alcanço, está aberta. O horizonte está livre e posso muito bem sair do sítio, mas a vontade que me vem agora é de voltar para a cama. Recuo devagar pela estradinha, para na casa de hóspedes, e tudo está deserto. (1991, p. 90)

A relação topofílica com o sítio é marcada por um processo exaustivo de entradas e saídas, por descobertas de caminhos não conhecidos, por surpresas com as mudanças ocorridas ali, e quase nada pelas experiências vividas ali, quando criança. Temos a impressão que a relação de afeição pelo espaço, vai sendo construído na fase em que o personagem se encontra, e é como se ele fosse reconstruindo ou sendo reconquistado pelo espaço.

Podemos perceber, assim, como os espaços re-vivenciados pelo protagonista foram ganhando novo valor a partir da sua própria subjetividade e os ambientes puderam ser rearranjados pela história.

REFERÊNCIAS:

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: perspectivas**. Ana Maria Costa Lopes, Fernando Alexandre Lopes, Oziris Borges Filho [orgs.] Franca, SP: Ribeirão Preto Gráfica e Editora, 2015;

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013;

BUARQUE, Chico. Estorvo. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004;

FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Garamond, 2004. pp. 205-210;

OLIVEIRA, Nelson. Liquidificador estorvado. In: **Chico Buarque do Brasil**. FERNANDES, Rinaldo (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. pp. 101-106;

SALLES, Cecília Almeida. A literatura do Estorvo. In: **Chico Buarque do Brasil**. FERNANDES, Rinaldo (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2004. pp. 205-210;

SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque [sobre Estorvo]. In: **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 178-181;

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

**UMA VIDA REDUZIDA A RASTROS: ASPECTOS DA CONDIÇÃO URBANA NA OBRA
DE JOÃO GILBERTO NOLL**André Pinheiro³⁶

Uma das características mais marcantes da literatura contemporânea é a representação do modo conturbado com que o homem se relaciona com a metrópole moderna, que muitas vezes é apresentada como símbolo do sistema capitalista ou como suporte de uma ordem segregadora. Pelo menos para o senso comum, as grandes cidades propagam reiteradamente a imagem de um lugar marcado pela incerteza e pelo infortúnio – o cenário perfeito para que se desenvolvam o alastramento do caos e o escoamento das relações humanas. Por esse motivo, não faltam exemplos de personagens que vagam perdidos pelas ruas da cidade, prestes a se desintegrarem a qualquer momento.

De fato, com o transcorrer dos séculos, a paisagem citadina foi se tornando cada vez mais ameaçadora. A violência urbana, as relações pragmáticas e impessoais, a ambientação sombria decorrente da poluição, a supremacia do maquinário e os muitos blocos de cimento espalhados pela superfície fazem com que o sujeito trave uma verdadeira luta pela sobrevivência. Não se estranha, pois, o fato de o filósofo alemão Walter Benjamin ter relacionado a experiência da metrópole com um tipo de sujeito volátil que peregrinava meio sem rumo pelas ruas da cidade:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 35).

É bem verdade que o *flâneur* se sente absolutamente confortável com a situação à qual está exposto. Como se vivesse em um habitat natural, ele se nutre dessa conjuntura caótica e espera mesmo se diluir em meio à multidão e à paisagem cinzenta da cidade. Não se pode deixar de observar, contudo, o teor de instabilidade e fragmentação subjacente a todo esse processo. Se há um saldo na atitude desprendida desse sujeito,

³⁶ Professor adjunto da Universidade Federal do Piauí – UFPI.
E-mail: andre.pinheiro@yahoo.com.br

também há uma boa dose de deficiência no modo inerte com que ele leva a vida. Parece que, na tentativa de projetar nas ruas da cidade a matriz guardiã e norteadora da casa, o *flâneur* se vê duplamente sonogado – perde por absoluto as referências de estabilidade e também se vê destituído de um espaço que funcione como seio protetor.

O fato é que essa imagem negativa da metrópole ainda é tão forte e costumeira, que até mesmo os estudos mais recentes insistem em concebê-la como o espaço do infortúnio e da mutilação. Na apresentação do seu livro **O chamado da cidade**, Eliana Kuster e Robert Pechman apontam uma série de fatores que responsabilizam a metrópole contemporânea pela fissura promovida na urbanidade – que seria uma condição necessária para se promover uma ordem mais justa e equilibrada:

Aquilo que dava substância ao pacto urbano, e que historicamente fez da cidade o lugar da negociação e do acolhimento dos conflitos, define-se diante do espetaculoso poder bélico da violência ou diante da intolerância em relação às alteridades. Tal encadeamento representa uma perda inequívoca para as cidades e para o engendramento da cidadania (KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 14).

Evidentemente, não se quer negar aqui a realidade caótica da cidade moderna e contemporânea, já que o caos talvez seja mesmo a sua característica mais acentuada. É preciso ter o cuidado, contudo, para não reduzir a experiência da metrópole aos seus aspectos hostis. E ainda que assim o faça, deve-se levar em consideração que alguns escritores convivem de forma bastante pacífica com a atual condição urbana desses lugares. Na obra do poeta paulista Arnaldo Antunes, por exemplo, a cidade se converte em um espetáculo grandioso graças exatamente à sua natureza caótica – sublinhada pela multidão, pela confluência de sons, pela poluição visual dos cartazes e das vitrines etc.

De todo modo, é precisamente essa conjuntura negativa que arquiteta o romance **Rastros do verão**, do escritor gaúcho João Gilberto Noll. O livro narra em primeira pessoa a história de um indivíduo que toma um ônibus no Rio de Janeiro e segue com destino para Porto Alegre na véspera da quarta-feira de cinzas. Lá chegando, o sujeito perambula pela cidade deserta (na companhia de um jovem rapaz que acabara de conhecer), levando como bagagem apenas as suas velhas lembranças. Induzido a lidar com diferentes experiências, o espaço é captado por várias perspectivas intelectuais e sensoriais. Em alguns momentos, a lembrança da cidade vista no passado se choca com

a imagem da cidade pela qual ele caminha no presente, criando a visão de um mundo um tanto atordoado.

O resumo da trama apresentado acima talvez induza o leitor a pensar que as referências espaciais expostas no livro de Noll comportem um caráter bastante paisagístico, como se elas fossem um roteiro turístico que retrata visualmente as ruas da capital gaúcha. A verdade, contudo, é que o escritor promove uma espécie de amputação das marcas espaciais, de modo que a cidade é evidenciada antes pelo prisma da sugestão do que por um retrato sensorial propriamente dito. No fim das contas, o espaço delineado na obra é o resultado das estratégias narrativas operadas pelo narrador-personagem:

Olhei para o garoto e disse que eu já tinha caminhado muito, que tinha sido sempre assim: quando chegava numa cidade, conhecida ou não, o meu primeiro impulso era o de caminhar sem outra direção que não a do meu faro, e que o meu faro me levava geralmente a uma tal intimidade com o cenário que no dia seguinte eu já tinha vontade de partir (NOLL, 2008, p. 12).

Como se não bastasse essa organização estrutural que tende a imprimir um caráter lacunar na composição do espaço, a trama traz em si uma série de referências simbólicas que apontam para a ideia de fluidez e desintegração. Para começo de conversa, o primeiro grande refúgio dos personagens é um chalé onde se vai beber enquanto a chuva não passa e os problemas não se dissipam da cabeça. De certo modo, aquela atmosfera benevolente que Bachelard (2005) atribui à imagem da casa encontra reflexos nesse espaço absolutamente impessoal – aspecto que muito contribui para promover a desintegração do sujeito e da própria subjetividade.

Ao longo do romance, a imagem do mar aparece reiteradas vezes como uma alternativa de reestruturar a vida dos personagens. O jovem rapaz que acompanha o narrador nutre o sonho de partir mar adentro em busca de melhores condições de vida. Simbolicamente, o espaço do mar comporta a ideia de indefinição e ameaça. Trata-se de uma zona de perigo na qual o sujeito não consegue ter muita perspectiva de futuro. É por esse motivo que “o salto no mar reaviva, mais que qualquer outro acontecimento físico, os ecos de uma iniciação perigosa, de uma iniciação hostil” (BACHELARD, 2002, p. 172). Dessa forma, a renovação na vida dos personagens está circunscrita a um espaço favorável à sua própria destruição. Por isso mesmo, a caminhada que os dois fazem rumo

ao cais se revela absolutamente frustrante e sombria: “Não vi nenhum navio, só o rio como um enorme corpo doente e escuro” (NOLL, 2008, p. 20), afirma o narrador.

Um aspecto importante de se observar é o fato de as casas revelarem poucos dados sobre a vida e a personalidade de seus moradores. Após passarem a noite perambulando pelas ruas escuras de Porto Alegre, o garoto convida o novo amigo para tomar banho e descansar no quarto que ele aluga junto à casa de uma senhora, localizada na Rua Riachuelo. Ainda que tal quarto comporte muitos detalhes que denunciam a natureza adolescente do rapaz, o restante do interior da casa é pouco expressivo. Na verdade, a fachada e a localização do prédio evidenciam a condição social dos moradores de forma muito mais proeminente: trata-se de uma construção pobre, estreita, de três andares já amarelados pelo tempo, com uma escadaria íngreme que dá acesso à porta de entrada e com vistas para a Igreja do bairro. Mais uma vez, portanto, João Gilberto Noll recorre à categoria do espaço para demarcar a deterioração da subjetividade, uma vez que o espaço íntimo da casa é subjugado a segundo plano enquanto a sua fachada se oferece como segmento comunicativo.

Mais adiante, levado pelo jovem rapaz sob o pretexto de visitar um amigo, o narrador-personagem chega a um apartamento localizado no Bairro Auxiliadora. A descrição do edifício tende também a evidenciar os aspectos sociais dos moradores, ainda que dele possa ser captada alguma ressonância anímica:

Quando bateu a porta do apartamento ela falou que não adiantava eu procurar por luz nos corredores do prédio, há muito tempo não havia luz nos corredores, de dia tinham as basculantes, mas de noite era naquela escuridão.

Contou que aquele prédio estava condenado a desabar e que ali só moravam ela e o pai, os outros apartamentos estavam todos vazios. Antes que o edifício caia sozinho ou seja demolido moramos aqui (NOLL, 2008, p. 71).

A verdade é que o homem contemporâneo (aqui representado pela imagem desse pai e de sua filha) parece estar condenado ao perigo. Com uma vida levada ao limite, corre o risco de desabar na exata proporção que o prédio também ameaça ruir. Importa destacar, contudo, que, pelo menos nessa passagem, a relação entre a vida dos personagens e as formas espaciais é tão acentuada, que eles parecem formar uma unidade conceitual que poderia ser facilmente denominada de *homotopus*.

Por fim, ao traçar uma rota das andanças realizadas pelos dois personagens, logo se percebe que – para a natureza de um andarilho – eles se movimentaram relativamente pouco pela cidade de Porto Alegre. Passaram rapidamente por algumas ruas, praças e pelo cais do porto até chegarem na residência do jovem garoto, local onde se dispensa o maior tempo da narrativa. Depois disso, ainda chegaram a passar ligeiro por um restaurante e algumas ruas até assomarem ao misterioso prédio do amigo do rapaz, voltando logo em seguida para a sua residência na Rua Riachuelo. Curiosamente, as marcas espaciais aparecem de forma mais nítida nas duas oportunidades em que o protagonista sonha, dando a entender que a realidade social já não pode oferecer o suporte necessário para o equilíbrio emocional desse sujeito.

Tomando por referência o modelo apresentado por Borges Filho em seu livro **Espaço e literatura** (2007), as coordenadas espaciais sugerem que os personagens valorizaram os seguintes direcionamentos: o perto no que tange à prospectividade, a periferia no que tange à centralidade, o restrito no que tange à amplitude e o interior no que tange à interioridade. Acontece que, dentro desse contexto, o perto não significa familiar, a periferia não corresponde à extremidade, o restrito não designa posse e o interior não comporta um caráter íntimo. Trata-se, portanto, de um percurso que pende para a marginalidade; uma caminhada realizada na contramão da sociedade normativa e um pouco avessa à própria condição humana. João Gilberto Noll promove uma espécie de desarticulação do espaço com o intuito de ressaltar ainda mais a errância de seus personagens, que foram abandonados aos seus próprios destinos.

Conclui-se, portanto, que o espaço urbano delineado no romance **Rastros do verão** figura como elemento estrutural que revela aspectos de natureza social e anímica, a despeito de seu econômico sistema de referência. Isso significa que a categoria do espaço conserva dados substanciais sobre o tempo, a sociedade e práxis da contemporaneidade. É precisamente através do espaço que João Gilberto Noll denuncia um comportamento peculiar dos tempos hodiernos, pois, em sua narrativa, a liquidez das relações interpessoais e a diluição da cidade se comunicam mutuamente.

Para criar esse efeito de vazio, o autor recorre a uma gama de estratégias, como o esmaecimento da memória do narrador, a abstração do tempo passado, a interação com o mundo através de ruídos etc. De certo modo, essa *sonegação do espaço* acaba se convertendo em um traço estilístico da obra – tanto que um volume como **Mínimos**,

múltiplos, comuns (que é composto por uma série de pequenas narrativas) apresenta marcas espaciais muito mais bem definidas e evidentes:

Atravessei a praça da Alfândega, centro de Porto Alegre, todo enregelado por um vento que me tangia justamente na direção do cais. Àquela hora, bem deserto. Não desolado como hoje. O navio apitava puxado, como se já tivesse pouco de si para extrair. Entrei por seus escuros corredores, à procura da urna que eu deveria enterrar antes de escurecer (NOLL, 2015, p. 263)

Pode-se afirmar que, no romance de João Gilberto Noll, mais do que apresentar a visão de um andarilho vagando pelas ruas desertas da cidade, o escritor gaúcho possibilita que o leitor faça um passeio pela própria condição humana. No fim das contas, percebe-se que o espaço delineado na obra figura como testemunho da decomposição do sujeito contemporâneo.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos** – ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço & literatura** – introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. **O chamado da cidade** – ensaios sobre a urbanidade. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.

NOLL, João Gilberto. **Rastros do verão**. 3. ed. São Paulo: Record, 2008.

_____. **Mínimos, múltiplos, comuns** – romances mínimos. 2 ed. São Paulo: Record, 2015.

O JORNALISMO LITERÁRIO DE ELIANE BRUM NA IDENTIFICAÇÃO DO EXTRAORDINÁRIO DA CIDADE

Antero da Silva Bragança Gomes³⁷

A presente comunicação aborda uma questão específica do meu projeto de pesquisa sobre o jornalismo literário da repórter Eliane Brum: a significação, em seus textos, do espaço público. Atualmente trabalhando no site El País, Brum teve passagens pelo jornal Zero Hora, do Rio Grande do Sul, nas décadas de 80 e 90, e pela Revista Época (2000-2010). Ela é considerada uma das mais importantes profissionais dos meios de comunicação no Brasil, tendo recebido mais de 40 prêmios nacionais e internacionais. Sua obra ocupa uma zona de vizinhança entre o jornalismo e o literário, deslocando, constantemente, o conceito de objetividade, tão obsessivamente perseguido na mídia. Muitas de suas matérias, crônicas e artigos foram reunidas em livros. Ela também escreveu o romance “Uma duas”, publicado em 2011.

Nesta comunicação, o corpus analisado compreende crônicas-reportagens veiculadas na coluna “A vida que ninguém vê”, no jornal Zero Hora, do Rio Grande do Sul, no ano de 1999, textos esses que foram reunidos posteriormente num livro com o mesmo título, em 2006. Nessas colunas semanais, Brum lançava-se ao desafio de mostrar “a vida que ninguém vê”, escrevendo “crônicas reais de pessoas comuns e situações corriqueiras” extirpadas das ruas anônimas. A jornalista dirigia o seu olhar para o pobre, para o mendigo, para o paraplégico, entre outros. Dessa forma, coloca-se, aqui, a questão: na construção de significação da cidade, como Eliane Brum trabalha o ordinário e o extraordinário, a fim de representar pessoas invisíveis e/ou marginalizadas?

O presente trabalho leva em conta um sentido para marginalizados muito próximo daquele utilizado por Freire Filho (apud Edgar & Sedgwick, 2005, p.2) para significar minorias: “todo grupo social cujas perspectivas e vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder e pelos sistemas de significação dominantes numa sociedade ou cultura”.

Ordinário e extraordinário

Em primeiro lugar, com base em diagnósticos feitos nos textos de Eliane Brum, defende-se que ela impõe a si um duplo estar no mundo: ter os pés na lama e ter os olhos atentos ao invisível da cidade (ou ao que chamaremos, aqui, visões invisíveis). Na verdade, ter os pés na lama é o ponto de partida de todo o seu ofício jornalístico. É interessante fazer, nesta abordagem, uma

³⁷Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, na de Janeiro (PUC-RJ). Bolsista do CNPq. E-mail: angomes1@gmail.com

referência ao poeta Charles Baudelaire: em a “Perda da Auréola”, a personagem, um escritor, deixa cair de sua cabeça o halo luminoso, que escorrega “para o lodo do macadame” (BAUDELAIRE, 1995, p.137). Enfim, para a lama. É o movimento do poeta a favor da rua como espaço de significação da cidade, a favor do comum que ali reside. Baudelaire mostra-nos que tal compreensão só pode ser feita por um simples mortal e não por um escritor encastelado.

No jornalismo, Brum é uma repórter que defende a mesma postura. Num texto em que explica a sua obra, “O olhar insubordinado”, ela diz: “Aqui faço um parênteses para o que se poderia chamar de a arte de olhar – ou uma campanha pela volta dos sapatos sujos” (BRUM, 2006, p.190). E sujar os sapatos é estar na rua. “O único lugar em que (os repórteres) deveriam estar”, ela completa. Isso porque é lá, como nos diz Blanchot, que está o cotidiano, o ordinário, o comum:

O cotidiano não está no calor de nossos lares, não está nos escritórios nem nas igrejas, nem tampouco nas bibliotecas ou nos museus. Está – se estiver em algum lugar – na rua. Reencontro aqui um dos belos momentos dos livros de Lefebvre. A rua, observa, tem esse caráter paradoxal de ter mais importância do que os locais que ela conecta, mais realidade viva do que as coisas que reflete. A rua torna público. “Aquilo que se esconde, ela o arranca à obscuridade (...) E o que é publicado na rua não é no entanto realmente divulgado: diz-se-o mas esse “diz-se” não é levado por nenhuma fala realmente pronunciada, assim como os rumores se propagam sem que ninguém os transmita e porque aquele que os transmite aceita ser ninguém (BLANCHOT, 2007, p.242)

Ter os pés “na lama” e olhar em direção àquilo que é publicado na rua são, então, dois movimentos necessários e complementares. No trabalho de Brum, um simplesmente não vive sem o outro. No entanto, ao fazer essa opção ética e profissional, a repórter coloca-se, como nos diz Blanchot, diante de um paradoxo: a rua mostra, mas também esconde. E é a esse regime de (in) visibilidade que a jornalista adere. Se seu interesse é pela notícia que não está no jornal, que não mereceu nem mesmo uma nota de rodapé, o ato de enxergar a cidade dirige-se sempre ao ordinário, ao comum, onde se encontram aquelas pessoas que não são verdadeiramente “vistas”. Nisso, reside o seu ofício: dar a ver “a vida que ninguém vê”.

Nada mais emblemático de tal invisibilidade do que a imagem do pai de família da reportagem “Enterro de pobre”³⁸ – uma das três crônicas escolhidas para fazer parte do corpus deste artigo (as outras duas são “História de um olhar”³⁹ e “O Sapo”⁴⁰). Num texto em que constrói

³⁸ A crônica consta do livro *A vida que ninguém vê, mas pode ser encontrada também no link* <https://goo.gl/7ZnNDK>

³⁹ Idem

uma personagem (“Quem diz é Antônio, um homem esculpido pelo barro de uma humildade mais antiga do que ele”), Brum mostra alguém sem dinheiro, sem direitos e sem voz, ao ponto de tal hipossuficiência materializar-se na sintaxe da crônica, pois a única frase que toma a forma clara de discurso direto, ao longo de 14 parágrafos, é a que diz: “Este é o caminho do pobre”. Antônio vive com o mínimo e no mínimo. Ele não é visto nem ouvido. Sua miséria não é olhada. Mas ainda mais emblemático é o fato de ele próprio não ter a “permissão” de espiar o rosto do próprio filho natimorto:

Quem diz é Antônio Antunes. Ele acabara de sepultar o caixão do filho cujo rosto desconhece. O bebê de 960 gramas que morreu ainda no ventre da mãe. Antônio quis espiar a face do filho por um momento, mas a funcionária que foi buscar a criança na geladeira não deixou. (BRUM, 2006, p.36)

Dessa forma, a invisibilidade (reforçada todos os dias nos meios de comunicação) não é só a de Antônio. Também é a dos seus ascendentes e descendentes sobre e abaixo da terra, nas periferias e nas covas rasas dos cemitérios. Brum mostra-nos, assim, que a sina do pobre é essa partilha do nada ser, destinada a gerações anteriores e gerações posteriores a muitos Antônio. É a partir dessa constatação, então, que a repórter vai pautar o seu ofício: é necessário olhar para o cotidiano em busca do extraordinário dessas vidas – aparentemente – ordinárias.

Nesse desafio a que se lança, Brum utiliza estratégias de representação que acabam por se mostrar eficiente instrumento de significação. Pois, se, ao ignorar os usuais critérios de noticiabilidade, segundo os quais a notícia existe quando o homem morde o cachorro, Brum prioriza, ao contrário, os (des) acontecimentos em que o cachorro morde o homem, ela o faz buscando, como já se disse, o extraordinário de vidas ordinárias. A forma de significá-las é, portanto, retirando-as do comum. E um dos recursos para isso é o uso de elementos retóricos de ficcionalidade.

Pode-se dizer, então, que Brum destaca alguns detalhes - seja por meio da forma de narrar, seja por um elemento da história em si – para transformar o ordinário em extraordinário. Entretanto, o que a presente comunicação pretende mostrar é que não se trata apenas de uma transformação, mas, mais do que isso, o que acontece é um ato de restituição. Por meio da linguagem, Brum estaria restituindo o caráter de excepcionalidade, suas contingências de abomináveis, sublimes e insólitas, a certas imagens: um pai de família que enterra seus filhos natimortos vítimas da miserabilidade; um jovem enjeitado que perambula, sem escola, pelas ruas de uma periferia miserável; o paraplético que se arrasta ao rés do chão para sobreviver. É como se a jornalista partisse do pressuposto: os pobres e seus contextos de pobreza não são mais vistos

⁴⁰ Idem

por nossos olhos não exatamente porque foram retirados da nossa frente (embora muitos deles tenham sido), mas porque suas presenças foram banalizadas. Suas imagens foram jogadas na insignificância do cotidiano.

Nesse sentido, é conveniente problematizar algumas definições feitas por Blanchot. Segundo ele, numa primeira aproximação, cotidiano “é aquilo que somos em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência. O cotidiano somos, portanto, nós mesmos costumeiramente” (BLANCHOT, 2007, p.235). Esse comum não teria verdade própria. Seu setor privilegiado seria a vida privada. Em outras aproximações, cotidiano seria ainda a “platitudo, a banalidade”, mas uma banalidade que é “não obstante também o que há de mais importante, se remete à existência em sua espontaneidade mesma (...) vivida, subtrai-se a todo enformar-se especulativo”. Portanto, se algo pertence ao ordinário, não pode ser captado e significado.

O cotidiano não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é também o lugar de toda a significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário (BLANCHOT, 2007, p.237)

Tanto a primeira aproximação quanto as demais mostram o cotidiano como essa região de insignificância, seja porque remete à vida privada, seja porque, fazendo parte do banal, não pode ser captado. No entanto, cabe a pergunta: um estado de miséria em que vive um pai e sua família, do qual advém toda desgraça e sina, deve ser tratado como um problema privado? Um miserável é aquilo que ele é na sua miserabilidade do dia a dia? Em relação a isso, a resposta de Brum é negativa. Tal situação deveria ser, por natureza, uma questão social, portanto, pública. Tampouco deveria ser banal. Brum denuncia, assim, a inverdade da banalização. Nas imagens-sínteses presentes em suas crônicas, o ordinário é, portanto, sempre extraordinário. Deveria ser sempre tratado como excepcional, mesmo que, pelos critérios usuais de noticiabilidade, suas personagens façam parte do comum. Restituir-lhes a excepcionalidade subtraída é também devolver-lhes a noticiabilidade.

Existe uma expressão do escritor russo Victor Shklovsky (1893-1984) que ilustra bem o movimento feito por Brum em seus textos aqui estudados: “tornar a pedra pedregosa”. Essa deveria ser a maneira, segundo Shklovsky de fazer as pessoas voltarem a sentir as coisas. Sentil-as como elas são percebidas e não como são conhecidas. Nesse sentido, é necessário torná-las. É preciso haver uma ação que as retire da banalização do conhecimento. “Se as vidas complexas de muitas pessoas prosseguem inconscientemente, então essas vidas são como se nunca

tivessem sido (...) O hábito devora trabalhos, roupas, móveis, a esposa e o medo da guerra” (CHARNEY apud Shklovsky, 2001, p.399). Da mesma forma, a cena de um homem que enterra seu filho natimorto não é da ordem do banal, embora tenha se tornado comum pela repetição. É sempre algo abominável. Por isso, é necessário torná-la novamente uma excepcionalidade, senti-la como tal, porque essa é a natureza intrínseca desse tipo de imagem.

BIBLIOGRAFIA:

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra (Coleção Leitura), 1996, 78 p.

BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In__A conversa infinita 2: a experiência limite. São Paulo; Escuta, 2007, 304 p., cap. XI, 234- 246

BRUM, Eliane. A vida que ninguém vê. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006, 280 p.

BRUM, Eliane. Morte sem tabu- Entrevista com Eliane Brum. Site Desacontecimentos, 2015. Disponível em: <http://desacontecimentos.com/entrevistas/morte-sem-tabu-entrevista-com-eliane-brum/> Acesso em 02 de dezembro de 2015

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In__ O cinema e a invenção da vida moderna (org. CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. S.). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001 458 p.

FREIRE FILHO, João & HERSCHMANN, Micael & PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. Revista eletrônica e-compós, edição 1, p. 01 a 25 dez de 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/arL7sx>>. Acesso em 22 de set de 2014 .

O oriente na obra de Marguerite Duras: representações da Indochina, Japão e da Índia no cinema e na literatura.

Beatriz D'Angelo Braz (Mestre em Multimeios, UNICAMP)

beatrizbraz@gmail.com

Resumo

Dentre a vasta obra de Marguerite Duras, que inclui romances, peças de teatro, ensaios e roteiros cinematográficos, os romances ambientados na antiga colônia francesa da Indochina, atual Vietnã, estão entre os mais conhecidos. Ainda que *Uma barragem contra o pacífico* (1950), *O Amante* (1984) e *O amante da China do norte* (1991) – o denominado “ciclo da Indochina” – permaneçam como as narrativas mais emblemáticas da autora, o Oriente enquanto espaço para a ficção durasiana não se limita à antiga colônia na qual a autora nasceu e passou sua adolescência. Duras transita em sua obra não apenas por diferentes gêneros textuais, mas também por diferentes espaços, e sua escritura se expande para além do perímetro europeu. Além de seus romances, Duras ambientou dois de seus mais importantes trabalhos para o cinema no Japão e na Índia, nos filmes *Hiroshima mon amour* (1959) e *India Song* (1975) respectivamente. Dessa forma, esse trabalho visa refletir a importância do Oriente na obra da autora, analisando as diferentes representações e abordagens dessas três localidades em suas narrativas, tanto cinematográficas quanto literárias. Esses três romances – que possuem traços autobiográficos e de formas distintas relatam um mesmo período da vida da autora – não apenas destacam a Indochina e suas características locais, mas neles o espaço físico condiciona a situação de penúria dos personagens, tornando-se, de certa forma, o condicionante da narrativa. Isso porque as terras da família são próximas ao Pacífico e constantemente inundáveis, tornando-se improdutivas, o que leva aos conflitos entre os personagens. Nos filmes, contudo, esse papel do espaço físico é diminuído. Se o cinema tem a possibilidade de destacar ainda mais a paisagem com a câmera, o cinema de Duras, ao contrário de seus romances, enfatiza pouco a relação dos personagens com o ambiente e se detém mais em seus conflitos subjetivos e psicológicos. Isso ocorre em menor grau em *Hiroshima mon amour*, mas com maior força em *India Song*. Ainda sim, ambos os filmes tem o espaço de sua ambientação em seus títulos e a recorrência do oriente na obra da autora não parece ser fortuita.

Palavras-chave: Marguerite Duras; Oriente; cinema e literatura;**Comentado [A2]:** Este estava como resumo expandido.

AS MINAS GERAIS NAS CANÇÕES E NA VOZ DE MILTON NASCIMENTO

Beatriz Schmidt Campos⁴¹

As canções *Três Pontas* de Milton Nascimento, *Ponta de Areia* de Fernando Brant e Milton Nascimento e *Minas Geraes* de Novelli e Ronaldo Bastos, gravadas nos discos **Minas, Geraes e Courage**, respetivamente, nos anos de 1968 a 1976, marcam uma forte relação do cantor e compositor, com as paisagens naturais e humanas de Minas Gerais. Por meio das análises literário-musicais das referidas canções, disciplina proposta por Solange Ribeiro de Oliveira que aborda os estudos de poesia e melodia da canção simultaneamente, pretendemos refletir sobre a influência da espacialidade na obra de Nascimento, dialogando com as reflexões de Bachelard, Zumthor e Brandão para o aprofundamento dos estudos de poesia e música que abarcam a espacialidade nos estudos interartísticos.

Podemos observar nas canções de Milton Nascimento uma forte relação com as terras mineiras, suas paisagens naturais e arquitetônicas e sobretudo, com as pessoas da terra, sua família e seus amigos. Há em suas poesias, em suas melodias e em sua voz a ambiência barroca que a região oferece.

Minas nos conta a história de uma região que desde o fim do século XVII foi explorada por sua riqueza mineral, conseqüentemente, suas cidades foram construídas à luz da Arte Barroca pelo povo que veio escravizado da África, já demonstrando um paradoxo entre riqueza natural que permitiu rápido desenvolvimento e de caráter exploratório. O estado é marcadamente um dos que mais se desenvolveu às custas dos negros. Para Dutra de Moraes:

“A música, o teatro e as danças de grupos foram introduzidos nas Minas Gerais, no início do povoamento dos arraiais bandeirantes, pelos ciganos nômades, oriundos de Andaluzia e judeus proscritos de Portugal e Espanha, a mando da inquisição. Costumavam realizar espetáculos de cunho religioso, cívico ou profano, nos tabladors armados em frente às igrejas, a luz das fogueiras e dos archotes.

Apresentavam óperas, entremezes, comédias, bailados e concertos musicais. Sob a égide do barroco, esses precursores exerceram importante papel catalizador e de divulgação da música e da arte dramática, aliada a coreografia. Prestaram, assim, relevantes contribuições estéticas à formação cultural da gente mineira, constituindo, o germe de um movimento artístico que caracterizaria o conceito e o espírito peculiares da mineiridade” (DUTRA DE MORAIS, 1975, p. 7).

⁴¹ Mestranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. E-mail: bscampos@yahoo.com.br

Posteriormente, por seu progresso econômico, iniciaram-se as construções das estradas de ferro que ligavam suas terras a outras regiões, que traziam e levavam povos ligando o interior às outras partes do Brasil, possibilitando que desde esta época, Minas apresentasse um grande avanço cultural.

Essas questões são cruciais para refletirmos sobre a influência que a paisagem natural e cultural exerceu no olhar e na percepção deste artista, consagrando-o como uma das vozes mais penetrantes e como um dos melhores compositores de nosso país. A entrega de sua poética, de sua voz e de suas melodias, que perpassam nosso espírito ao ouvir suas canções, nos fazem refletir sobre as palavras de Bachelard:

“Já que uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia (neste caso a canção, poesia e melodia) pretende ir tão longe, descer tão profundamente, deve ultrapassar, por razões de método, as ressonâncias sentimentais com que, mais ou menos ricamente- quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema (canção)- admitimos a obra de arte. É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. [...] Parece que, por sua exuberância, o poema (a canção) desperta profundezas em nós. Para nos darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito, outra que vai às profundezas da alma” (BACHELARD, 1979, p. 187, grifo nosso).

Nesse sentido, a apropriação do ouvinte das canções de Milton Nascimento, reflete o que Bachelard afirma como “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor (ouvinte)”, criando uma identificação e uma sensação de estar, experimentar o mesmo momento e lugar da poética literária-musical. Ainda para Bachelard:

“a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la” (BACHELARD, 1979, p. 188).

A leitura que Milton faz do interior das cidades, das pessoas e suas histórias marca com sofisticação seus versos e melodias e a universalização da cultura regional. Suas belezas naturais, suas paisagens sinuosas, o espírito do povo interiorano, sua relação com o tempo (a sensação de tempo parado do interior), proporcionaram elementos composicionais melódicos e textuais para que o compositor e um grupo de amigos músicos com quem ele formou um movimento musical importante para a história da nossa

MPB, que entre outros discos gravaram o “Clube da Esquina”, descortinasse um estilo estético próprio e cheio de “mineiridade”. Especificamente na carreira de Milton, podemos refletir sobre a importância de seu estilo interpretativo único e sobre a performance à luz do pensamento de Paul Zumthor, pois sua voz é uma de suas características principais como artista. Para o teórico:

“O que me revela de fato da voz do poeta é- duplamente- uma identidade. Aquela que traz a presença em um lugar comum, onde se cruzam os olhares; aquela que resulta de uma convergência dos saberes e da evidência antiga e universal dos sentidos” (ZUMTHOR, 1997, p.265).

Essa relação de entrega do poeta/compositor/cantor, e de recepção do leitor/ouvinte é fundamental para entendermos essa passagem de criação empírica. Para Brandão:

“A recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por esse caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais” (BRANDÃO, p.32).

As análises simultâneas de literatura e música têm sido cruciais para os estudos interartísticos e para a compreensão de nossa cultura e história. Solange Ribeiro de Oliveira (2002) propõe os estudos da *melopoética*, que significa canto+poesia, como uma disciplina que divide as análises músico-literárias em três categorias: 1) Literatura na Música, que tem origem no Romantismo, em obras como “Música Programática” ou “Poema Sinfônico” e ocorre quando os instrumentos imitam sons da natureza ou do cotidiano ou quando é inspirada por um texto pré-existente. 2) Música e Literatura, onde texto e música coexistem, como na canção popular, ópera e outras modalidades sonoras. 3) Música na Literatura, pelo uso metafórico e temático da música no texto, pela presença do personagem músico na narrativa e ainda em qualquer elemento de natureza originalmente musical, que contribua para a construção do texto literário.

A canção insere-se nos estudos de Literatura e Música e é um estilo de composição que tem como base a união entre poesia e melodia. A melodia funde-se com o verso e é recitada na voz do cantor por meio das alturas das notas e de um ritmo (que

define-se pela duração dessas notas). Além disso, ela contém uma harmonia, que são notas tocadas simultaneamente acompanhando as melodias, mesmo que implicitamente. Os instrumentistas acompanham o cantor executando a harmonia. Para Solange Ribeiro de Oliveira:

“Essas considerações nos reconduzem ao ponto central discutido aqui: a relação entre letra e composição musical reafirma-se sempre como essencial, já que, sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos” (OLIVEIRA, 2006, p. 326).

Nesse sentido, buscaremos analisar as canções acima citadas e refletir sobre as aproximações da espacialidade na poesia, na melodia e na voz de Nascimento e o fenômeno interartístico de recepção e de identificação do ouvinte, dado que as referidas músicas foram compostas na mesma região e em períodos próximos em uma fase muito profícua na carreira do compositor. Para Brandão:

“Na análise do *corpus* escolhido, constata-se que é bastante frequente a abordagem do espaço como categoria empírica, isto é, trata-se o espaço como série de referências que detectáveis pelos sentidos humanos, associam-se a localização, extensão, distancia, circunscrição. Nesse tipo de leitura comumente se entende espaço como sinônimo de espaço físico. Tal abordagem se ocupa tanto do reconhecimento e da catalogação dos espaços extratextuais quanto do debate sobre o modo como se dá a representação de tais espaços no texto. O esforço de reconhecimento subentende que discutir o espaço na literatura é expor a presença, no plano textual, do elemento extratextual (BRANDÃO, 2013, p. 160).

As Canções

Três Pontas

(O trem...O trem...O trem...)

Anda minha gente
Vem depressa, na estação
Pra ver o trem chegar
É dia de festa
E a cidade se enfeita para ver o trem
Quem é bravo, fica manso
Quem é triste, se alegre
E olha o trem
Velho, moço e criança
Todo mundo vem correndo
Para ver
Rever a gente que partiu
Pensando um dia em voltar
Enfim, voltou no trem
E voltou contando histórias
De uma terra tão distante do mar

Vem trazendo esperança para quem quer
Nessa terra se encontrar
E o trem...
Gente se abraçando
Gente rindo
Alegria que chegou no trem
(o trem...o trem...o trem)

A primeira canção, *Três Pontas*, inicia-se com um solo de flauta e apresenta a forma musical AABCDABCD. O Poeta cria a imagem do momento de alegria da chegada do trem na cidade de três pontas, o trem aproxima a cidade interiorana do mundo, o mundo que as pessoas que chegam, vêm contar. Na canção, o compositor parece exprimir uma experiência e uma percepção de um momento vivido, talvez repetidas vezes, que marca sua sensação de alegria, da cidade em festa. O trem tem um significado empírico para o ouvinte, mesmo não tendo vivido em nenhuma cidade interiorana, por meio dessas imagens, tem-se uma sensação de estar, viver e experimentar esta mesma imagem. Durante a canção a palavra “o trem” aparece entre os versos sempre nas mesmas notas dó/si, como se estivesse ali chegando, criando uma ambiência. O trem representa as relações de encontros, descobertas, abraços e da vinda dos que trazem novidades de outro lugar.

Ponta de Areia

Ponta de areia ponto final
Da Bahia-Minas estrada natural
Que ligava Minas ao porto ao mar
Caminho de ferro mandaram arrancar
Velho maquinista com seu boné
Lembra o povo alegre que vinha cortejar
Maria fumaça não canta mais
Para moças flores janelas e quintais
Na praça vazia um grito um ai
Casas esquecidas viúvas nos portais

Em *Ponta de Areia*, os compositores narram em poucos versos, a interrupção da estrada que ligava Minas ao mar da Bahia por ordem dos militares em plena ditadura, no ano de 1966, bloqueando toda comunicação comercial e social da cidade com outras regiões e conseqüentemente, o seu desenvolvimento. O letrista descreve poeticamente sobre o esquecimento, a dor e o isolamento da cidade interiorana nos versos: “Maria-fumaça não canta mais para moças flores/ janelas e quintais/ na praça vazia um grito um ai/ casas esquecidas, viúvas nos portais”. A melodia da canção se repete cinco vezes a

cada dois versos, criando uma circularidade, quase ininterrupta, gerando uma memória auditiva no ouvinte, uma memória histórica do fato narrado. A canção apresenta um viés político e de protesto em uma melodia e poesia lírica. Para Napolitano:

“O simples ato de cantar, potencializando o ritmo e a melodia das frases poéticas, redefine não apenas o sentido convencional das palavras, mas sua expressividade latente e sutil, podendo desencadear inúmeras reações ao ouvinte, independente do conteúdo da letra veicular qualquer tipo de “protesto” político” (NAPOLITANO, 2003, p.118).

Minas Geraes

Com o coração aberto em vento
Por toda eternidade
Com o coração doendo
De tanta felicidade
Coração/Coração/Coração/Coração/Coração
Todas as canções inutilmente
Todas as canções eternamente
Jogos de criar sorte e azar

Minas Geraes é uma canção aparentemente simples e mais vocalizada, sua forma é A- breve vocalização -refrão- B e as notas se repetem muitas vezes em todos os versos, o que poderia criar uma monotonia, mas ao contrário, é uma composição lírica, tanto em sua melodia como em seus versos. Milton pronuncia cada nota enfatizando as sílabas do verso expressando minuciosamente seus sentimentos. Só se sabe que a canção é para Minas por causa de seu título. Sua poética é empírica, revela suas sensações de compositor, de criar e entregar suas canções. A canção enfatiza sua voz lírica e barroca, muitas vezes remetendo-nos a um caráter particularmente religioso. Essa voz profunda e penetrante marca sua carreira singularmente eternizando suas canções.

Considerações finais

As três obras que aqui apresentamos, são exemplos de canções que marcam as relações de Milton Nascimento com a região e o povo mineiro onde e o com quem o compositor viveu a maior parte de sua vida. Essas composições representam muitas outras que o músico posteriormente compôs e interpretou, sempre fazendo alusões a Minas de maneira explícita ou não. Nas duas primeiras obras musicais, o aspecto principal da espacialidade que o compositor utiliza é a imagem do trem. O trem e a estação de ferro foi um dos cenários importantes no estado mineiro e simboliza em nosso

imaginário a comunicação do povo do interior com outras terras. Milton continua cantando e criando as paisagens naturais e humanas da terra que adotou e desta maneira revelou ao mundo uma obra única saindo do mundo do interior que para ele foi apresentado e por meio de seu olhar e interpretação, o cantor apresenta uma obra universalizada, sofisticada que influenciou compositores, poetas e artistas em todo o mundo.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. In: Os Pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1978.

BRANDÃO, Luiz Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROUT, Donald Jay. **História de la Música Occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

MORAES, Geraldo Dutra de. **Música Barroca Mineira**. São Paulo: CRF-8, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. "Hoje preciso refletir um pouco": ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Holanda - 1971/1978. São Paulo: Revista **História** 22, v.1,115-134, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Canção: Letras x Estrutura Musical. Belo Horizonte: Aletria: Revista de Estudos de Literatura, 2012. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

Zumthor, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

A FIGURAÇÃO DO NARRADOR-CÂMERA COMO ELEMENTO CAPTURADOR DO ESPAÇO-TEMPO DA MORTE NO CONTO “NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS”Carlos Augusto da Silva Lemos⁴²Maria das Dores Pereira Santos⁴³

O presente trabalho objetiva analisar a figuração do narrador-câmera como elemento capturador do espaço-tempo da morte no conto “Nove Horas e Trinta Minutos” (2002) de Rubem Fonseca, situando a Literatura Brasileira Contemporânea a qual a obra se refere, bem como os diálogos existentes entre as artes como Cinema e Literatura.

A Literatura Contemporânea terá profunda relação com seu contexto histórico. Muitos fatores convergem para essa arte vista como estilo de narrar intencionalmente brutalista (BOSI, 2010). Pode-se evidenciar como fator influente no período de seu surgimento, o contexto político brasileiro entre os anos de 64 e 74 marcados pela forte período de repressão, exílio, perseguição e assassinatos na ditadura militar (BOSI, 2010).

Surge ainda nessa mesma década uma tendência hiperbólica desencadeada pelo Hipermodernismo (LIPOVESTKY, 2004) que proliferou o culto ao efêmero, nascendo a “consagração do presente” (LIPOVESTKY, 2004, p.59). Assim, a postura artística nessa época surgia com anseio militante e engajado, se tornando um contraponto simbólico (BOSI, 2010) dessa situação. Nesse contexto surge Rubem Fonseca, “dissecando os motivos (em geral, perversos) dos comportamentos de seus personagens que ainda trazem a marca de tipos sociais” (BOSI, 2010, p.436).

Desse modo, essa Literatura encontra um novo engendramento, o narrador contemporâneo se coloca na posição do Homem diante de crises, em que conduz o leitor

para ‘de trás das cortinas’ para que ele entenda como a narrativa é construída antes de se apresentar a ele. [...] Existe [...] um novo conjunto de valores a ser priorizada no enredo, uma valorização do paradoxo [...] para confundir o leitor. [...] uma valorização da psicologia dos personagens, das suas reflexões, sendo que nada é apresentado de forma racional e objetiva (ADORNO, 2003 *apud* ESTEVES, 2013, p.95-96).

O que é visto por detrás da cortina pode desencadear espanto e mal-estar com a brutalidade que o narrador descreve o Homem, sendo possível verificar o forte teor

⁴² Graduando em Letras na Universidade do Estado da Bahia - UNEB - Campus IX. E-mail para contato: carlosilvaletras@gmail.com

⁴³Graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1994) e mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP (2006). Atualmente é professora no curso de Letras na Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Campus IX. E-mail para contato: dorisantos68@gmail.com

psicológico refletido diretamente na estrutura do texto, através das fragmentações da narrativa a partir dos aspectos de rememoração dos personagens em um determinado espaço-tempo. Segundo Bakhtin (1997) o espaço terrestre e a história humana são inseparáveis, podendo ser evidenciado o peso das determinações espaço-temporais sobre os personagens e suas tramas de vida de modo que com elas sua existência se confunde (MOREIRA, 2008).

De acordo os pressupostos sinalizados, o conto de Rubem Fonseca, “Noves Horas e Trinta minutos” (2002), narrado pelo personagem central da história, apresentará um conflito que gira em torno de um trauma ocorrido com o narrador ao visualizar a morte da sua filha gerada por um acidente brutal, assim, esse trauma influencia no seu tempo-espaço, cabendo a ele guardar o relógio que sua filha utilizava no momento da morte, como uma fuga e possível reconstituição do local do crime e da sua realidade.

Nesse sentido, sabe-se que o tempo-espaço, de um modo geral, se revela a partir da própria natureza (BAKHTIN, 1997), todavia ainda temos os mecanismos mais complexos que é a hipermodernidade do tempo-espaço urbano, constituindo assim “as marcas visíveis da atividade criadora do homem: cidades, ruas, casas, obras de arte [...], estrutura social, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 244). Este tempo-espaço constituirá o cenário para o conto de Rubem Fonseca.

Em “Nove Horas e Trinta Minutos” verifica-se a abertura do conto a partir do narrador que comportar-se como manipulador de cena ou *câmera-man*, conduzindo o leitor para um cenário em que o tempo-espaço será coordenado pelo o que a sua lente/íris objetiva mostrar:

Nove horas e trinta minutos. Estou vendo os ponteiros parados, no relógio de pulso. Quando deito, ele fica sobre a mesinha de cabeceira, pois acordo no meio da noite e olho o mostrador, nove e trinta. Quando levanto, ponho o relógio no bolso, de onde posso tirá-lo para ver as horas, nove e trinta. Foi a hora em que o relógio parou. Na esquina de Joaquim Nabuco com Vieira Souto. Vou passar o resto da minha vida olhando a hora no relógio, nove e trinta, e me sentindo um miserável (NHTM⁴⁴, 2002 p.123).

Essa introdução do conto é apresentada de modo que o narrador não emita opinião, apenas descreve a *cena* de onde vê o relógio: **Nove horas e trinta minutos. Estou vendo os ponteiros parados, no relógio de pulso. Quando deito, ele fica sobre a mesinha de cabeceira, pois acordo no meio da noite e olho o mostrador, nove e trinta. Quando levanto, ponho o relógio no bolso, de onde posso tirá-lo para**

⁴⁴ NHTM será a abreviatura utilizada na análise para referir-se ao conto “Nove Horas e Trinta Minutos”.

ver as horas, nove e trinta (NHTM, 2002, p.123, grifo nosso); situando, posteriormente, o tempo-espaço para a contextualização: **Foi a hora em que o relógio parou. Na esquina de Joaquim Nabuco com Vieira Souto** (NHTM, 2002, p.123, grifo nosso).

Essa função, de apenas revelar o que o olho do narrador observa, é caracterizada por D'Onofrio (2004, p.61) como um narrador que se comporta como um “*câmera-man* que só pode mostrar o que a lente da objetiva é capaz de ver”. A partir da focalização metonímica descrita pelo narrador temos a constituição de um quarto. Este espaço é evidenciado com a montagem feita pelo narrador, um recurso que “opera a ajuda de várias técnicas particulares, comuns ao cinema e à narrativa literária: antecipação, [...] (*flashback*), panorama, [...] corte, câmera lenta (*slow-up*), [...] (*fade-outs*), vista múltipla” (D'ONOFRIO, 2004, p.104).

Desse modo, os objetos como a “mesinha de cabeceira” e os vocábulos que sugere repouso “onde me deito” e “onde me levanto”, justapostos constroem e evidenciam aspectos comuns ao cenário de um quarto. Assim como no Cinema, nesse trecho tem-se a sobreposição de recortes de imagens e de planos que “vão-se concatenando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação narrativa” (LEONE, 1987, p.13-14). Inicialmente temos a abertura da cena de um quarto focalizando as horas do relógio sobre a mesinha, sendo finalizada a cena com a mesma focalização das horas. Posteriormente tem-se a contextualização, por meio da rememoração, do que olho/câmera mostra, nos revelando assim, o tempo-espaço que o influenciou.

A partir deste fragmento introdutório do conto, observa-se um grande conflito decorrido no espaço da Rua Joaquim Nabuco com Vieira Souto. O narrador estar descrevendo o cenário do quarto, que normalmente está ligado ao espaço de conforto e descanso, e é através desse espaço que é revelado um estado de transtorno psicológico vinculado a algum trauma que ocorreu naquela rua, estando ainda associado diretamente ao tempo marcado no relógio. Ao longo do conto, a narrativa será marcada pelo tempo-espaço apresentados pelo narrador que irá capturar e manipular as cenas a seu modo.

Esse narrador tem dificuldades em antecipar o futuro, pois está atrelado a um evento traumatizante. O primeiro passo para que sua vida flua novamente é realizada pela rememoração, quando ele encontra sua esposa e a mesma acusa-lhe do fato que ocorreu as nove horas e trinta minutos:

nove horas e trinta minutos [...]. Luciana, com as suas ofensas sórdidas [...] **fez-me entender, pela primeira vez, o que o relógio me diz, com**

aquela hora que nunca muda. Agora sei por que olho constantemente para aquele mostrador de relógio. Eu tinha tudo à minha disposição, a hora e o local, todos os trunfos, só não sabia usá-los (NHTM, 2002, p.123, grifo nosso).

Assim, reconstitui as ações do dia do evento traumatizante:

Foi muito rápido, o carro [...] pegou a minha filha, atirando-a longe. Eu me sentia culpado, [...] aguardando com ela ao meu lado, [...] uma oportunidade para atravessar a Joaquim Nabuco.
[...]

Agora sei por que me curvei sobre ela e tirei o seu relógio do pulso com o vidro partido. [...] **algo me fizera pegar o relógio ordinário que minha filha usava e não o cordão com uma medalhinha em torno do seu pescoço. O relógio era a pista para achar o criminoso** (NHTM, 2002, p.124, grifo nosso).

O relógio, nesse sentido, se torna elemento que atinge o narrador e o transforma, fazendo com que ele situe o tempo-espaço do evento traumático em que somente este objeto poderá indicar a sua reconstituição. Após a rememoração, ele retorna ao mesmo local do acidente:

Fico acordado a noite inteira [...] saio de casa logo que o dia nasce, **quero chegar na esquina de Joaquim Nabuco com Vieira Souto antes das sete [...].constato, desesperado, que preciso comprar óculos novos para levar adiante o meu plano.**

Vou ao oculista, mando fazer os óculos, fico irritado com a demora. Não posso, agora que tenho planos, desperdiçar tempo.

Volto, com os óculos novos, à esquina de Vieira Souto com Joaquim Nabuco. Consigo ver com nitidez os automóveis e suas placas. Não sai da minha mente o carro cinza ultrapassando, na curva, o outro que vinha por dentro. (NHTM, 2002, p.123-124, grifo nosso).

Observa-se nesses trechos do conto a composição de cenas a partir da estrutura de cada parágrafo aludindo, através dos recursos da metonímia, à montagem cinematográfica que, “se tomada sob o ponto de vista articulatório, verificaremos que ela pertence ao mundo da arte de maneira privilegiada.” (LEONE, 1987, p.9). Assim, no primeiro parágrafo temos uma cena descrita pelo narrador esperando o dia amanhecer para que possa visualizar o espaço, a esquina Vieira Souto com Joaquim Nabuco antes do tempo do acidente, a fim de registrar o assassino. No parágrafo seguinte já temos o narrador no oculista. Houve necessariamente uma construção lúdica em que o leitor deve preencher esse espaço de recorte em que o narrador se dirigiu para outro lugar. No outro parágrafo o narrador é apresentado no tempo-espaço novamente do acidente com os novos óculos, para que possa capturar com maior nitidez o cenário, como se ele mesmo fosse um diretor, em busca do melhor ângulo para registrar o possível assassino que será

sua futura vítima. Esses óculos potencializa a visão do narrador, funcionando como uma câmera.

O narrador ao mesmo tempo em que captura o espaço com os recursos do olho e dos óculos, projeta uma ação para a sua reconstituição temporal. Sua intencionalidade, nesse sentido, se configura muito próximo ao processo de concepção de um diretor ao produzir um filme, conforme Leone (1987, p.43) “percebemos a intencionalidade do diretor, ao organizar a temporalidade, quando nos deparamos com algumas texturas: escurecimento, fusões de imagens, cortinas, íris etc”. Para D’Onofrio (2004), as fusões de imagens podem apresentar na Literatura a coexistência de dois elementos ao mesmo tempo: “podemos ter o tempo como elemento estático, sendo o espaço que se move (montagem-do-espaço sobre o tempo) ou, vice versa, o espaço resta imóvel e ao seu redor o tempo muda (montagem-do-tempo sobre o espaço)” (D’ONOFRIO, 2004, p.104).

Nesse sentido o narrador após a lembrança da morte da filha, fica dividido entre esses dois elementos. Inicialmente o narrador, devido ao trauma que é revelado durante o conto, se encontra preso no tempo desse trauma, ou seja, o tempo é estático no espaço. Ao tomar a iniciativa de reconstituir sua vida e superar o trauma, cria a fluência do tempo sobre o espaço que agora se torna elemento de preparação para sua reconstrução de vida, em que o cenário urbano será novamente o ambiente para o surgimento da morte em que o narrador irá conduzi-la e registra-la de forma espetacularmente brutal.

Antes de consumir o ato final de sua trajetória, o narrador passa por uma espécie de ritualização, identificando o possível assassino de sua filha:

vejo o seu rosto, será que ainda se lembra que foi ali que matou uma criança? [...] **No dia seguinte, consigo anotar a placa do carro. Mas não vou dar essa informação à polícia. Vou descobrir, eu mesmo, o nome e endereço do dono do carro junto ao Departamento de Trânsito. [...] O nome dele é Paulo Ramos.** (NHTM, 2002, p.124-125).

O narrador tem por convicção que Paulo Ramos foi o autor do crime e decide por conta própria ir procura-lo. Para realizar a vingança que tanta almeja, providencia uma arma para mata-lo. Essa atitude hiperindividualista é caracterizada por Lipovetsky (2004) como influência da hipermodernidade. Assim, esse hiperindividualismo pode proliferar “patologias individuais, o consumo anômico, a anarquia comportamental” (LIPOVETSKY, 2004, p.54) fazendo com se torne “regulador de si mesmo, mas ora prudente e calculista, ora desregrado, desequilibrado e caótico” (LIPOVESTKY, 2004, p.55).

É mediante as patologias individuais que será conduzida a espetacularização da morte, constituída ora prudente e calculista: quando o narrador observa e captura com seus olhos os registros do espaço-tempo organizando e articulando as cenas como um diretor de Cinema; e ora desregrado, desequilibrado e principalmente caótico: ao aparentemente escolher um vítima para suprir a sua necessidade e de qualquer modo tentar matá-la.

Resolve arquitetar o desfecho para superar o trauma. Ele exerce a montagem-do-tempo sobre o espaço ao articular a hora para a sua vingança e o período de duração no cenário urbano. Assim, como discute Adorno (2003, *apud* ESTEVES, 2013), o narrador revela o que esta por detrás das cortinas:

Quando o carro dele surge, buzino, fazendo um gesto para ele parar o carro. Salto, carregando a caixa comigo.
“O nome do senhor é Paulo Ramos?”
“Sim.”
[...]
“Tenho uma encomenda para o senhor”, digo, abrindo a caixa.
Ele começa a dizer algo, mas é interrompido pelo primeiro tiro, dado no seu rosto. O estampido não é muito forte. Esvazio o tambor, mais dois tiros na cabeça, e três no peito. Entro no meu carro e vou embora. (NHTM, 2002, p.126, grifo nosso).

Percebe-se que desde o princípio da narrativa até a consolidação da sua vingança do possível assassino, a trajetória do narrador no espaço está envolvida pela temporalidade da morte. Todavia há uma sanção para o narrador que consegue restaurar-se após essa espécie de catarse:

Estou dirigindo na Sernambetiba. A quantidade de carros vai aumentando, **todo mundo correndo, querendo chegar logo, mas eu já cheguei aonde queria e não tenho pressa.**
Ligo o rádio.
Depois de amanhã é dia de Natal. Jamais gostei desse dia, mas acho que neste ano vou gostar. Estou falando sozinho, no carro (NHTM, 2002, p.126, grifo nosso).

O tempo do narrador agora passa a ter um novo processo de construção no espaço, todavia ainda há reincidências de um ser que se comporta como *câmera-man*. Percebe então que

a morte determina uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, seleciona seus momentos verdadeiramente significativos (imutáveis diante de outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) colocando-os uns atrás dos outros, fazendo de nosso presente, infinito, instável, incerto e, portanto, linguisticamente indescritível [...]. Somente graças à morte a nossa vida serve para expressar-nos. (PASOLI *apud* LEONE, 1987, p.63)

É diante da morte que o narrador seleciona e integra os momentos fragmentados mais significativos da sua vida em um tempo-espaço que influencia na sua trajetória na narrativa. Assim, esses fragmentos, selecionados como imutáveis diante dos outros, são narrados no Conto a partir da captura e manipulação de cenas articuladas similarmente ao recurso da montagem fílmica.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzeller]. — 2^o cd. — São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior);

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 42^oed. São Paulo: EDITORA PENSAMENTO – CULTRIX LTDA, 2010;

D'ONOFRIO, Salvatore, **TEORIA DO TEXTO 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 2004;

ESTEVES, Ana Camila de Souza. Espectatorialidade e o processo de análise narrativa de filmes autorais – algumas considerações. *In*: BAMBÁ, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013;

FONSECA, Rubem. **Pequenas criaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002;

LEONE, Eduardo. **CINEMA E MONTAGEM**. São Paulo: Ática, 1987;

LIPOVESTSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004;

MOREIRA, Ruy. **Pensar e ser em geografia: ensaios de história, epistemologia e antologia do espaço geográfico**. 1^a ed., 1^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

**A FILOSOFIA PESSIMISTA SCHOPENHAURENIANA, DEFRONTE O POEMA
CÂNTICO NEGRO DE JOSÉ RÉGIO: APONTAMENTOS PARA UM ESPAÇO
LITERÁRIO POÉTICO FILOSÓFICO.**

Clayton Alexandre Zocarato

O pensamento do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, se encontra delineado na busca incessante, em reverter e transcender o caráter pessimista do homem defronte a irracionalidade do viver, postergando suas vontades aos interesses de instituições políticas e sociais, contaminando a construção de uma subjetividade, que esteja nos parâmetros a propiciar uma união entre razão e sensibilidade, o que faz de seus pressupostos argumentativos, caminhos para engendrar uma ontologia de entendimento de como o “eu”, lida com antagônicas parcimônias a uma construção existencial, que venha tanto oferecer princípios para uma valorização de vivências de respeito pelo próximo, como em alertar para concomitantes desalentos em relação, em subsidiar um caminho de vida vazio de respeito e ética.

A sua estética filosófica, que condiz na desvalorização da liberdade defronte os desafios a consolidar uma consciência crítica do “**ser**” levando a uma massificação do sentido lúdico de pensamento e discernimento da informação realça, devaneios do “**Idealismo Alemão**”, no batistério de precaver a realização de um entendimento exalando a importância do prazer como um caminho para uma dialética, que esteja na valorização da “**Areté**” (**destreza e excelência**), cunhada pelos gregos, no sentido de alertar que grandes parcelas das mazelas humanas, são causadas pela constante valorização do corpo, em um antropocentrismo mesurado para a deturpação de um caráter intelectual suplantado ao senso-comum da beleza, vista pela maioria das pessoas.

Dentro desse contexto filosófico, outros pensadores no século XX, vão beber de suas fontes pessimista para a elaboração de conjecturas teóricas propiciando um sentido norteador para promulgação de conceitos teóricos e práticos em torno a uma jurisprudência de informação relacionada aos desejos ocultos, escondidos em torno à criação e vivência em sociedade, tendo na “**vontade potencializadora**” (1999), subterfúgios para um dilema, falsificacionista, defronte os apontamentos feitos pela obra schopenhauriana, indo desde a psicanálise de Sigmund Freud (1856 – 1939), as

teorias políticas massificadoras de Hannah Arendt (1906 – 1975), e ao existencialismo de Jean Paul Sartre (1905 – 1980).

A poesia Cântico Negro de José Régio, contém comparações teóricas referentes ao Idealismo Alemão, esmiuçadas, diante carências de liberdade do homem, sempre a mercê de algo, alguém, ou alguma coisa, em um balbuciar literário de colocar a humanidade como nefasta, no diâmetro de responder por suas vontades e desejos de maneira consciente, distante a refúgios de hipocrisia.

Régio procura dentro de uma alusiva espacial maniqueísta, uma arquitetura espacial literária, em levar uma conscientização moral e ética, na valorização da liberdade intelectual, dentro de seixos metafísicos e psicológicos (morte, eternidade, racionalidade, irracionalidade), imiscuir uma poética que possa angariar uma criação artista que não contenha extremos a um humanismo sentimentalista egoísta em relação a uma interação plena de desejos e vontades, e que por ventura venha a tirar a ação do escritor como grande articulador de valorização da criatividade filosófica e intelectual.

Dentro das premissas a uma poesia, que não esteja alijada, somente aos princípios métricos e rítmicos de sua composição, Cântico Negro possui alentos comparativos a disputa do homem, em procurar um sentido para o vazio de sua jornada, (céu, inferno, Deus, diabo, amor, ódio, corpo, mente), ou seja, não possuindo um liame único de mimesis, e sim um semblante de lançar paradigmas no aprofundamento analítico em torno de diversificados dilemas humanos, que dentro das respectivas delimitações, históricas e filosóficas, contém semelhanças com o conflito espiritual incutido em obras como **Divina Comédia** de Dante Alighieri (1265 – 1321), **Paraíso Perdido** de John Milton (1608 – 1674), e o **Livro do Amigo e do Amado**, de Raimundo Lúlio (1232 – 1315) labutando confrontos entre razão e fé, abrindo portas para a valorização da cientificidade instrumental uma prática proclamada pelos renascentistas.

Em torno dessas obras filosóficas – literárias, está jubilado a natureza de dependência do homem em promover a locução de ditames, em conduzir sua liberdade, sem conter um clivo de “**crença**”, em algo superior a sua existência material.

Régio procura dentro do seu espaço poético, uma ação que foque vorazes críticas a dependência religiosa e sentimental ao qual o homem-moderno está destinado, no semblante de uma “**desconstrução**” ácida, promovendo uma argumentação poética, na desvalorização da morte dentro de estamentos cristãos, levando há uma radicalização da

vontade, como forma a conduzir as ações humanas, emergindo um feroz adorno, ao fortalecimento, de tangências, controladoras da *“vita activa”*, como a manipulação das ações corporais e mentais, rarefeitos a um espaço historiográfico com a valorização da razão lançados pelo Renascimento e o Iluminismo.

E cruzo os braços
E nunca vou por ali
A minha glória é está
Criar desumanidades.
Mas que tipo de desumanidades?
http://www.releituras.com/jregio_cantico.asp, Acesso em 02 de set. 2014)

Nesse fragmento, notamos o caráter maniqueísta da poesia regiana, sendo o homem escravo desse inconsciente coletivo delimitador de suas crenças e vontades, tendo que escolher por um “lado da vida” (bem e o mal), pagando por isso, vilipendiando sua consciência como um primeiro espaço acusador de suas ações.

Dentro desse espaço de ação, diretamente está um cunho de importância de julgamento do *“outro”*, como um atávico em lançar, que tudo que o *“eu – racional”*, faça, contem divagadores a uma contratransferência do ser, para responder pelos seus atos, como para apontar suas falhas e precipitações.

O espaço poético de Cântico Negro se encontra em um prisma de permutar enlases, para diretivos melindros, a fazer da humanidade, seu principal personagem, gerando uma gnose, quanto à possibilidade de uma liberdade subjetivista plena, levando a uma micro-análise de tessitura literária no caminhar de construção de *“arcabouços lingüísticos ocultos”* (Bourdieu, 1974), dentro de promulgar uma característica de obra de arte a denunciar a destruição da criticidade filosófica, bem como do direito a uma solidão de pensamento e sentimento individualista do indivíduo.

A essa vontade radical, em levar a libertação do homem, a plenos sentidos, sua realização pessoal, concentrando uma individuação que promova a cultura na imagística poética, promovendo apologias, a uma anti – metafísica, de dependência de sentimentos e projeções religiosas, se elabora um caminho em comiserar uma lógica de entendimento, de que a poesia, possui um caráter além de estético, uma construção de listos solipsistas para entender relativismos, a uma liberdade que venha, a valorizar o homem como detentor de seu próprio destino.

Não cabe escolher em crer ou não crer sim fazer, antropos de consolidação existencial, cunhos para diretrizes a elencar, cenários diegéticos, pelos quais a “**vontade**”, possua meneios para uma arquitetura de frenesis de conhecimento que não fique prezo unicamente a erudição, e sim que venha apresentar conflitos da existência humana, na exegese de ruptura com princípios tecnicistas, a um espaço artístico que não outorgue uma lapidação de conhecimento para a humanidade.

Schopenhauer, depois balbuciado por Nietzsche (1844-1900) deixa o pessimismo em relação à arte como um dos equívocos, cometidos por uma civilização, que apenas considere o “**intelecto**”, sem levar o êxtase que “**à vontade**” constitui um dos principais elementos em nutrir, semblantes de uma conduta filosófica, que possua não unicamente o belo como pressuposto para ensejar uma arte, que fuja dos equívocos do senso-comum.

Os princípios de razão são, portanto novamente a forma adotada pela idéia, ao cair no conhecimento do sujeito enquanto indivíduo. A coisa individual que aparece em conformidade com o princípio da razão é, portanto somente uma objetivação mediata da coisa-em-si (que é à vontade) entre as quais se encontra a idéia, como a única objetividade imediata da vontade, ao não adotar forma alguma própria ao conhecer como tal, senão a da representação em geral... Do ser objeto para um sujeito. (SCHOPENHAUER, 1999, p. 27).

A “**coisa em si**”, vem a representar, relações com um macro-espaço, diante a poesia de Régio, já que não há um personagem central em torno à sinopse de sua poética, o que não deixa de entrever uma linguagem que sancione o enigma da existência e da vivência em sociedade, como um dos grandes mistérios da psyche humana.

O pessimismo diante, movimentos inóspitos de realçar uma gama existencial ao qual o “**homem-volta a si mesmo**”, onde, todavia, é juiz e acusador de suas próprias ações e vontades, estão atordoadas, na busca intrépida por algum “**mega acontecimento**”, que exale sua existência, ao qual o grande entrave para uma consciência crítica na postura a promoção do lúdico, está em não viver o momento, e sim ficar planejando sincopes de medidas existenciais além das possibilidades materiais e mentais, eis o espaço vivente de boa parcela dos indivíduos.

Viver de esperança e utopia, é um dos peremptórios teóricos, ao qual a relação entre Régio e Schopenhauer, ovaciona a construção de sabujos psicológicos e filosóficos, a um “**ser**”, que possa tanto sonhar, mas que faça da “**coisa em si**” (*vida em si*),

predicados para uma ética da razão, de enfatizar o *“real e o imaginário”*, em contrapontos comuns de respeitabilidade a individualidade pelo próximo.

O conceito de individuação em Schopenhauer submete a análises em tangenciar lutas incessantes entre o bem e o mal, preconizando a busca do homem por um sentido em sua vida, não ficando atrelado aos prognósticos de verdades eternas, que caminhem para ofuscar sua dialética educacional perante o desconhecido.

O que deixa a relação entre poesia e filosofia, como embasamento teórico a polivalentes sentidos de uma escritura literária não unicamente auscultada ao hermetismo de sua estética histórica, e sim contendo preâmbulos para novos devaneios, como a uma integração metodológica entre o método argumentativo - filosófico, e a liberdade de criação do poeta.

Wolfgang Kayser extenua a *“importância da poesia, não unicamente ao sibilar da linguagem coloquial, culta”*, (1963) mas que acalente o florescer a novos devaneios em colocar na liberdade de criação do poeta, suas virtudes e angústias, elaborando uma partitura literária, enfatizando perjúrios para rechaçar a importância da literatura em desfazer e compreender, reflexões acerca, das utopias e verdades das ações humanas, e pelo qual também venha a propiciar um *“tanato”*, de questionamentos diante as desenvolturas da morte e o enigma da vida.

Na espacialidade pessimista, de laurear um intelecto e conluio poético, arrefecendo a importância a um instrumental teórico, que faça covalências a uma literatura que aquém do prazer da leitura, promova novos paralelos, em lançar alentos para os conflitos terrestres, com esperança a consagração da vida eterna, Régio culmina em um terreno fértil germinar, projeções para uma filosofia da recepção informacional, com epistemologias de adentrar um sentido de lânguidos cabidos, a uma criticidade tanto do onipresente como do onisciente, em uma poética, admoestada em despertar a dúvida em relação, ao viver, com a presença do outro.

A fenomenologia espacial em conviver com o outro, e com a adversidade comportamental, em termos a de se fazer entender pelo próximo, expõem uma fragmentação da inocência, levando o leitor à erudição, apresentando a ação poética distante de escritos exaustivos e tediosos de adoração ao belo e ao sentimental, sujeitando duras críticas no seio de minar o senso-comum, fortificando espaços a ações, de uma *“maiêutica”*, em torno do que seja viver, e o que seja experimentar, bem como

oferecendo, uma recepção informativa, em comparar ao qual ponto, o homem está realmente livre, sem depender de nada ou ninguém, levando ao Cântico Negro, um relacionamento com o pensamento filosófico do vazio da vida de Emil Cioran (1911 – 1995) agravando um pessimismo sórdido em relação a um comprometimento com o próximo, e a elixir as vontades, tanto como algo de prazer, como algo de fortalecimento intelectual.

A essa projeção da filosofia do nada, tendo a concepção de Cioran como um ressurgimento da áurea maléfica de descrença no poder da razão se nota na seguinte passagem:

Como, pois, sereis vós
Que me dareis impulsos, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...
http://www.releituras.com/jregio_cantico.asp, Acesso em 02 de set. 2014)

O diacronismo entre gerações deixa implícitas, as viagens ao qual a memória faz na luta por uma consolidação da existência do “**ser**”, em um presente ao qual não se encontra uma identidade unívoca para seus realces espaciais tanto no quesito ao ambiente a que está arrefecido bem como na doutrinação, em levar um caminho para um “**cronotopo**” atemporal, aonde os valores metafísicos bem como subjetivos, venha, a preencher um espaço no esteio a promulgar uma obra de arte ao qual esteja vinculado aos nichos, de lançar pressupostos para uma poesia, que faça tanto transições entre valores supra vitais, (acima da vida terrena), lançando o homem para um perjúrio de responsabilidades acerca do seu destino, sendo atrelado através das influências maniqueístas de caminhos para sua construção intelectual.

O enfoque existencial, como existencialista, deixa o poema “Cântico Negro” tangível a uma cadência estética de esquecimento, como na passagem.

Ninguém me peça definições!
Ninguém me diga: "vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou,
É uma onda que se alevantou,
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou,

Não sei para onde vou
Sei que não vou por aí!

http://www.releituras.com/jregio_cantico.asp, Acesso em 02 de set. 2014)

Um limite entre a radicalização schopenhaueriana, dialogando entre sucintos labirintos obscuros da conduta humana, divagando entre liberdade e libertinagem, bem como a ação, como a omissão, buscando singular a realização dos desejos, expressando a procura do “eu” no mundo, gerando entraves para protocolar uma crítica diante o racionalismo mórbido, sem compor um caminho que possa ovacionar paralelos para uma sociabilidade juramentada, não somente conter individualismos e sim novos espaços para fornecer contradições de opiniões.

O “átomo” da existência, não pode vim a constituir uma centelha de repetições comportamentais, não tendo um espaço construído na ontogênese, a uma mediatrix de fazer da literatura, um confronto entre o estético e a realidade, levando o rompimento, com refúgios filosóficos maléficos a uma assimilação de conhecimento que fique outorgada ao tecnicismo de informações, não transcorrendo um “teísmo” em padecer a dúvida, como uns dos primeiros recortes para construção de uma conduta personalista dentro de acordes estruturais da poesia, como uma “Opera Aperta” (1971) vitalizando augúrios ao fornecimento de utensílios a uma flexibilidade entre um letramento dialético, como sustentáculo de construção epistemológica espacial de uma logística filosófica estando concatenada, a contemplação de um espírito de liberdade da capacidade criacionista do homem, bem como assimilação de interpretação da escrita literária e norma culta, fornecendo não unicamente artefatos de linguagem, e sim um profundo conhecimento a relacionar entes que formam complexos nichos antropológicos em vista a complexidade de psicologia de condutas humanas.

Não bastaria dentro de metodologias ligadas a um espaço teórico de *Emil Cioran* (2014), (**o absurdo de existir e o absurdo de crer em algo**), ocasionando dentro das premissas do “*Mundo como Vontade e Representação*” bem como “*Cântico Negro*”, que a “**substância humana**”, (*angariando compostos aristotélicos*), esteja condenada a não ter uma liberdade plena de seus atos, fazendo do papel da filosofia, um traquejo efêmero na elaboração de um “**espaço existencial**” assimétrico, em conduzir suas ações e desejos em sintonia com o livre – arbítrio de formulação de solilóquios a opiniões e sentenças.

O espaço poético - filosófico, em aclamar a “*decomposição*” da mente cíclica que possa elixir intersecções entre, o que escolhermos e o que somos moldados a seguir, deixa um vácuo na crença. de uma metafísica, que faça da irracionalidade, algo a ungir emblemas para uma emulação de atávicos caminhos, para uma existência que não esteja somente sedimentada as delimitações fenomenológicas, psicológicas e sociológicas, e sim a uma gama reflexiva, em unir o rigor de uma vivência, com postigos a uma teleologia dos costumes em busca de um “*eu - superior*”, bem como as “*vontades e imaginações*” de uma espacialidade literária e social, a emergir a individuação como algo intrínseco da condição humana.

Bibliografia.

- ABBAGNANO, N. **La Saggazza della Filosofia**. Milano: Rusconi Libri s.r.l, 1993.
- BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974.
- CIORAN, E. **Nos cumes do Desespero**, Disponível em http://minhateca.com.br/niltonvarela/Documentos/Ebooks/Filosofia+do+sec.+XX++Sartre*2c+Heidegger*2c+Bergson+e+outros/Emil+Cioran+Nos+Cumes+do+Desespero,36924906.pdf, Acesso em: 05 de Set, 2014).
- ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- KAYSER, W. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Portugal, Editora Armênio Amado, 1963.
- RÉGIO, J. **Cântico Negro**, Disponível em: http://www.releituras.com/jregio_cantico.asp, Acesso em 02 de set. 2014).
- SCHOPENHAUER, S. **O Mundo Como Vontade e Representação**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1998.

NARRATIVAS ESPACIALIZADAS: UM ESTUDO DE *MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR*, DE OSWALD DE ANDRADE, E DE *CONFISSÕES DE RALFO*, DE SÉRGIO SANT'ANNA

Daiane Carneiro Pimentel⁴⁵

Espaço(s) literário(s)

Conforme Luis Alberto Brandão (2013), quatro abordagens do espaço na literatura seriam proeminentes: 1) representação do espaço; 2) espaço como forma de estruturação textual; 3) espaço como focalização; 4) espaço da linguagem. Entre as referidas abordagens, interessa-me a segunda, isto é, a que se dedica à estruturação espacial, a qual se volta aos procedimentos formais que produzem um efeito simultaneidade:

A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas a temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal (BRANDÃO, 2013, p. 60).

A estruturação espacial permite compreender o aspecto eminentemente fragmentário assumido por narrativas produzidas ao longo do século XX. A fragmentação e o efeito de simultaneidade criado por ela seriam, pois, traços característicos da literatura moderna.

Literatura: arte temporal?

A obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicada por Gotthold Ephraim Lessing em 1766, é fulcral para se pensar sobre o espaço, ainda que seja necessário rever – ou mesmo contestar – alguns argumentos nela defendidos. Em uma postura contrária à aproximação forçada entre as artes verbais e as visuais, Lessing enfatizou as diferenças entre as linguagens artísticas (LESSING, 1998, p. 193). Ao distinguir características próprias a cada sistema de signos, o teórico alemão estabeleceu limites entre as artes do tempo (artes verbais) e as artes do espaço (artes visuais). Tal divisão revela-se insatisfatória quando se observa a produção de escritores e pintores a

⁴⁵Universidade Federal de Minas Gerais – CAPES – e-mail: d.cpimentel@yahoo.com.br.

qual tenciona as fronteiras entre o verbal e o visual, o temporal e o espacial, a sucessão e a simultaneidade. No âmbito da literatura, a estruturação espacial é um dos casos em que se problematiza o binarismo verificado no *Laocoonte*.

Mas também é preciso reconhecer que Lessing desempenhou uma função importante na reconfiguração de um pensamento sobre a literatura e as artes visuais, na medida em que refletiu sobre o funcionamento dos signos de cada expressão artística. De acordo com Joseph Frank, Lessing apresenta uma nova concepção de forma estética, concepção essa não mais pautada em leis externas.⁴⁶

Frank assume a concepção de forma estética encontrada no *Laocoonte* para, então, “traçar a evolução da forma na poesia moderna e, mais particularmente, no romance moderno” (LESSING, 1998, p. 172). Ao investigar a literatura moderna, Frank trabalha com as categorias tempo e espaço, entretanto sem entregar-se a uma divisão estanque. Para o pesquisador norte-americano, as formas artísticas, em seu contínuo processo de mudança, oscilariam entre os polos temporal e espacial. Essa hipótese constitui o ponto de partida do artigo “A forma espacial na literatura moderna”, uma referência para o estudo da estruturação espacial.

A princípio, Frank detém-se nas obras de Ezra Pound e T.S. Eliot, a fim de demonstrar que a poesia moderna contradiz o modo como, para Lessing, a linguagem verbal deveria ser percebida (FRANK, 2008, p. 173). Em poemas que se caracterizam pela associação de imagens fragmentadas, a forma espacial ganha relevo e exige uma leitura pautada não na sucessão, e sim na simultaneidade.

Em seguida, Frank argumenta que, na prosa moderna, também há a predominância da forma espacial. Um exemplo, pertencente ao século XIX, seria *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em cuja cena do comício agrícola são justapostas ações que se desenrolam em três níveis: no primeiro nível, há os espectadores do comício; no segundo, há os oradores oficiais; no último, há Emma e Rodolphe. O narrador apresenta, simultaneamente, as ações que se passam em cada um dos três níveis, de maneira que os galanteios trocados por Emma e Rodolphe, os discursos dos oradores e as falas do

⁴⁶ “A concepção de forma estética herdada da Renascença pelo século XVIII era puramente externa. Presumia-se que a literatura clássica (...) tivesse alcançado a perfeição, e tudo o que os escritores subsequentes podiam fazer não ia muito além de imitar seu exemplo. (...) Para Lessing, como vimos, a forma estética não é um arranjo externo provido por um conjunto de regras tradicionais: é a relação entre a natureza sensorial do veículo artístico e as condições da percepção humana” (FRANK, 2008, p. 170-1).

povo se interpenetram. Por conseguinte, a sequência temporal é dissolvida, a narrativa espacializa-se e “a total significância da cena é dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação” (FRANK, 2008, p. 178).

Uma vez que a cena do comício é estruturada por meio de cortes entre os níveis de ação, Frank denomina cinematográfico o método empregado por Flaubert (FRANK, 2008, p. 177). Essa afinidade entre *Madame Bovary* e o cinema é igualmente defendida por Sergei Eisenstein, que, além de cineasta, foi um dos grandes teóricos da sétima arte, em especial da montagem. Em *A forma do filme*, Eisenstein argumenta que, por meio da montagem, os fragmentos filmados – os chamados planos – devem ser combinados de maneira a gerar uma descontinuidade, um conflito entre as imagens (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Embora atinja enorme destaque no cinema, a montagem é, segundo o realizador soviético, um princípio criativo comum a diversas artes. Portanto seria possível afirmar que, na cena do comício agrícola de *Madame Bovary*, há uma “montagem-cruzada de diálogos” (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

O princípio da montagem estaria presente, de modo bastante evidente, nas obras de James Joyce, cuja literatura, segundo Eisenstein, é a que mais se aproxima do cinema (EISENSTEIN, 2002, p. 167). Na esteira de Eisenstein, Frank observa que, em romances como *Ulisses*, o método cinematográfico acentua-se, pois a narrativa é inteiramente composta pela justaposição de fragmentos. Em *Ulisses*, as informações sobre os personagens, bem como sobre as relações que eles estabelecem entre si, estão dispersas ao longo da narrativa. Consequentemente,

(...) o leitor é forçado a ler *Ulisses* exatamente da mesma maneira que lê poesia moderna – montando os fragmentos continuamente e guardando as alusões na mente até que, por referência reflexiva, ele possa ligá-las a seus complementos (FRANK, 2008, p. 180-1).

Isso corrobora a hipótese de que a literatura moderna exige uma leitura orientada pela lógica da simultaneidade.⁴⁷

Com base nas reflexões de Frank, passo a analisar a estruturação espacial em dois romances brasileiros: *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado por Oswald

⁴⁷ Segundo Frank, a estruturação espacial pode ser percebida inclusive em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, uma obra tradicionalmente abordada sob o prisma do temporal (FRANK, 2008, p. 181-7). À semelhança de Frank, Georges Poulet (1992), em *O espaço proustiano*, investiga a fragmentação do romance de Proust. Para Poulet, esse romance seria composto por uma série de quadros justapostos, os quais se referem uns aos outros, como se descobre ao final da leitura.

de Andrade em 1924; e *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, publicado por Sérgio Sant'Anna em 1975.

Narrativas espacializadas

Memórias sentimentais de João Miramar possui um texto de apresentação intitulado “À guisa de prefácio” e assinado Machado Penumbra, um dos personagens do romance. Penumbra enfatiza o caráter moderno – e revolucionário – que torna as *Memórias sentimentais* um produto “imprevisto e quiçá chocante para muitos de uma época insofismável de transição” (ANDRADE, s.d., p. 43). De acordo com Penumbra, a modernidade da obra decorre sobretudo do fato de serem empregados “pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante” (ANDRADE, s.d., p. 43). Tal técnica de composição, explica Haroldo de Campos, no artigo “Miramar na mira”, baseia-se na montagem de fragmentos, a qual conduz a uma descontinuidade narrativa e produz um efeito de simultaneidade (CAMPOS, s.d., p. 29). Assim, o romance de Oswald assumiria um aspecto cinematográfico:

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental dos Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana (CAMPOS, s.d., p. 30).

A montagem de fragmentos, pela qual a narrativa se espacializa, pode ser percebida na divisão de *Memórias sentimentais de João Miramar* em 163 episódios, a maioria dos quais bastante curtos. Isso significa que a obra compõe-se de lampejos, de pequenas tomadas de cena trazidas à tona durante o trabalho de rememoração empreendido pelo narrador-personagem Miramar. Ademais, a fragmentação está presente em cada um dos episódios, já que eles se estruturam pela justaposição dos acontecimentos que fazem parte da história de Miramar, como exemplifica a seguinte passagem, retirada do episódio “Férias”:

Dezembro deu à luz das salas enceradas de tia Gabriela as três moças primas de óculos bem falados.
Pantico norte-americanava.
E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viajheiro do mundo (ANDRADE, s.d., p. 53).

Segundo Campos, *Memórias sentimentais de João Miramar* constitui “o verdadeiro ‘marco zero’ da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo” (CAMPOS, s.d., p. 14).⁴⁸ Tamanhas inventividade e criatividade relacionam-se ao fato de esse livro fazer “perimir o conceito de romance, de novela ou de conto, diante de uma nova ideia de texto” (CAMPOS, s.d., p. 33). Acredito que a estruturação espacial é um fator decisivo para que *Memórias sentimentais* problematize a noção tradicional de obra e assumam um papel de destaque no cenário literário. Isso porque, conforme ressalta Brandão, a investigação sobre a estruturação espacial permite uma discussão do próprio conceito de obra:

Por um lado, a obra é constituída por partes autônomas, concretamente delimitadas, mas que podem estabelecer articulações entre si – segundo, pois, uma concepção relacional de espaço. Por outro, exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra (BRANDÃO, 2013, p. 61-2).

As noções de linearidade e de sucessão, as quais fundamentam a ideia de que a literatura é uma arte temporal, são problematizadas de um modo talvez mais radical em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna. No “Prólogo” do romance, uma voz – cuja identidade não é revelada e cuja função é a de “autor”, mas um autor ficcional, não coincidente com Sérgio Sant’Anna – reflete sobre a construção do livro: “Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real” (SANT’ANNA, 1975, p. 2). Esse homem é Ralfo, personagem em que se transforma a voz autoral. Ainda no “Prólogo”, o leitor é advertido de que a autobiografia de Ralfo não só “é composta de fragmentos selecionados de uma existência” (SANT’ANNA, 1975, p. 2) como também apresenta uma variação do ponto de vista narrativo. *Confissões de Ralfo* conta ainda com o seguinte “Roteiro”:

⁴⁸ Na esteira de Campos, Sérgio Sant’Anna refere-se à importância de Oswald para a literatura brasileira: “E este romance [*Confissões de Ralfo*], como toda narrativa moderna brasileira, paga algum tributo a Oswald de Andrade, principalmente ao Oswald guerrilheiro da vida e da estética (...)” (SANT’ANNA, 1975).

Além do prólogo, epílogo e nota final, as *Confissões de Ralfo* compõem-se de nove pequenos livros. Possuindo muitas vezes um tênue e até suspeito relacionamento entre si, possivelmente esses livrinhos serão melhor desfrutados como unidades distintas, que se subdividem, por sua vez, em outras unidades ou episódios, em número trinta e dois (SANT'ANNA, 1975, s.p.).

O “Roteiro” aponta para o fato de *Confissões de Ralfo* solicitar uma leitura orientada pelo vetor espacial, na medida que as sequências temporais são tensionadas pela fragmentação da obra. Devido à grande descontinuidade entre os nove livros e entre os 32 episódios, é possível afirmar que a fragmentação atinge o próprio Ralfo, que, durante a narração de sua própria história, assume uma personalidade multifacetada. Ademais, Ralfo incorpora à narrativa textos de variados gêneros, como canção, interrogatório, guia turístico, carta, sentença judicial, diário, discurso político e relatório. Alguns desses textos têm a autoria atribuída a terceiros, o que significa que a *autobiografia imaginária* se constrói a partir de recortes com diferentes origens.

Por apresentar tais características, a obra de Ralfo, quando submetida ao julgamento de uma crítica especializada, em uma espécie de tribunal literário, é classificada como um “*romance desestrutural*” (SANT'ANNA, 1975, p. 222, grifo do autor). Para os críticos, cujo conservadorismo é satirizado nas entrelinhas, as *Confissões* organizam-se pela “sutil combinação das partes entre si”, assim demonstram “o mais completo desprezo pelas regras estruturais do romance”, segundo as quais Ralfo não deveria acumular suas aventuras “com uma impossível e inadequada relação de causa e efeito” (SANT'ANNA, 1975, p. 222). De tão aberrante, o livro não poderia receber um destino que não fosse este: ser rasgado e lançado no lixo. Depois de ouvir a sentença do júri, Ralfo joga para o alto as folhas originais, as quais são pegadas aleatoriamente pela multidão presente no tribunal. É como se, nessa que é última cena de *Confissões*, a obra alcançasse seu principal objetivo: colocar as “palavras em liberdade” (SANT'ANNA, 1975, 229). Sem qualquer tipo de amarra, o livro multiplica-se: “(...) não havia mais várias cópias de um livro, mas centenas, milhares de livros, conforme os fragmentos que se uniam acidentalmente, para formar, às vezes, um nexos inesperado (...)” (SANT'ANNA, 1975, p. 229). Se analisado de acordo com o prisma temporal, o romance *Confissões de Ralfo*, de fato, é “desestrutural”. Se, por outro lado, for considerado o prisma espacial, é possível entender que a obra possui sim uma estrutura, estrutura essa que coloca em atrito simultaneidade e linearidade, descontinuidade e continuidade.

Considerações finais

A análise de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e em *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*, de Sérgio Sant'Anna corrobora, pois, a hipótese de Frank segundo a qual um dos traços da literatura moderna é a espacialização. Ambos os romances assumem um caráter de mosaico e exigem uma leitura orientada pela lógica da simultaneidade, de maneira que os elementos descontínuos sejam apreendidos espacialmente, em um lapso de tempo, e não como uma sequência (FRANK, 2008, p. 172).

Dessa maneira, a estruturação espacial torna-se um fator decisivo para que se discuta o próprio conceito de obra, tradicionalmente entendida como algo unívoco e total. Os dois romances analisados colocam em questão tal perspectiva, ao privilegiarem o estabelecimento de múltiplas relações entre os fragmentos que compõem a narrativa.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s.d.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. "Miramar na mira". In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s.d.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Intertexto*, Uberaba: UFTM, v. 1, n. 2, jul.-dez., 2008.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO COMO MONUMENTO: UM ESTUDO DO POEMA NORTH HAVEN, DE ELIZABETH BISHOP

Elisabete da Silva Barbosa⁴⁹

Nos últimos anos, as metáforas geográficas têm ganhado relevância no campo das ciências humanas, especialmente depois do final do século XX, momento em que podemos identificar o que Soja (1989) chamou de virada espacial. No campo literário, a espacialidade tem se manifestado tanto no crescente interesse pelas materialidades da literatura, quanto pelas representações dos espaços reais no contexto literário.

Com a proposta de estudar os manuscritos relativos ao processo de criação do poema *North Haven* da escritora norte-americana Elizabeth Bishop (1911-1979), tecemos considerações sobre o espaço literário como laboratório de escritura, acessível a partir dos vestígios materiais que objetivam o texto literário, o qual nos dá pistas sobre alguns dos caminhos trilhados no processo criativo. Seu material de trabalho, qual seja, o signo literário, é moldado conforme certas tendências que, no geral, conformam o projeto do escritor.

Para além do estudo do espaço como tema, Genette (2015 [1969]) se reporta a uma espacialidade primária, ou elementar, ou seja, o signo linguístico como expressão do pensamento manifesta-se de modo espacial. Ocupa, pois, um espaço – o do papel – e assume uma forma específica:

[...] a linguagem (e, portanto, o pensamento) já é uma espécie de escritura, ou, se preferirmos, a espacialidade manifesta da escritura pode ser tomada como símbolo da espacialidade profunda da linguagem. Para nós, que vivemos em uma civilização na qual a literatura se identifica ao escrito, esse modo espacial de sua existência simplesmente não pode ser tomado como acidental e insignificante. A partir de Mallarmé, aprendemos a reconhecer (a re-conhecer) os recursos ditos visuais da grafia e da distribuição das palavras sobre a página, bem como a experiência do livro como uma espécie de objeto total; essa mudança de perspectiva nos tornou mais atentos à espacialidade da escritura, à disposição atemporal e reversível dos signos, das palavras, das frases e do discurso na simultaneidade disso a que chamamos texto (GENETTE, 2015 [1969], p. 47).

Ainda no que concerne à construção do signo linguístico, a própria etimologia da palavra 'texto' aponta para a estrutura de sua composição. Do latim, *textere*, seu sentido primeiro, segundo McKenzie (2004), estava relacionado à atividade têxtil, mas também se

⁴⁹ Professora assistente da Universidade do Estado da Bahia. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: elisabete_barbosa@hotmail.com.

referia a qualquer tipo de material que apresentasse estrutura entrelaçada. Nesse contexto, a construção textual foi entendida como uma forma de tecer com palavras, de construir um tecido que tinha como materialidade algo situado no campo conceitual.

A literatura, moldada primeiro pelo tecido da linguagem, necessita de um veículo para ser comunicada (a exemplo das ondas sonoras ou do papel e da tinta). Usa, pois, um espaço de escrita que tem a mente como primeiro suporte (BOLTER, 2001). Como *locus* de organização dos signos verbais, a mente apresenta estrutura mais complexa que os instrumentos de escrita que conhecemos. No entanto, a partir dos rascunhos de um texto, podemos acessar alguns aspectos envolvidos na complexidade que é o texto mental, pois, para externar o seu pensamento, o escritor necessita de ferramentas específicas que o objetive em superfície material. O ato de dotar o texto mental de qualquer fisicalidade requer, segundo Bolter (2001) o uso de tecnologias que permitam a organização sígnica em um espaço visual, como o do papel ou o do computador.

Bishop, tendo utilizado o espaço do papel como suporte de escrita, nele registrou as técnicas de espacialização do seu pensamento. A análise de seus poemas a partir de categoriais espaciais se justifica por uma prática da própria autora, a de posicionar-se no mundo como uma viajante ou como uma expatriada, o que pode ser depreendido a partir do exame não somente do seu projeto poético, mas também de suas cartas e entrevistas. O seu interesse por lugares diversos acaba transbordando para o texto literário, o que faz com que seus críticos a associem a temáticas como o desterro, o exílio e a viagem.

Para além das questões concernentes à criação de poemas com temáticas relativas aos espaços visitados ou habitados pela autora, observamos que a dimensão geográfica é desenvolvida em seus textos não somente a partir de uma perspectiva física, mas também emocional e simbólica. A estas categorias propostas por Haesbaert (2004), acrescentamos a ficcional, ou literária. Essa multiplicidade de territórios a partir dos quais o escritor pode impulsionar a sua obra encontra respaldo no conceito de multiterritorialidade desenvolvido por Haesbaert (2004), segundo quem os espaços podem ser múltiplos e adquirir funcionalidades variadas para um mesmo sujeito. Em suas palavras,

[...] essa 'necessidade territorial' ou de controle e apropriação do espaço pode estender-se desde um nível mais físico ou biológico (enquanto seres com necessidades básicas como água, ar, alimento, abrigo para repousar), até um nível mais imaterial ou simbólico (enquanto seres dotados do poder da representação e da imaginação e que a todo instante re-significam e se apropriam

simbolicamente do seu meio), incluindo todas as distinções de classe socioeconômica, gênero, grupo etário, etnia, religião etc. (HAESBAERT, 2004, p. 340).

De modo que o geógrafo apresenta a desterritorialização como um mito. Assim, entendemos que os deslocamentos empreendidos por Bishop, bem como suas dores e perdas funcionaram como propulsores de uma desterritorialização que se dava geralmente no plano material e afetivo, sempre seguida por uma reterritorialização, operada principalmente no campo ficcional, encontrando na escrita literária e na reelaboração da realidade estabelecida um ambiente acolhedor e reconfortante.

A literatura, segundo Perrone-Moisés (1990), alimenta-se da realidade prévia ou com ela mantém relação, pois “[...] parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102). O ser humano, relacionando-se com o mundo a partir da falta, apropria-se de espaços para tentar, de alguma forma, supri-la. Focalizaremos aqui o espaço literário, no qual o escritor apropria-se da linguagem como ferramenta para que possa construir mundos outros. Seu trabalho relaciona-se, desse modo, com uma insatisfação com a realidade.

O espaço real, desse modo, transborda para o espaço literário no qual a criatividade atua de modo a ir preenchendo, de algum modo, a falta experimentada na vida cotidiana. Essa atividade torna-se um processo sem fim, gerador de rastros que funcionam como um caminho para que se compreenda o modo como o escritor retrata o que vê e experimenta.

Os textos redigidos por Bishop, por exemplo, não raro fazem remissão a lugares habitados ou visitados. A criação, nas palavras de Anastácio (1999, p. 39), pode ser entendida como “[...] um instante privilegiado da percepção, uma alavanca que impulsiona o artista a explorar a sua experiência com a realidade”, que pode se dar através de processos de estranhamento ou de identificação. Surge, desse processo, uma representação de mundo que pode estar mais próxima ou mais afastada do real.

Fragmentos do mundo real armazenados como imagens geradoras das quais o escritor dispõe tornam-se o gatilho que impulsiona a criação. No que diz respeito ao processo criativo de Bishop, podemos afirmar que o espaço literário é usado para a recriação de realidades discursivas através de uma *persona* ou sujeito ficcional. O escritor

pode, através desse recurso, deslocar-se de seu papel de autor e, dessa maneira, ver-se através de uma viagem que ele próprio realiza, respaldado por uma identidade ficcional.

O espaço, como a temática da qual Bishop mais se ocupou, é privilegiado nos títulos de seus livros, os quais remetem à vocabulário geográfico, a exemplo de *North & South*, *Questions of Travel* e *Geography III*. Igualmente, o poema *North Haven*, escrito em 1977 e publicado um ano depois, pode ter o seu processo criativo estudado a partir das dezoito páginas nas quais Bishop rascunhou o poema, o que aponta para uma de suas características como escritora, a de ser uma grande revisora de seus próprios textos. O exame dos manuscritos nos permitem observar que Bishop não somente adotou a temática dos espaços em seus escritos, mas que o próprio processamento mental se deu, igualmente, de forma espacializante.

A análise de *North Haven* em um nível macrogenético nos leva à remontagem da sequência de acontecimentos que motivaram a escritura desse poema. Ele nasce como uma elegia ao poeta Robert Lowell, com quem Bishop cultivou uma amizade de trinta anos, interrompida pela morte do amigo em 12 de setembro de 1977. Bishop veraneou neste mesmo ano em North Haven com o propósito de trabalhar em dois poemas, *Pink Dog* e *Santarém*, motivo pelo qual recusou visitas, mais especificamente a do amigo Lowell, através de carta datada de 2 de agosto de 1977:

Dear Cal:

I'm writing to you & Mary [McCarthy] this morning to say that I hope you'll understand if I say I'd rather you don't come to North Haven on the 10th or whenever... Day before yesterday, and the day before that, seven, in all, guests left & although I love them al and we'd had a very nice time – it was just a bit too much. I've been feeling so sick I really haven't been able to do anything except read and – with the even guests – cook, all of July (BISHOP, 2008, p. 177)⁵⁰.

Aproximadamente dois meses depois, Bishop retorna a North Haven e é lá que recebe a notícia da morte do amigo. Impressionada com todos os fatos que os ligavam àquela ilha, Bishop se põe a escrever um poema que tem como temática a vida enquanto movimento, em contraposição à morte, que remete à impossibilidade de mudanças.

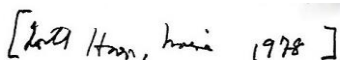
You left North Haven, anchored in its rock,
afloat in mystic blue... And now – you've left

⁵⁰ Querido Cal: Escrevo para você e para Mary [McCarthy] esta manhã para dizer que espero que você entenda a minha preferência de que você não venha para North Haven no dia 10 ou outro dia qualquer... anteontem, e também no dia anterior, sete hóspedes foram embora e mesmo que eu os ame e que tenhamos tido momentos muito agradáveis – foi um pouco demais! Eu tenho me sentido adoentada e não tenho tido disposição para fazer nada, exceto ler e – com aqueles mesmos hóspedes – cozinhar por todo o mês de julho.

for good. You can't derange, or rearrange,
your poems again. (But the sparrows can their song.)
The words won't change again. Sad friend, you cannot change (BISHOP, 2008, p.
177)⁵¹.

O poema *North Haven* torna-se, desse modo, uma forma que Bishop encontra para reterritorializar-se, minimizando, de algum modo, a falta e o remorso de não ter recebido o amigo meses antes de sua morte. Desse modo, monumentaliza a ilha, localizada na Baía de Penobscot em Maine, nos Estados Unidos.

No poema, o eu lírico se dirige ao amigo morto, assim como Bishop costumava fazer nas inúmeras cartas enviadas à Cal, como carinhosamente o chamava. Bishop dá ao poema funcionalidades diversas. No que diz respeito ao escopo do signo linguístico, o poema assume, além da função elegíaca, também a epistolar, o que pode ser observado no segundo rascunho do poema, o qual é finalizado com a palavra carta, seguida da localização e data:



Em relação à π Box. 60.5

TRANSCRIÇÃO:
Letter / from Maine 1978

rária, podemos dizer que a escrita do poema tece, ao mesmo tempo, dois tipos de monumentos em homenagem a Lowell: o primeiro é o próprio poema, o qual dá lugar à construção de uma memória que monumentaliza a ilha através da escrita literária. Sobre a etimologia da palavra monumento, Le Goff (1990 [1924], p. 536) explica que

[...] *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, **o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos** [...]. Mas desde a Antiguidade romana o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.

O monumento pode então ser pensado como materialidade que permite a ativação de uma memória comemorativa ou fúnebre. O evento da morte opera com a descontinuidade contra a qual o ato do arquivamento ou da monumentalização procura

⁵¹ Você deixou North Haven ancorada em uma rocha, / boiando em um azul místico... E agora – você se foi para sempre. / Você não pode mais fazer nem refazer / os seus poemas. (Mas os pardais podem mudar seus cantos.) / As palavras não mudarão. Pobre amigo, você não pode mais mudar!

minimizar. Nesse sentido, para Nora (1993, p. 18) a memória não é espontânea e opera com a imaginação e, por isso, torna-se necessário criar “[...] arquivos, [...] manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Uma vida deixa atrás de si memórias que se arquivam em papéis, lugares e objetos, vestígios que interessam a uma coletividade por guardar os restos de seres que perdem muito depois de sua morte por seus feitos ou, no caso de Lowell, por seus escritos.

A memória que Bishop quis arquivar se guarda, desse modo, em seus papéis de trabalho relativos ao poema *North Haven*, bem como na própria ilha monumentalizada. Diante do que se pode afirmar que a memória sempre se guarda em um espaço (do papel, de lugares, de objetos, ou ainda do próprio corpo), o que possibilita que o pesquisador siga seus rastros (NORA, 1993).

O estudo do processo criativo, desse modo, somente pode se dar como relação, assim como propõe Soja (1989) ao reportar-se ao campo das ciências humanas. É somente a partir do vestígio e do rastro que podemos acessar as informações construídas no passado. Portanto, é a partir da espacialidade dos vestígios que se pode remontar o tempo da criação.

No tocante ao texto literário, mais especificamente à elegia criada por Bishop, podemos afirmar que ela se monumentaliza na medida em que “[...] resulta dos esforços das sociedades históricas [ou de um indivíduo histórico] para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1990 [1924], p. 103). De modo que o monumento, seja ele arquitetônico ou literário, está relacionado a certas características inerentes a objetos historicamente consagrados.

Os manuscritos de trabalho de *North Haven* permitem observar uma tendência inerente ao processo criativo de Bishop, que costuma partir de uma situação particular, a figura de Robert Lowell como poeta, para atingir uma universalidade inerente à literatura, ao referir-se à atividade da escrita, a qual, não raro, passa por constantes revisões, muitas vezes realizadas mesmo depois do texto publicado. O poema então serve de metáfora para a vida do poeta, quem pode operar mudanças no próprio texto; e do homem, que pode revisar a própria vida. Somente a morte põe um ponto final à produção literária.

Essa criação resgata, também, um jogo entre memória e fluxo da vida. A memória, como a guardiã de algo que, para sempre, ficou no passado, se personifica naquele local que surge aos olhos de Bishop como estático, mas que, como representação, pode ser transformado tanto em sua imaginação, como em seus versos. Bishop então se apropria do que lhe chega como percepção e vai adaptando a realidade também a partir do universo ficcional pois, como receptora de imagens, ela continuava viva, o que lhe permitia mudar o seu pensamento e posicionamento em relação às imposições do mundo e, também, às próprias escolhas que, aparentemente estáticas, se movimentam em seus versos.

Neste fragmento do poema, Bishop diz que a ilha está estática, mas que ela prefere fingir que há possibilidades de mudanças, engendrando um jogo no qual se cruzam espacialidades e temporalidades distintas. O poema busca um desvio do período histórico, que se direciona para o futuro, fixando em um presente e retrocedendo ao tempo da memória que pode, a qualquer momento, ser revisitado. A poeta opera com a temática da fixidez da morte em contraposição à do movimento que, representado pela vida do poeta, se apresenta no verso “*repeat, repeat, repeat; revise revise, revise*” (BISHOP, 2008, 177).

Se Le Goff (1990 [1924]) concebe a fonte histórica como monumento que constrói o passado, então a literatura pode ser pensada, também, como monumento que o estetiza. Estamos pensando especificamente na literatura produzida por Bishop, quem retoma muitas das experiências vivenciadas para, então, reelaborá-las partir de um pensamento espacializante.

Referências

BISHOP, Elizabeth. **Poems, Prose, and Letters**. New York: The Library of America, 2008, 979 p.

BOLTER, Jay. Introduction: Writing in the Late Age of Print. In: **Writing Space**. Computers, hypertext, and the remediation of print. LEA, Mawhah: 2001, p. 01-13.

GENETTE, Gérard. A literatura e o espaço. In: **figuras II**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015 [1969], p.45-50.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. *Do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 395 p.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990 [1924], p. 535-550.

MCKENZIE, Don. The book as an expressive form. In: **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 09-30.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: **Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

SOJA, Edward. **Geografias pós-modernas**. A reafirmação do espaço na teoria social crítica. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993 [1989], 324 p.

REALIDADE E IMAGINAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO A PARTIR DE DOIS ROMANCES AFRICANOSEverton Fernando Micheletti⁵²

Ao realizar a pesquisa sobre o espaço em dois romances africanos de língua portuguesa, *Mãe, Materno Mar* do escritor angolano Boaventura Cardoso e *Terra sonâmbula* do moçambicano Mia Couto, surgiram especificidades que (re)colocaram um problema de representação na literatura. Tanto há representações do espaço que podem ser consideradas objetivas, com a guerra e outras situações da realidade histórica dos dois países, como, ao mesmo tempo, há representações subjetivas, quando, por exemplo, valores são atribuídos ao espaço conforme um conjunto cultural e social variado, em que se destacam as tradições ancestrais e a religiosidade. O problema que se forma, desse modo, consiste em um conjunto de oposições dentro da abrangência geral da oposição entre objetividade e subjetividade, são elas: entre espaço e tempo, sentido progressista e cíclico do tempo, entre o mental e o social, além de outras a essas relacionadas, como natureza e cultura, ciência e religião, local e global.

Em ambas as narrativas, há a estrada como espaço principal. No romance de Couto, é na estrada onde encontram um ônibus destruído que dois personagens passam a viver. O romance de Cardoso é sobre uma viagem de trem que passa por problemas, são feitas várias paradas obrigando os passageiros à convivência ao longo da estrada de ferro. O ponto de partida teórico, em face disso, é o cronotopo da estrada de Bakhtin, haja vista a valorização que ele faz da estrada como um dos principais componentes do espaço nas narrativas, ao qual ele vincula o tempo.

Relacionada ao motivo do encontro, a estrada é considerada como um dos principais elementos formadores de enredos, pois nela "cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades" (BAKHTIN, 2010, p. 349). Como se nota, Bakhtin insiste na junção entre espaço e tempo, o que ele denomina de cronotopo.

⁵² Doutorando do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: efmicheletti@gmail.com

Espaço e tempo são considerados decisivos para a referencialidade, para a relação da narrativa com o extratextual, enfim, para a relação entre a ficção e a realidade. Bakhtin está pensando sobretudo no romance; após analisar obras de várias épocas, defende que o romance é o gênero que melhor representa a realidade histórica na literatura, o que se deveria ao cronotopo. É provável que Bakhtin tenha como principal referência do gênero o romance realista do século XIX, pois, segundo Cabral, "parece plausível dizer que a teoria do cronotopo, em certa instância, seria tributária da tradição filosófica realista" (CABRAL, 2012, p. 20).

O cronotopo de Bakhtin incide na representação da realidade no romance, em que espaço e tempo reunidos estariam no cerne da relação entre o real e o ficcional. A estrada, nesse caso, constitui-se em cronotopo por ser, por si só, uma imagem espaço-temporal, uma linha no espaço, que, ao ser percorrida, tem-se o fluxo do tempo: "Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)" (BAKHTIN, 2010, p. 350). Possibilita encontros e, por conseguinte, gera conflitos, formando enredos com forte grau de "realismo". O cronotopo de Bakhtin, portanto, aproxima-se mais das representações objetivas do espaço, sendo vinculado ao tempo, porém, por diversas vezes, Bakhtin parece valorizar mais o tempo; no caso, o tempo histórico.

Além da estrada, há outros componentes importantes do espaço nos romances, como a terra e o mar. Os elementos da natureza são recorrentes nas obras dos dois escritores, surgindo com diversos sentidos, dos literais aos míticos e religiosos, o que remete às obras de Bachelard, Durand e Eliade. Bachelard privilegia a subjetividade, defendendo a imaginação como nossa forma primeira de abordagem da realidade e que esta se faz principalmente de espaço. Para ele, imaginar significa formar imagens não apenas "objetivas" da realidade, mas formar imagens que "nascem" com valores, os quais são atribuídos subjetivamente.

Diferentemente de Bakhtin, Bachelard defende a prevalência do espaço em detrimento do tempo, afirmando que por "vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma séries de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar o tempo" (BACHELARD, 2008, p. 28). Dessa forma, Bachelard analisa um conjunto de valores que se atribuem aos elementos da matéria e outros componentes espaciais, sendo um desses valores a "maternidade" da terra ou da água, o que se encontra nos romances.

Durand, autor que também aborda o imaginário com ênfase nos elementos da natureza, organizado em suas "estruturas antropológicas", considera o espaço como "o ser *sensorium* geral" da imaginação, que "só há intuição de imagens no seio do espaço, lugar da nossa imaginação" (DURAND, 2001, p. 406). O tempo seria uma ameaça, sobretudo pela finitude. Diferente de Bakhtin, Durand apresenta uma "disjunção" de tempo e espaço, em que a imaginação se faz espacialmente na luta contra o tempo, "em que os recursos das diversas modalidades do imaginário... são orientados pela preocupação única de fazer 'passar' o tempo, por meio da forma espacial, do domínio do destino fatal" (DURAND, 2001, p. 432).

Eliade, em suas obras sobre a história das religiões, também aborda a religiosidade em relação aos elementos da matéria, demonstrando como a religião constitui o ser humano em sua relação com o espaço. Eliade, porém, apresenta uma outra forma de entender a "realidade", pois na "geografia mítica, o espaço sagrado é o *espaço real* por excelência" (ELIADE, 1996, p. 36). Para a perspectiva religiosa, a "realidade absoluta" não é apenas a material, mas é esta juntamente com a imaterial.

Forma-se o problema, pois todas essas perspectivas têm relação com os romances, porém algumas delas opõem-se às outras. Bakhtin une espaço e tempo, valorizando o tempo, sendo mais "realista", enquanto Durand confronta espaço e tempo, valorizando o espaço. Bachelard enfatiza a subjetividade, assim como Eliade demonstra que, para a visão religiosa, a "realidade" envolve o que está "além" da matéria. Assim, pensando o espaço em termos de objetividade ou subjetividade, haveria possibilidade de síntese?

Encontra-se uma possibilidade na obra de Soja, autor que critica a atenção dada ao tempo nas Ciências Humanas em detrimento do espaço. Baseando-se principalmente em Lefebvre, Soja apresenta uma outra forma de abordagem espacial, denominada por ele de "Terceiroespaço", que seria sempre "real e imaginado", abrangendo as representações objetivas e subjetivas ao mesmo tempo. Ele critica a separação, afirmando que restringir ao objetivo ou ao subjetivo deturpa o que é o espaço, mas como didaticamente é possível essa divisão, prefere falar em "um 'terceiramento' da imaginação espacial", propondo "um outro modo de pensar o espaço que se baseia nos espaços materiais e mentais do dualismo tradicional, mas que se estende bem além deles em alcance, substância e significado" (SOJA, 1996, p. 11).

Assim, ele propõe o "Terceiroespaço" com seus "mundos reais e imaginados" a serem explorados, sendo transdisciplinar, atravessando "todas as perspectivas e modos de pensamento, e não está confinado somente a geógrafos, arquitetos, urbanistas" (SOJA, 1996, p. 11), logo, pode-se incluir a literatura. Após a crítica ao privilégio do tempo, Soja propõe repensar a dimensão humana de que o histórico e social fazem parte, mas juntamente com o espaço, assim afirma: "Nós somos primeiro e sempre seres histórico-sócio-espaciais, participando ativa, individual e coletivamente na construção/produção - o 'devenir' - de histórias, geografias, sociedades" (SOJA, 1996, p. 73).

Sem haver, ainda, respostas mais precisas ao problema apresentado, além de que, neste recorte, vários outros autores e perspectivas não foram mencionados, pode-se considerar que, a partir do ponto de vista de Soja, é possível pensar nas articulações entre objetividade e subjetividade no discurso romanesco. Se há contradições entre Bakhtin, de um lado, e Bachelard, Durand e Eliade de outro, talvez os romances se construam assim, desvelando as dimensões humanas contraditórias.

Desse modo, pode-se entender que a estrada, a terra e o mar - reais e imaginados - surgem nos romances refletindo a nação, ou as nações, Angola e Moçambique, em processo de (re)construção após o séculos de colonialismo. O mundo em ruínas, em desarmonia, após a Independência, gera essa "(dis)junção" das formas de se abordar o espaço, em que se tem a miséria, a concretude da guerra que ocorre na realidade, e que se espera que os seres humanos encontrem a solução. Ao mesmo tempo, há a perspectiva mítico-religiosa, que os antepassados, deuses ou líderes religiosos resolvam os problemas enfrentados pelas populações.

Cardoso e Couto, portanto, reunindo objetividade e subjetividade na representação do espaço, compõem um discurso em que exploram os vários sentidos, a plurissignificação com suas convergências e divergências. Demonstram que, na literatura, a síntese se mostra possível, não como solução, mas como característica de uma sociedade "pós-colonial" complexa, em que tudo entra no jogo, as diversas e contraditórias situações e perspectivas. Pode-se entender, assim, a partir dos romances, que a história está aberta, a sociedade é dinâmica e o espaço se faz, como afirma Soja, de realidade e imaginação.

Referências:

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*. 6.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 2010.

CABRAL, C. A. Imagens do mundo: notas sobre o cronotopo no pensamento de Bakhtin. In BRANDÃO, L. A. [org.] *Respostas a Bakhtin*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012, p. 11-23.

CARDOSO, B. *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, M. *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOJA, E. W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996.

**CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL NO FILME DOGVILLE,
DE LARS VON TRIER**Géssica de Souza⁵³Ludiani Retka Trentin⁵⁴

A crise que estendeu-se em várias partes do mundo ao final da Primeira Guerra Mundial, foi o cenário para o longametrage de Lars Von Trier, Dogville (2003). A miséria social e econômica dessa época foi muito bem representada pelo diretor dinamarquês em sua produção. O vilarejo homônimo ao filme é o local em que o enredo acontece. Grace (Nicole Kidman) aparece em Dogville numa noite, fugindo de gângsteres e, em busca de algum alimento, furta o osso do único cachorro da vila pertencente a um dos moradores. Esse roubo é denunciado pelo cão que chama atenção de Tom (Paul Bettany), rapaz que se diz escritor e filósofo da vila e que está em busca de uma prova de que todo o ser humano ter dificuldade em aceitar algo que seja diferente. Tom vê em Grace o exemplo de que precisava para fazer os demais moradores da vila entenderem sua filosofia.

Segundo os planos de Tom a cidade logo aceita Grace como moradora por um curto prazo durante o qual ela deveria dar à cidade algo em troca pela sua generosidade, relação essa que é mantida após o prazo de estadia da moça. Apesar de receber uma quantia pelos trabalhos que fazia, lhe era exigido que fizesse alguma coisa, o que era cobrado pelos moradores, inclusive as crianças, cada um exigindo sua parte nessa troca. A crise que ocorria na época moldava caracteres para relação de troca de favores. Nada pode ser simplesmente dado à alguém em Dogville, tudo precisa gerar lucro, de alguma forma.

Essa relação de troca entre a protagonista e a cidade dura pouco tempo, com a chegada da informação de que Grace era procurada pela polícia local os moradores se veem amedrontados e para que continuasse recebendo abrigo, ela deveria trabalhar por mais horas e receber menos por isso. Suas longas horas de trabalho a cansavam e ela tornou-se descuidada, o que ocasionou o descontentamento de seus acolhedores. Em um dado momento do filme, um dos moradores começou a demonstrar desejo sexual em

⁵³ Acadêmica do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail: souza_geh@hotmail.com.com.

⁵⁴ Acadêmica do curso de Licenciatura em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. E-mail: ludhyutfpr@hotmail.com.

relação a Grace e a cobrar submissão como prova de sua afeição por ele. Hobbes sobre esse tipo de situação afirma que “Porque os benefícios obrigam, e a obrigação é servidão; a obrigação que não se pode compensar é servidão perpétua; e perante um igual é odiosa (2003, p.38)”, e por isso era tão difícil apenas aceitar a presença dela na cidade, pois sendo Grace tratada como uma igual, ela dava muito mais do que os moradores, relação essa que os enraiveceu a ponto de colocarem-se superiores a ela numa questão hierárquica.

A hostilidade de Dogville vai crescendo conforme vai passando o tempo, ela é explorada pelo trabalho pesado, estuprada pelos homens e afrontada até mesmo pelas crianças da vila. Entre tantos abusos, Grace decide fugir, fuga essa que não é concluída pois seu cúmplice, o morador Ben, que deveria levá-la como carga em seu caminhão, não faz nada além de estuprá-la no caminho e trazê-la para Dogville novamente.

Os moradores decidem então que é muito perigoso mantê-la livre e a aprisionam com uma roda de ferro presa ao seu pescoço. A partir desse momento Grace torna-se somente e nada mais, que um objeto de prazer e desprezo, e ainda sendo obrigada a cumprir tarefas domésticas mesmo presa. É possível perceber entre os personagens um crescimento cada vez maior da aversão que sentem por ela ou, como descreve Hobbes “Ter feito a alguém um mal maior do que se pode ou se está disposto a sofrer faz tender para odiar quem sofreu o mal, pois só se pode esperar vingança, ou perdão; e ambos são odiosos” (2003, p. 38).

Tom, que conveceu a cidade a acolher Grace, passa a exigir seu prazer por meio do corpo exausto da moça, como pagamento por tê-la ajudado. Como Grace o nega, ele, em consenso com a comunidade, chama os gângsteres que vieram em procura dela no dia de sua chegada, para que pudessem se livrar da moça em segurança e ainda ganhar uma recompensa financeira com isso.

A chegada desses homens muda o rumo da narrativa, o homem de quem Grace afirmava ter tanto medo era seu pai, e ela só contou essa mentira para que pudesse tentar viver sem a arrogância com que fora educada. Depois de ser libertada, Grace decide que já é hora de deixar a vila e, como despedida, analisou todas as coisas na vila para relacioná-las com lembranças boas, mas toda a tortura que sofrera superou sua piedade pelos moradores e decide matá-los.

Nessa produção, percebe-se a filosofia de Hobbes de seu livro *Leviatã* (2003) a qual afirma que a maior paixão dos homens não é o amor, mas o poder e a garantia do futuro. Em um ensaio publicado no referido livro, Smith traduz a ideia como:

Deixe os homens por si próprios, eles lutarão pelo poder; competição, desconfiança e orgulho os regem. Meias horas de um silêncio sóbrio com seus lúcidos intervalos do tumulto das paixões. Mesmo na terra não há beatitude. A preocupação com o futuro nunca é banida do pensamento; felicidade é um progresso contínuo do desejo que transita de um objeto para outro. (2014 apud HOBBS, 2014, p. 4).⁵⁵

Em seu desespero por segurança, os moradores de Dogville cruzam as barreiras da boa convivência e transformam a visitante em um escravo que age apenas para o bem da comunidade, sem que faça parte desta. Os habitantes agem individualmente em busca do que mais lhe possa agradar: os homens buscam em Grace o prazer sexual e as mulheres aproveitam-se dela para repassarem suas obrigações diárias. Numa luta constante de poder, Dogville se sobrepõe desde o primeiro dia, quando, num ato simbólico, Grace devolve o osso que havia roubado de Moisés para Tom, assumindo a partir daí sua submissão para com a cidade.

Essa relação de submissão é invertida quando, numa tentativa de manter sua integridade, a cidade chama os gângsteres para fazerem o trabalho pelo qual não gostariam de sujar suas mãos: livrar-se da estrangeira. Sem que saibam, os moradores dão à Grace a possibilidade de poder que vem por meio de seu pai. Agindo como o *Leviatã* que Hobbes descreveu, ela decide que aniquilar a cidade é a melhor escolha, assim garante que não haverá mais transgressões como a que houve consigo mesma.

A espacialidade da obra tem uma enorme carga significativa principalmente por depender sua construção principalmente do imaginário do telespectador, já que faltam elementos concretos que criam um cenário totalmente existente. Argôlo fala que:

⁵⁵ Leave the men to themselves, they struggle for power; competition, diffidence, vainglory driving them. Sober half-hours hush with their lucid intervals the tumult of the passions; even so on earth they bring no beatitude. Care for the future is never banished from thought; felicity is a continual progress of desire from one object to another.

O espaço é peça chave na construção da obra, porque é nele que acontecem todas as ações, além, ainda, de ser o responsável pela verossimilhança entre o texto literário e o real, ou seja, o texto literário assemelha-se a um espelho que reflete imagens do espaço real reproduzidas por meio dos recursos oferecidos pela linguagem. (2013, p. 14 apud BENVENISTE, 2009).

Em *Dogville* é possível perceber a constituição do espaço em dois diferentes níveis: o físico e o imaginado. O espaço físico, seguindo as técnicas de Brecht⁵⁶ constitui-se de um palco sem cenário, estabelecendo suas limitações por traços no chão e nomenclaturas que a caracterizam como moradias e espaço público.

Em relação ao espaço social, *Dogville* é constituída de um espaço vazio com cores neutras, não aparenta qualquer aconchego e revela, como seus moradores, frieza. De acordo com Schmid:

Espaço (social) é um produto (social). Para entender essa tese fundamental, é necessário, antes de tudo, romper com a concepção generalizada de espaço, imaginado como uma realidade material independente, que existe em "si mesma". Contra tal visão, Lefebvre, utilizando-se do conceito de produção de espaço, propõe uma teoria que entende o espaço como fundamentalmente atado à realidade social, do que se conclui que o espaço "em si mesmo" jamais pode servir como um ponto de partida epistemológico. O espaço não existe "em si mesmo". Ele é produzido. (2012, p. 91)

Além disso, essa relação de homologia entre cidade e moradores é vista na cena em que Tom apresenta a cidade à Grace logo após acolhê-la. Ele apenas destaca as características pejorativas das famílias, Grace estranha a maneira de Tom mostrar seu lar, pois a vê apenas com o olhar de uma estranha e prefere fechar os olhos as relações humanas. Em resposta a essa atitude, a cidade observa a recém-chegada quando todos os moradores voltam seus olhares para ela, vendo-a através das paredes imaginárias que não mais representam um obstáculo visual.

A cena descrita apresenta uma contradição às barreiras físicas anteriormente definidas como existentes, pois é possível perceber que nesse momento a cidade tem

⁵⁶ Por teatro Brechtiano se denomina o estilo de teatro que o dramaturgo Bertold Brecht usava em suas peças, ou seja, um teatro em que o espectador precisa se manter intelectualmente ativo durante a representação, definindo sua postura crítica sobre o tema em cena.

total capacidade de ver através das paredes e não respeitam o cenário físico criado, como é visto na seguinte cena:



Figura 1: Dogville observa Grace de dentro de suas casas (27:19)
Fonte: Filme *Dogville*

A existência dessas paredes como cenário é relativa à cena e à significância pretendida pelo diretor. Esse comportamento em relação às barreiras demonstra a existência de um segundo espaço que, diferentemente do primeiro, existe apenas em determinadas situações e são a representação das paredes imaginárias criadas pela sociedade em seu cotidiano.

Na ausência de um cenário, a construção do espaço é dada por meio de sentidos como afirma Argôlo (2013 apud BORGES FILHO, 2008):

Além dos espaços físico e psicológico na obra, temos também os espaços das sensações: Visão, Audição, Olfato e Tato. Segundo Borges Filho (2009) é por meio dos cinco sentidos que o ser humano percebe o espaço e se relaciona com ele. Por meio da visão é possível alcançar o espaço em maior distância, enquanto que o paladar permite uma aproximação bastante apurada.

Dessa forma, vê-se que em Dogville, o jogo de luzes, os sons característicos que os espectadores e os moradores ouvem constituem a significação espacial mais que o próprio cenário (ou falta dele) na produção.

O jogo de luzes escolhido pelo diretor para as cenas determina tudo o que precisa ou deve ser visto enquanto o restante permanece encoberto pelas sombras. Essa iluminação serve também para indicar ao espectador os pensamentos da protagonista em

relação à cidade, bem como ajuda-lo a desenvolver seu conhecimento do local juntamente com a personagem, pois os momentos de epifania de Grace, por exemplo, são iluminados.

Constituindo também esse espaço imaginário existem os sons, os únicos sons que são inseridos são os do abrir e fechar de portas, os latidos do cão e demais sons cotidianos que deveriam existir numa cidade real. Esses sons auxiliam na construção do espaço, pois ao ouvir os sons comuns, o espectador consegue imaginar o cenário completo e o aceita com maior facilidade, sendo eles elementos importantes da construção do espaço fílmico.

Quando todas as pessoas da vila são mortas pelos gângsteres, apenas seus corpos ficam mortos atirados ao chão e a cidade é totalmente eliminada, suas demarcações e objetos usados para construir espaços são excluídos da cena, reafirmando a homologia entre estes, como é visto na seguinte cena:



Figura 5: A morte das pessoas é a morte da cidade (2:52:05)
Fonte: Filme *Dogville*

Essa suposta homologia transforma a relação entre Grace e a cidade na situação hostil que Hobbes descreve em *Leviatã*. Enquanto *Dogville* tinha maior poder por representar a proteção de que a estrangeira precisava, ela agia de acordo com seus desejos, sugando cada vez mais do que a moça podia oferecer. Mesmo contrária ao poder que o pai possuía, Grace não resiste a ele e o usa contra a cidade, afirmando seu maior poder ao aniquilá-la. De acordo com o filósofo, é necessário um leviatã para que haja ordem e castigue os que dela se desviarem. Em *Dogville* não há essa figura de

poder, cada um age de acordo com seus interesses e os recursos que possui, nem mesmo Grace quando tem essa possibilidade o aceita, preferindo aniquilá-los a liderá-los.

REFERÊNCIAS

ARGÔLO, Sueli de Fátima A. **O espaço físico e psicológico**: sensações de angústia e degradações emocionais vivenciadas por Madalena em *A luz do subsolo*, de Lucio Cardoso. Revista Ícone, revista de divulgação científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura. Volume 12, p. 11- 21, agosto de 2013. Disponível em: <http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume12/OESPACOFISICOEPSICOLOGICO.pdf>. Acesso em 12/nov./2015.

HOBBS, T. **Leviatã**. Tradução: João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, 2009. 288 p.

SCHMID, Christian. **A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre**: em direção a uma dialética tridimensional. Tradução de Marta Inez Medeiros Marques e Marcelo Barreto. GEOUSP – espaço e tempo. São Paulo: volume 32, p. 89 – 103, 2012. Disponível em: <http://citrus.uspnet.usp.br/geousp/ojs-2.2.4/index.php/geousp/article/view/306/338>>. Acesso em 05/nov./2015.

SMITH, W. G. Pogson. The philosophy of Hobbes. Oxford: Clarendon Press, 1909. In: HOBBS, T. **Hobbes' Leviathan**. Reprinted from the edition of 1651, update in June 21, 2004. Disponível em: http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/Hobbes_Leviathan_1909.pdf. Acesso em 12/nov./2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anna. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª edição. São Paulo: Papirus, 1994. 152 p.

VON TRIER, Lars. **Dogville**. [Filme-vídeo] Produção de Lars Von Trier, direção de Vibeke Windelov. França , Itália , Dinamarca , Noruega , Suécia , Finlândia ,Holanda: 2003. 1 DVD, 2h57 min, col, son.

A RELAÇÃO ANÁLOGA ENTRE ESPAÇO/LUGAR E LISO/ESTRIADO NO ESPAÇO-CORPO DO VISCONDE E DO CAVALEIRO

Helen Cristine Alves Rocha⁵⁷

Certeau (1998) entende as estruturas narrativas como possuidoras de sintaxes espaciais: elas regulam as mudanças de espaços efetuadas pelos relatos sob a forma de lugares entrelaçados e postos em séries lineares. Ele propõe como lugares, por exemplo: um país; um quarto (que pode incluir outro lugar, a lembrança). Por outro lado, o autor aponta que todo relato é uma prática do espaço e que este está relacionado às táticas do cotidiano (desde a indicação espacial de esquerda e direita até às notícias, o jornal televisionado, os contos lendários e às histórias). Percebemos, então, que o lugar e o espaço se entrecruzam. Pensando nessa perspectiva de Certeau, ao fazer uma leitura sobre o espaço do corpo do Visconde e do Cavaleiro, presentes nas obras *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente* de Italo Calvino, como um espaço liso e polissêmico, temos como objetivo investigar a relação semelhante entre a teoria de espaço e lugar, de Michel de Certeau (1998), e a teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) sobre o espaço liso e o estriado, os quais também se entrecruzam e são produzidos na própria sociedade. Pretendemos, ainda, investigar como se configura a manifestação do insólito no espaço-corpo desses protagonistas, uma vez que é a partir desse elemento que identificamos o espaço liso em seus corpos.

Os espaços da narrativa fantástica são dados na própria linguagem e devem ser comparados aos espaços que conhecemos. Concordamos com Certeau (1998, p. 199) quando versa que os relatos deveriam ter o nome de “metáfora”, pois “todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços”. Certeau (1998) parte de um viés que analisa os relatos organizadores de lugares pelos deslocamentos que descrevem, partindo das estruturas da língua para as ações narrativas. Para o autor, um lugar

é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é

⁵⁷ Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Letras e Linguística (ILEEL). E-mail: helen-c@bol.com.br

portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1998, p. 201)

Newton já dizia que dois corpos não ocupam o mesmo espaço, aqui eles não ocupam o mesmo lugar. O espaço-corpo do Visconde também não:

Entusiasta e inexperiente, não sabia que só podemos nos aproximar de canhões lateralmente ou do lado da culatra. Saltou na frente da boca de fogo, de espada em punho, e imaginava assustar os dois astrônomos. Ao contrário, mandaram-lhe um canhão em pleno peito. Medardo de Terralba saltou pelos ares. [...] Erguido o lençol, o corpo do visconde mostrou-se terrivelmente mutilado. Faltava-lhe um braço e uma perna, e não só, tudo o que havia de tórax e abdômen entre aquele braço e aquela perna, fora arrancado, pulverizado pelo canhão recebido em cheio. (CALVINO, 2011, p. 19-20)

O espaço-corpo de Medardo se transformou em dois, ou seja, além de ele não ocupar o mesmo lugar de outros corpos, ele passou a não ocupar seu próprio corpo "inteiro". A princípio, o corpo do Visconde era "perfeito" fisicamente, construído de forma a ter todos os seus membros articulados em um mesmo lugar. Porém, ele era um soldado inexperiente e, por isso, acabou sendo partido ao meio por uma bala de canhão. Ele estava terrivelmente mutilado, e o que nos causa mais espanto não é só o fato de lhe faltar um braço, uma perna, e tudo o que tinha de tórax e abdômen ter sido arrancado, partido e pulverizado pela bala de canhão, mas que ele não tenha morrido e que continua a viver insolitamente com a meia parte de seu corpo separada da outra. Similarmente à nossa realidade, sabemos que é totalmente impossível a existência de um ser tão extraordinário como este. O ser humano só tem uma boa saúde, um bom condicionamento físico se tiver nutrido de todas as partes de seu corpo e se elas estiverem em excelente funcionamento. No Visconde temos um corpo separado em dois lugares, que também é composto por elementos distintos: uma perna, um olho, meio nariz, um braço.

Agora, passemos ao Cavaleiro, cujo espaço-corpo tem uma forma de ser que também é incomum,

– Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?
A voz saiu límpida da barbela.
– Porque não existo, sire.
– Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém. (CALVINO, 2005, p. 9-10)

Em uma tarde de muito calor, Carlos Magno, imperador germânico, está revistando os paladinos, quando ele chega ao último paladino da fila, Agilulfo, e pede para que ele abra a viseira, este parece hesitar por um momento em mostrar-se, mas acaba por fazê-lo. Ao lermos que o elmo está vazio, surge em nós uma espécie de medo, de sentimento inquietante, por sermos acometidos subitamente por um elemento extraordinário, o qual quebra com nosso real; pela transgressão que provoca o fantástico. É nesse momento que deparamos com o elemento insólito da obra: aquilo “que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora). O insólito, como reforça Covizzi (1978), não se transforma em rotina, porque não permite o padrão, mas seu contrário: é tudo aquilo que não imaginamos nem esperamos que acontecesse, que desloca o significado esperado sobre o que designamos empiricamente sobre a realidade; que transforma a realidade. A forma de vida e o espaço-corpo do Visconde e do Cavaleiro, portanto, são insólitos, parecem incompatíveis em relação à realidade que habitualmente conhecemos, pois o primeiro foi partido ao meio e, mesmo assim, vive como qualquer outro personagem da obra; e, o segundo, é invisível, mas é o melhor paladino. Assim sendo, eles são os personagens insólitos das obras, já que o termo insólito é empregado dentro da literatura fantástica como sendo seu elemento mais importante.

Temos um ser, Agilulfo, constituído por elementos distintos, os quais proporcionam sua existência no mundo material, real. Assim, podemos ver que qualquer elemento que o compõe vive em relação a outro, cada um é visto como ocupante de um lugar (é um lugar) que vai significá-lo e estabilizá-lo. O lugar está sempre configurando uma posição e, por isso, ele se propõe como estável. Por outro lado, sempre teremos espaço quando se “tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo” (CERTEAU, 1998, p. 202). O espaço é a parte instável, pois é um cruzamento de móveis, de lugares. Segundo o autor supracitado, ele é de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que nele se desdobram. “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente

de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (*idem*). O espaço vai sendo configurado e modificado pelo lugar. Ele é móvel. Nele há vários lugares que o compõem e o significam. Ele é o efeito produzido pelas operações.

O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. (CERTEAU, 1998, p. 202)

Só contendo lugares que o espaço é apreendido e percebido. O lugar modifica o espaço, faz com que ele seja efetuada; sua efetuação é modificada dependendo das posições dos lugares, e estas dependem de convenções. O espaço é sempre o ato de um presente. O espaço, por sua vez, não tem uma só interpretação, pois é subjetivo; é instável, ou seja, pode mudar de acordo com a época e a cultura. Não é único, pois é modificável e instável. Em síntese,

o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (idem, grifo do autor)

Aquilo que modifica o espaço é o movimento praticado no lugar, e a movimentação do lugar também é o que transforma o espaço. O sistema de signos é o lugar, é fixo, mas o que o modifica é o espaço da leitura, é o que age sobre ele; é um funcionamento; deslocamento. O corpo é um lugar, o espaço é sua movimentação. O espaço-corpo do Visconde, antes de ser partido ao meio, era fixo, depois que foi partido ele se tornou um espaço extraordinário e múltiplo em significações. Por sua vez, o Cavaleiro não tem o seu corpo mutilado como o do Visconde, ele já é apresentado a nós como um ser sobrenatural. Seu espaço-corpo é infinito, e o que lhe dá movimento e vida visível é sua armadura branca com penacho iridescente.

De forma semelhante ao que Certeau (1998) conceitua como “espaço”, Deleuze e Guattari (1997) propõem o espaço liso: o espaço aberto, infinito, que não tem pontos de diferenças; que não estabelece fixos e móveis e distribui uma variação contínua. O espaço pode ser modificado pelo lugar infinitamente, de acordo com a época e a cultura. O liso vai se ajustando a um espaço que engloba o todo, aberto a todas as direções e prolongável em todos os sentidos, não há um centro e nem um motivo de base, pois ele

ajusta coisas variáveis, não tem um modelo definitivo, mas sempre pode ser mudado. Para os autores, pode ser relacionado a uma coleção amorfa de pedaços justapostos, cuja junção pode ser feita de infinitas maneiras (essas infinitas maneiras seriam os lugares, o espaço estriado). “O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que ‘liso’ não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço *amorfo*, informal, e que prefigura a *op’art*” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 182, grifo dos autores). Uma mistura heterogênea na qual não há direito nem avesso. Destarte, sua semelhança com o “espaço” de Certeau, pois esse seria “por *operações* que, atribuídas a uma pedra, a uma árvore ou a um ser humano, especificam ‘espaços’ pelas ações de *sujeitos* históricos” (CERTEAU, 1998, p. 203, grifo do autor). Semelhantemente ao espaço liso, que é movimento, o “espaço” é feito de operações atribuídas aos “lugares”, que é uma condição do “espaço” devido a este ser “subordinado” do lugar.

Vivemos em um espaço heterogêneo e que contém vários elementos que o compõem. O espaço-corpo do Visconde é heterogêneo. Antes de ser partido ao meio nada é relatado sobre sua personalidade, mas quando isso ocorre sabemos que uma metade é má e outra é boa. É um espaço instável que sofre modificações. O Visconde saiu dele mesmo em uma espécie de duplo. Sua parte boa e má não pode ser sobreposta, mas agregada, juntada. Seu espaço-corpo define um conjunto de relações que impõem posicionamentos irredutíveis e não sobrepostos, uma realidade heterogênea: uma parte age completamente diferente da outra, pois uma age de forma gentil e cordial com as pessoas e a outra de forma grosseira e hostil. São diferentes posicionamentos que possuem um conjunto de relações que definem o caráter do Visconde e seu lugar na sociedade. Temos um espaço-corpo liso devido ao fato de o Visconde ter mudado de natureza ao dividir-se: uma metade de corpo que age como um humano “inteiro”, mas que é completamente maléfica ou bondosa. Mesmo que todo progresso seja feito por e no espaço estriado, é no espaço liso que se produz todo devir.

Como dois corpos não ocupam o mesmo lugar, um espaço-corpo invisível de um Cavaleiro também não, já que o próprio vazio é um espaço, a invisibilidade faz com que ele exista. O Cavaleiro Inexistente, embora sendo vazio é cheio: cheio de disposição, de conhecimentos, de títulos, de vitórias e glórias. É obsessivo e, por isso, gosta e ordena que tudo esteja limpo e organizado. Ele é satisfeito com seu estado de invisibilidade já que não sente nenhuma das necessidades e angústias humanas: não sente amor nem

dor, não fica doente. Agilulfo tem seu espaço-corpo vazio; o espaço da armadura; o espaço de atravessamentos de insetos. Enfim, tem seu espaço-corpo liso, em conexão com outros lugares (a armadura que o faz viver e ser visível).

Agora passemos ao espaço estriado, similar ao que Certeau (1998) estabelece como sendo o “lugar”. Nele, há uma separação das coisas, um fechamento de espaço. No espaço estriado, as formas organizam uma matéria; é um espaço extensivo, de medidas. Ele “é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 185). É um esquadrinhamento, uma medida das coisas do mundo. Por isso, sua semelhança com o “lugar” de Certeau, porque os lugares são fixos, metrificados e modificados pelos “espaços”, pelo espaço liso. O “espaço” necessita de ações, de operações atribuídas ao “lugar” para se tornar espaço. Ele precisa de um movimento que o produza e está sempre associado a uma história. Ou os “espaços”

são transformados por algum agente, ou, ao contrário, o despertar dos objetos inertes (uma mesa, uma floresta, uma personagem do ambiente) que, saindo de sua estabilidade, mudam o lugar onde jaziam na estranheza do seu próprio espaço. (CERTEAU, 1998, p. 203)

Quando o lugar sofre alguma modificação natural, ou feita por algum agente, seja física ou discursivamente, temos um “espaço”, pois, para Certeau (1998), quando há uma alteração do lugar temos um espaço. É como se víssemos um autômato. Em conclusão, podemos perceber que os relatos transformam lugares em espaços ou espaços em lugares. Além disso, eles organizam os jogos das relações mutáveis que uns mantêm com os outros. Assim como no liso e no estriado: eles não se separam nunca, mas também não são da mesma natureza: “o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 180). Desse modo, percebemos que há uma similaridade entre as noções de lugar/espaço de Certeau e liso/estriado de Deleuze e Guattari, pois qualquer um desses espaços está e modifica o outro a todo momento. Vemos que há espaços sendo construídos por lugares e sendo modificados; enquanto há, também, o espaço liso sendo transvertido num espaço estriado o tempo todo.

O que povoa o espaço liso é uma multiplicidade que muda de natureza ao dividir-se, e também muda o próprio espaço liso, o deserto, mar ou gelo, estepe, uma multiplicidade desse tipo, não métrica, direcional, acentrada. O liso é uma

heterogeneidade que varia continuamente; é amorfo. A percepção do liso é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, “o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (*idem*). Já o estriado é um espaço objetivo e metrificado. Ele “é definido pelas exigências de uma visão distanciada: constância da orientação, invariância da distância por troca de referenciais de inércia, junção por imersão num meio ambiente, constituição de uma perspectiva central”. Por isso, é mais difícil avaliar as potencialidades criadoras desse espaço, e como ele pode “sair do liso e relançar o conjunto das coisas” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 205).

Assim, percebemos esses espaços no corpo do Visconde e do Cavaleiro: ambos são atravessados pelo vento; pelos insetos, pelos raios de sol; sofrem modificações em seus espaços-corpos; cada parte do Visconde é um espaço estriado, bem delimitado; cada parte que compõe a visibilidade do Cavaleiro também o é. Ambos são modificados pelo espaço insólito de seus corpos, pelo movimento, pelo espaço liso, pela multiplicidade de sentidos que provocam: eles representam a falta; a busca do ser pela realização plena. Imagens que representam o engajamento de Calvino de combater todas as divisões do homem, de “auspicar o homem total” (CALVINO, 2014, p. 12).

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CALVINO, Italo. *O visconde partido ao meio*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

AUTONOMIA E SUBVERSÃO: O ESPAÇO DISCURSIVO NO CONTO DE VERGÍLIO FERREIRAIgor Rossoni ⁵⁸

De modo geral, em relação específica ao conto “A galinha” aqui selecionado, pode-se afirmar que a voz narrativa ocorre em tempo posterior à sucessão dos fatos narrados. Isto se evidencia desde logo, pois a conjugação dos verbos, ao longo do recorte praticado pelo narrador, posta-se quase que exclusivamente no passado. Entretanto, em três oportunidades, pelo recurso de presentificação que o dêitico “agora” delimita, desponta-se um primeiro vinco no sentido de nublar a constância evidenciada.

Em verdade, a utilização deste recurso de ruptura subliminar determina ou vem determinado por outra atitude estratégica de subversão, previamente elaborada. Eles ocorrem como elementos desarticuladores em três sequências específicas e delimitantes da história. Em três situações que sugerem desconectar a enunciação da voz narrativa – já subvertida pelo amalgama de posteridade e simultaneidade – de um único lugar, ou nível, de onde se anunciaria.

No primeiro segmento, a voz narrativa se manifesta de fora como se fosse pronunciada de dentro da história que narra⁵⁹. Isto ocorre, pois alguns dispositivos retóricos vem a tona no transcorrer do referido segmento discursivo. A primeira impressão que aparentemente se elucida é a de que o narrador assume dupla função: permite-se personagem por intermédio da sugestão imposta pelas expressões “minha mãe”, “meu pai”, “minha tia”, “meu tio”, como se narrasse em primeira pessoa, criando a sensação de personagem – filho e sobrinho – que assume a condução da própria história e, concomitantemente, a narra como observador introjetado à narrativa. Contudo, o tom do discurso sugere uma consciência narrativa que a tudo domina, que tudo sabe, e que em tempo posterior se dispõe a narrar os fatos passados. Nessa condição, pelo uso da memória, poderia de fato se apresentar como se manifesta. Entretanto, algumas passagens apontam estatuto diverso do então inventariado. Em momento algum deste segmento o narrador se deixa entrever como personagem. Não participa de nenhum

⁵⁸ Pós-Doutor em Teoria Literária e docente da Universidade Federal da Bahia – UFBA. email: xangai13@gmail.com

⁵⁹ Para falar com Genette, respectivamente, níveis extra e intradieético.

deslocamento, de nenhuma fala, de nenhum sucesso que por ventura houvesse interferido ou feito sombra, mesmo como personagem que acompanha incógnito o transcorrer das cenas. Aliás, instância esta que – se o fosse – lhe conferiria qualificativo que supera a condição de ocupante ordinário de lugar, no tempo e no espaço. Assim, como personagem, estaria na caminhonete de carreira; na feira; voltaria com os pais na carroça de António Capador, estaria concomitantemente com os tios em visita à D. Aurélia (e como narrador, por estratégia, omite informações mais específicas sobre os sucessos ali ocorridos); estaria no mesmo ambiente domiciliar onde mãe e tia recomeçam a discussão sobre a troca das galinhas, fato este que impediria a voz narrativa pronunciar: **“Estavam só as duas e puderam desabafar”** (1993, grifo meu); estaria junto com a tia ao sair em tempestade pela rua e, em simultâneo, com a mãe se deslocando para a janela; estaria no percurso externo e junto ao pai na conversa com a tia – “quando *lá longe* minha tia lhe passou ao pé... [grifo que pressupõe a não-presença do personagem ou, ao menos, considerável distância do local onde ocupasse] – no dobrar da esquina com o término da rua; e, finalmente, na contenda picaresca entre tio e pai; momento em que finda o primeiro segmento.

Tamanha precisão de saberes e informações nubla a possibilidade de o narrador efetivar o respectivo funcionamento como voz que atua intradiegeticamente ao discurso que profere, criando assim, somente, a ilusão de narrá-la de dentro dos acontecimentos. O que parece justificar tal atitude é o fato de que, neste primeiro segmento, o narrador cultiva – por movimento de aproximação – dado engajamento de simpatia em relação aos parentes mais chegados: mãe, pai, tia e tio; mesmo diante da situação conflitiva que os envolve. Assim, narrando de fora como se estivesse dentro, apresenta os fatos por sabê-los – à contento – desde sempre, vez que se devota condição de onisciência frente aos sucessos do passado.

No segundo segmento, o disparate delineado em âmbito próximo e familiar, por ainda sensibilizar-se aos auspícios de relações de simpatia, adquire dimensão inusitada. Em tom e velocidade crescentes, valendo-se de elipses e cenas sumarizadas, o narrador destila – a cru – débil evolução a se propagar e expandir para o âmbito da, até então, “pacata” aldeia. Assim, repentinamente, a enunciação da voz narrativa – agora por distanciamento – permite que vasta gama de espectros consequenciais sejam

evidenciados. O processo se desenrola pois, encerra-se o primeiro segmento com a narração de breve cena **picaresca**, encenada no falseado destempero do “tio”. Este motivo regerá o andar do segundo segmento, acrescido de intenso dispositivo trágico. Tal instância se solidifica em virtude da impregnação de um olhar disfórico – emoldurado por picardia e caústico-sarcasmo – que culmina por delinear transcurso e desfecho, em simultâneo, fantástico e ordinário. Deste modo – em virtude de destilamento caústico de antipatia – a ação narrativa expõe, à miude, tanto a grotesca situação quanto, nitidamente, a repercussão visceral do tolo humano à claridade da mais infragilizada vergonha.

Tais procedimentos denotam funcionamento espacial da figura do narrador em posição e disposição diversa da anterior. Ou seja, no segundo segmento, narra de fora como se de fora narrasse; embora, mesmo ainda não se materializando como personagem de fato – **pelo coletivo** – participa da história que veicula.

Pelo que se constata no segundo segmento discursivo, o lugar de fala do narrador por vez outra se exemplariza na volatilidade. Destampa situação onde, fazendo-se sombra como personagem [diluído no coletivo], apresenta de fora [pelo distanciamento e antipatia que concretiza] a história de que, como personagem de fato participa. Este recurso, a bem dizer, justifica-se plenamente, pois serve de base para a insurgência do narrador como personagem física e ativamente participativa no processo enuncivo do terceiro e último segmento. Neste, a personagem como que se personifica; marca presença e assume identidade possuidora de senso crítico em relação à crenças e afins. Explícita, faz-se ouvir como personagem que intervém direta e consciencialmente no desdobrar de próprio duplo de si: o narrador.

Portanto, o terceiro segmento deixa evidente a delimitação da figura explícita do eu – narrador/personagem – como voz de anunciação da sequência narrativa.

Embora a narrativa mantenha os verbos sempre no passado, delimitando à instância narradora posteridade em relação à ocorrência dos fatos narrados, neste segmento, a estratégia de condução da narrativa impõe a sugestão de coexistência simultânea de tempos e espaços, vozes e níveis. Assim, o discurso gera e gerencia a sensibilidade para o surgimento de uma espécie de ilusão, onde possíveis passado e

presente se amalgamam num mesmo espectro coincidente de atemporalidade. Isto é, pelo recurso da presentificação permite-se à voz narrativa auto-espacializar-se, propiciando ao estatuto do narrador se imiscuir ao estatuto da personagem (eles mesmos), no tempo e no espaço. Isto se dá pelo cuidado do narrador em deixar evidente o registro dêitico: “Entrada que foi **agora**” (grifo meu), bem como pela sucessividade entre discursos indireto e direto já delineada.

Em suma: **Agora**, quando? Poder-se-ia questionar. O relato somente informa 2 marcas temporais de referência: o dia da morte e/ou o dia do enterro da mãe. Ou seja, no referido contexto, verificam-se determinações completamente indeterminadas, vez que, respectivamente, “... alguns anos depois de se fazerem as pazes, morreu minha mãe.”; e “Ela [tia] fora ao enterro de minha mãe, fora lá a casa dar os sentimentos...”. Deste modo, a data do enterro da mãe se dá no mesmo dia em que a tia adentra a casa enquanto o herdeiro efetua a devida limpeza? A resposta parece só se autenticar por, simultaneamente, *sim* (presente) e *não* (passado). Entanto, se realmente é este o dia, porque o filho mantém postura absorta e descontraída, aparentemente natural, dotada de serena frieza [em relação à perda da genitora] – mesmo apatia – diante de tamanha fatalidade? Assim, ao mesmo tempo, o evento aponta para o *não*. Ou seja, entre o fatídico acontecimento da morte da genitora; a visita da tia e a respectiva narração sugere-se um lapso temporal que o discurso culmina por gerenciar a ilusão de rompimento; sem que – sintomaticamente – deixe de presentificar a modalidade do *sim*. Estes dispositivos retóricos imprimem ao narrador maior distanciamento em relação a sequência dos fatos; além de tempo para os digerir e discernir com propriedade ácida, estado que o empossa de julgamento crítico, calcado em irreverente picardia em relação à tia e ao universo por ela representado: “Minha tia, então, de súbito, deitou as mãos ao ventre, ergueu para mim uns olhos necessitados. – Ao fundo do corredor – disse eu. – Veja se há papel. [...] Minha tia regressou, mais reconciliada com a vida...” (1993).

Assim sendo, a profusão de estados, tempos e espaços, por mais uma vez, sustenta a determinação de um lugar de enunciação volátil e indeterminado. Ou seja, agora, a voz narrativa se emposta realmente de dentro da história que narra, entretanto, se manifesta como se de fora se posicionasse. Isto se dá, pois o narrador mantém – pelo discurso – a ilusão de distanciamento máximo em relação a fatos e semelhantes, à

despeito da perda da mãe, e pela frieza em relação à tia. Isto é, permite fixar completa apatia tanto perante os familiares mais próximos, afinal – depois do sucesso mortuário – constitui-se no “único herdeiro” quanto da quase dizimada sociedade civil.

Referências:

FERREIRA, Vergílio. *Contos*. 5ª. Ed. Lisboa: Bertrand, 1993.

RODRIGUES, Isabel Cristina. “Vergílio Ferreira ou a negação do conto”, *Rev. Via Atlântica*, no. 04, out/ 2000.

**DO ALIMENTO À LEMBRANÇA: REPRESENTAÇÃO DA COZINHA NA LÍRICA
DE MARIA LÚCIA DAL FARRA**

Ingrid Suanne Ribeiro Costa⁶⁰

Os sentidos sensoriais constituem uma das principais formas de o homem se relacionar com espaço. Dependendo da distância estabelecida entre o corpo do sujeito e a realidade circundante, eles podem apresentar maior ou menor teor de objetividade na ação de interagir com o mundo. A visão, por exemplo, possibilita o máximo de distanciamento ao passo que o paladar oferece a maior proximidade com o espaço, uma vez que um segmento do mundo é levado para dentro do corpo.

Na lírica de Maria Lúcia dal Farra, tanto a vida íntima quanto as cenas coletivas e familiares do eu-lírico muitas vezes são retratadas através de cômodos e objetos espalhados pela casa. O objetivo deste trabalho, portanto, é mostrar que a cozinha – através de alguns alimentos (como o bolo, a polenta, o cuscuz, os temperos e o bife à parmegiana) e de alguns utensílios domésticos (a chaleira e o fogão) – evidencia as relações familiares e intimistas, despertando uma gama de lembranças no seio do sujeito lírico.

Em ensaio publicado no livro **Antologia da alimentação brasileira** (2008), João Chagas afirma que a maneira como as pessoas comem constitui um mecanismo de se penetrar em sua vida íntima, compreender seus gostos e identificar seu caráter. Leonardo Arroyo, por sua vez, mostra que os traços culturais de um estado ou até mesmo de um país podem ser facilmente reconhecidos através de sua culinária, especialmente quando se adentra na cozinha – um espaço simbolicamente marcado pela cordialidade, afeto e integração.

Tuan (2013) afirma que o paladar, o olfato, a sensibilidade da pele e da audição sozinhas não nos tornam cientes de um mundo exterior habitado por objetos, mas que em conjunto com as faculdades “especializantes”, da visão e do tato, favorecem a nossa apreensão de caráter espacial e geométrico do mundo:

É possível argumentar que o paladar, o odor e mesmo a audição não nos dão, por si mesmos, a sensação de espaço. A questão é muito acadêmica, porque a maioria das pessoas faz uso dos cinco sentidos, que se reforçam mútua e

⁶⁰ Vinculada a Universidade Federal do Piauí (UFPI)
E-mail: ingrid-suanne12@hotmail.com

constantemente para fornecer o mundo em que vivemos, intrincadamente ordenado e carregado de emoções. O paladar, por exemplo, envolve quase invariavelmente o tato e o olfato registra o aroma de caramelo. Se podemos ouvir e cheirar algo, podemos muitas vezes também vê-lo. (TUAN, 2013, p. 21)

Merleau-Ponty (2006) também afirma que os sentidos sensoriais possibilitam a experiência com o espaço:

Toda sensação é espacial, nós aderimos a essa tese não porque a qualidade enquanto contato primordial com o ser, enquanto objeto só pode ser pensado no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada, pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, ela própria é constituída de um meio de experiência, quer dizer, de um espaço. (PONTY, 2006, p. 298)

Assim foram analisados sete poemas (“Culinária frugal”, “Puberdade”, “Resgate”, “Substância”, “Culinária”, “Receita de parmegiana” e “Autógrafo”) extraídos do volume **Livro de auras** (1994), direcionando o foco de observação para o modo como o cômodo da cozinha é capaz de revelar dados substanciais sobre as relações familiares e intimista do eu-lírico.

Desenham areados a geografia do dia:
a luz solar do ovo estampado no prato
logo de manhã,
a trama do espaguete
à hora do almoço,
o recheio oculto da berinjela
ao cair da noite.
Fogão?
Esfera onde se tempera o tempo.
(DAL FARRA, 1994, p. 61)

No poema “Culinária Frugal” é possível identificar o que ocorre na cozinha através dos alimentos servidos nas refeições. No café da manhã é servido o ovo que reluzir o convívio amigável dos familiares, já no almoço o espaguete é o alimento que contém uma trama simbolizando as discussões familiares e na janta é servido o recheio oculto da berinjela evidenciando que mesmo com o bom convívio familiar sempre haverá segredos embutidos na noite. E o fogão é responsável por temperar os momentos familiares.

Vale ressaltar que de acordo com Tuan (2013) as coisas e os objetos ganham significado dependendo dos sentimentos que os indivíduos possuem, podendo até conter uma humanização, principalmente os objetos da casa que demonstram a personalidade do indivíduo através da identidade cultural.

O vapor da chaleira no fogão de lenha

desperta a alma da carne defumada
e espalha na casa um gosto de família sem alvoroço
– entretida consigo mesma –
prenúncios cálidos de café na mesa,
dedos de prosa entre ruídos
(lacunosos)
da vassoura nos corredores.
(DAL FARRA, 1994, p.91)

Já no poema “Resgate”, percebe-se que a memória é retomada através do vapor da chaleira que estimula e conserva as experiências familiares do passado, espalhando pela casa a imagem de uma família unida e sem brigas. E o café sobre a mesa mantém as conversas matinais em meio ao barulho da vassoura nos corredores, que representa a mulher como mãe que limpa a morada e protege os filhos, como uma galinha no ninho. Ressalta-se que, para Bachelard (2008), o ninho constitui a marca de um instinto que designa segurança.

Por fim, Maria Lúcia dal Farra com a imagem da chaleira abriga as lembranças de todos os familiares, especialmente dos ausentes, remetendo-nos a Bachelard (2008) que considera tanto a casa como o fogo e a água elementos que oportunizam evocar as lembranças guardadas na nossa intimidade. É perceptível, portanto, que nesse poema o sujeito lírico por meio do vapor da chaleira aquece a memória, provocando recordações da rotina familiar e nos possibilitando a visualização da mulher no ambiente doméstico.

Culinária

Deito a manteiga na panela
e entremeio
(ao calor do fogo)
os temperos.
O alho desprende aromas
e
amarelo
empresta à cebola a parte de que carece
na imensa analogia dos cheiros.
Nem salsa, nem coentro!
Invade já a casa
o sabor da lembrança futura.
(DAL FARRA, 1994, p. 100)

No poema “Culinária” a ação de preparar alguns temperos é metaforicamente comparado ao ato sexual, em que a manteiga deitada na panela significa a mulher com o calor amoroso a espera do órgão reprodutor masculino.

Maria Lúcia dal Farra representa os temperos utilizados para essa relação sexual: o alho seria o pênis e a cebola a vagina, em que o alho (pênis) desprende o cheiro do amarelo (esperma) que penetra a cebola (vagina) provocando o orgasmo desejado. E entre o alho e a cebola há uma imensa semelhança entre os cheiros, que se combinam perfeitamente, invadindo a casa com o sabor que provoca lembranças.

A relação sexual comparada ao ato de cozinhar os temperos remete ao que Tuan (2013) afirma que a relação íntima entre as pessoas ocorre em lugares íntimos que ao serem lembradas provocam uma intensa satisfação. Por isso, Maria Lúcia dal Farra finaliza o poema declarando que o sabor dos temperos será lembrado futuramente, provocando novamente uma imensa satisfação e adquirindo certa permanência.

Puberdade

Na cozinha
mamãe espreita o bolo de morango com coco
recém tirado do forno.
Besunta-o agora com a calda
(que o ata).
Da varanda vejo a massa operosa das nuvens
que se juntam para a chuva.

Furo o bolo com o dedo.
O sumo transborda:
a tarde está molhada de vermelho.
(DAL FARRA, 1994, p. 79)

No poema “Puberdade” é visível a transição do período da infância para a adolescência com o advento da menarca, simbolizada no poema pela cor vermelha. O órgão reprodutor feminino é representado pelo bolo de morango com coco que ao calor dos hormônios da puberdade causa a primeira menstruação e de modo continua e em alta frequência desatina imperceptível, sendo visível com o tocar do dedo molhando, assim, a tarde de vermelho.

Portanto, Maria Lúcia dal Farra além de demonstrar de modo íntimo a menarca, com a imagem da preparação do bolo de morango com coco, também simboliza o cuidado da mãe com as transformações verificadas no corpo da criança ao atingir a adolescência. Assim, o ato de cozinhar é comparado com o observar, revestir e proteger a menina que recentemente transformou-se em mulher.

Todos aguardamos o almoço da tia Ester,
a mescla de refrescos de uvaia e bife à parmegiana
de que ela ganha a fama familiar.
E a tia, aia dos seus,

(tal qual sua ancestral bíblica)
se solta calada das sombras da cozinha
carregada de iguarias –
que se irradiam do sorriso,
da sua humilde alegria.
[...]
Só tia Ester sabia
pôr compressas na própria dor.
(DAL FARRA, 1994, p.101)

No poema “Receita de parmeggiana” os familiares estão reunidos na sala a espera do almoço feito pela tia Ester, mas por ter a função de preparar o bife à parmeggiana restringe-se somente as atividades domésticas. Não sendo percebido pelos familiares o silêncio provocado pelo piano de castiçais e as rugas de Ester causadas pelo tempo. Uma vez que Ester é muito aplicada no preparo da carne faltando-a o amor próprio, tornando-se obediente aos desejos dos outros e transformando o prazer de cozinhar em uma obrigação, daí a dor de preparar o bife à parmeggiana.

Bachelard (2008) analisa que a atividade doméstica preserva ativamente a casa, unindo-a as lembranças familiares, assim o devaneio a acompanha. No poema acima, Maria Lúcia dal Farra demonstra que a mulher de forma obrigatória comanda a atividade doméstica com satisfação mesmo quando estiver triste.

Substância

A polenta da nona ressurge
num dos buracos do mundo –
escura esfera numa panela de ferro
(encouraçada de lembranças e uso)
em douradas lavas e borbulhas de extinta idade.

O fogo de lenha é o degrau onde me alço
a espiar (por dentro)
o oco que a quentura cava no fubá e no tempo:
memórias de milho, devaneios da fervura,
túneis moveiços de silêncio infantil,

tudo rendido por braços de maternal ternura
a girar (infinitos)
no esforço tutelar de dar ligadura ao amarelo,
de temperar os anos. Pasta:
força mágica da matéria a sondar formas.

Súbito,
estaca no ar a colher de madeira
e a nona derrama sobre o mármore
a já arredondada polenta.
Ciosa, tira da vida uma linha e traça
(sobre a massa da minha infância)
a rosácea de todos os fomes.
O mapa das raízes perdidas.

(DAL FARRA, 1994, p. 92)

A poetisa, no poema “Substância” relembra a relação familiar por meio da polenta que sua nona (avó em italiano) preparava, alimento que simboliza o elo que uni todos os familiares. Na primeira estrofe é visível a imagem da polenta como causadora de lembranças, especialmente por ser feita em uma panela a qual contém marcas de uso.

Em seguida, o eu-lírico comenta como era produzida essa polenta e o modo como espiava intimamente a quentura do fogo que provocava uma cavidade no fubar e no tempo. Essa quentura são as intrigas familiares que desprovida de sentimentos causava lembranças, fantasias e caminhos movimentados pelas incertezas. Mas tudo era resolvido com os braços afetivos da nona, que sempre se esforçavam para dar ligadura (união) à massa da polenta (família) usando-a como pasta mágica que investigava todas as diferenças.

O esforço da nona para formar a polenta arredondada simboliza a busca pela matriarca em manter a família unida. Retirando dos acontecimentos ocorridos na infância do eu-lírico e das fomes advindas do restante da família, o mapa das raízes perdidas, que mesmo com as diversidades dos membros familiares sempre haverá um membro que produzirá a substância da união.

Autógrafo

Polenta com braciòla
e espesso molho a convidar o pão
(e as ilusões)
– assim é o que fabrico:
a herança matriarcal (cerrada)
amornada na urna do fogão de antiga vila
que o grosso livro de receitas nutria
só de poesia,
em meio a alho, azeite e louros

que nunca teve, que nunca teremos.
Palavras não se tiram de alquimias
da cozinha –
nem de desejos vãos.

(DAL FARRA, 1994, p. 121)

No poema “Autógrafo” Maria Lúcia dal Farra usa novamente a polenta feita na urna do fogão, onde a nona lutava com as quenturas (brigas) e os ingredientes, como: alho representando a separação, o azeite que lubrifica a relação familiar, e os louros que simboliza a forte relação existente na família. A polenta além de ser o elo que mantém

unida a família também representa a herança matriarcal que fica contida metaforicamente no livro de receitas.

Dessa maneira, nos poemas analisados percebemos que o eu-lírico utiliza a imagem de alimentos, especialmente da polenta advinda da tradição italiana, para representar a união familiar proporcionada pela nona. Na lírica de Maria Lúcia dal Farra, é visível a utilização da comida para revelar a relação familiar e também a sexualidade, provocando lembranças de momentos vividos na infância no cômodo da cozinha.

Reiterando o que Merleau-Ponty (2006) comenta que a percepção não ocorre somente por “estados da consciência”, mas também pelas experiências vividas pelo sujeito no espaço, através do corpo com as sensações sensoriais, como o paladar que foi representado por meio dos alimentos e é responsável por causar lembranças ao sujeito lírico. Logo se conclui, portanto, que o ser humano depende dos sentidos sensoriais para constituir uma noção de espaço e para sentir-se parte integrante dele.

Referências bibliográficas:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fortes, 2008.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia da alimentação no Brasil**. São Paulo: Global, 2008.

FARRA, Maria Lúcia dal. **Livro de auras**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Pontes, 2006.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**. Londrina: Eduel, 2013.

A PRAIA AMARELA: DO RUMOR ARCAICO DOS COLASTINÉ AO DEVER DE MEMÓRIA DO GRUMETE NO ROMANCE O ENTEADO

Jucelino

Comentado [A3]: Falta sobrenome

RESUMO: Neste estudo literário, trataremos de relações significativas e fenomenológicas estabelecidas entre a memória ancestral dos índios *Colastiné* e o dever de memória do grumete na função de guardião e defensor legítimo desse *rumor arcaico* – expressão com a qual o protagonista-narrador sinaliza a persistência da memória ancestral dessa tribo canibal, a partir do vínculo espacial da tribo com o seu local de convivência social: *a praia amarela*. Nossa abordagem teórica, procura compreender e explicar como o discurso narrativo (o tropo literário) possibilita a atualização da memória e a consequente atualização do passado no presente, não seguindo as formas tradicionais do discurso historiográfico oficial, mas, através de uma história vista de baixo, uma história do subalterno, resguardada na memória do personagem grumete, que na condição de velho debruça-se sobre o seu passado junto a essa tribo aborígine com o dever significador de recontá-lo. Evidenciaremos a importância do espaço como lugar do ritual na representação social dos *Colastiné* e que é a partir do espaço experimentado da praia amarela que a tribo fortalece e vivifica seus laços sociais e humanos.

Introdução

Nosso intento, por meio da imagem do *rumor arcaico*, expressão que marca o romance em inúmeras passagens, é o de nos aproximarmos da representação que os índios *Colastiné* constroem em relação ao seu espaço geográfico – social e ritualístico – percorrendo as vicissitudes de elucidarmos como o narrador nos re-apresenta esse espaço e qual a sua intenção com esse exercício de memória? Ao reelaborar a História na ficção, estaria Saer corrigindo o “olhar” marcadamente eurocêntrico do Velho Mundo do século XV, e o ainda remanescente olhar estereotipado da cultura ocidental sobre as nações íncolas (particularmente as antropofágicas) em nossa contemporaneidade?

O espaço como lugar do ritual na representação social dos *Colastiné*

O trabalho de refacção de seu passado, através do rastro de lembranças, pelo suporte da escrita, empregado pelo grumete em sua velhice, que possui nessa atividade mental-escriturária o ato de presentificar um ausente [o passado] significa por parte do narrador a representação escriturária da imagem de um certo passado que viveu em companhia dos *Colástiné*.

Único sobrevivente da fastigiosa expedição de reconhecimento empregada pelo seu capitão: “um erro de apreciação que viera cometendo ao longo de toda a sua vida,

acerca de sua própria condição” (SAER, 2002, p. 29) – vida a qual se apagaria com a flecha atravessando a sua garganta – o grumete nas alvuras de sua juventude, cuja orfandade tinha lhe empurrado para os portos, seu berço, sua primeira origem até onde lhe alcança a memória, diante das mortes iminentes de seus companheiros, lhe assalta a estranha condição de sua situação singular: “a certeza de uma experiência comum desaparecia e eu ficava só no mundo para dirimir todos os seus problemas árduos que sua existência supõe” (SAER, 2002, p. 31), que é, enfim, aportar no espaço de vivência dessa sociedade aborígene.

Trata-se do espaço geográfico propriamente dito, que circunda o ponto móvel de ritualizações e experimentações simbólicas da tribo. Espaço de vivência onde eles constroem, moldam, ritualizam e vivenciam sua realidade suntuosamente delimitada pelo lugar onde estão instalados: o casario, as fogueiras e, onde a pequena sociedade tribal percorre seus afazeres cotidianos: a *praia amarela*. É nesse espaço nomeado na narrativa, a praia amarela, que os *Colastiné* volatilizam e substancializam as suas realizações societárias, desde as pertencas comunais até às experiências simbólicas. Tendo como confrontações limítrofes as margens do rio e a imensa floresta aprofundando-se no nada, a praia amarela se converge na condição de *espaço coletivo de memória* onde o grupo compartilha suas atitudes, valores, identidades.

Em sua investigação sobre a memória coletiva, Maurice Halbwachs declara que “não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial” (HALBWACHS, 2006, p. 170). Segundo o estudioso jamais saímos do espaço, “assim, cada sociedade recorta o espaço à sua maneira, mas de uma vez por todas ou sempre segundo as mesmas linhas, de maneira a constituir um contexto fixo em que ela encerra e encontra suas lembranças [...]” (IDEM, p. 170). Imbuídos na trama de um contexto fixo, os *Colastiné* tecem suas relações dos limites rijos desse espaço onde reelaboram sua memória ancestral, através da ritualização do canibalismo e seus desdobramentos, cuja participação vertiginosa de toda a tribo, sem exceção, investidos em suas funções de personagens sociais, aparece como o laço que comunica em um mesmo todo o passado coletivo.

É nesse espaço que o ritual antropofágico tomará forma: os cadáveres serão descarnados, temperados com ervas aromáticas e posteriormente levados à fogueira, dispostos na grelha para a contemplação estupefata de todos, liame em que jovens,

crianças, velhos, homens e mulheres “participavam da mesma alegria singela e despreocupada que provocava neles o espetáculo da fogueira e da pilha de carne que estava sobre o leito fresco de folhas cortadas” (SAER, 2002, p. 48). Segue a voz narrativa e exprime-nos que “era como se a aldeia inteira dependesse desses despojos sangrentos” (SAER, 2002, p. 49).

À medida que, nesse espaço de convergência das experiências tribais, o ritual avança, o narrador inicialmente assombrado vai, pouco a pouco, se acostumando àquela atmosfera frenética, sendo diluída gradativamente, onde cada etapa se reveste de um elemento fundamental para a convergência de uma peça inteira, assemelhando-se a uma dança que vagarosamente se desenvolve, com os movimentos se dilatando, dos primeiros passos de espera e aflição, aos mais arriscados de angústia, rebuliço e degradação, até alcançar o intenso delírio e, então, consumir-se no torpor de uma nostalgia ancestral.

Assim, os assadores tranquilos e experientes de um lado e, do outro, a multidão ao redor da grelha, maravilhada em seu êxtase de contemplação enfeitada, absortos como se fossem estátuas, na iminência do banquete que perniciosamente se aproximava, enquanto os pedaços de carne iam se chamuscando nas brasas, tudo isso somado ao desejo tão intenso aflorando daqueles corpos, na condição de seduzidos pela fome ancestral de comer carne humana, antecede potencialmente o grande momento da dança: o excesso de apetite de um formigueiro despojando uma carniça, e que nesse voraz frenesi de mordidas ferozes sobre os pedaços de carne, que cada um se dirigindo à grelha para buscar o pedaço de apetite que lhe cabia, se imbuem impregnados de uma culpa primitiva “que parecia lhes impedir o gozo, como se a culpa, tomando a aparência do desejo, tivesse sido para eles contemporânea do pecado” (SAER, 2002, p. 57).

Como se o pecado original lhes sobreviesse nas sombras de uma culpa ancestral, e o narrador se refere a eles com a imagem de filhos putativos de Adão, como que se através dessa representação ritualística eles conseguissem, não alcançar, mas talvez se aproximar de suas origens. Uma origem há muito perdida nas águas profundas do inconsciente, que somente através de sua repetição, de seu constante refazer nesse espaço praticado, a praia amarela, o refazer desse ritmo silencioso do passado que ao mesmo tempo em que lhes atrai, também lhes condena a repulsa, seriam capazes de transpor a conveniência de sua realidade habitual ao longo do ano cujo começo se dá

nesse evento, na espera do próximo início, o verão seguinte, para reavivarem suas fantasias mais pérfidas e langorosas num único momento de voracidade onde a liberdade assistida do cotidiano se desvanece no afrouxamento dos laços sociais.

Nesse sentido, o rumor arcaico, que lhes atravessa depois de uma sonolência mediatibunda, e que lhes aplaca a certeza de que “se a partir de certo momento nenhum efeito terrível se manifestasse neles, podiam se considerar salvos e capazes de depor sem perigo sua ansiedade vergonhosa” (SAER, 2002, p. 62), se trasveste como uma imagem de seu passado remoto, o instante primordial que se liga as suas origens. Assim, essa origem que sempre retorna, que através do ritual lhes marca uma imposição de não se deixar esquecer, parece funcionar como uma mancha arquetípica, impondo nas sociedades primigênicas o célere retorno do tempo e, conseqüentemente, o reencontro com o primeiro laço.

Carl Gustav Jung ao cunhar o termo *archetypus*, o delineia como o que é “concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, [...] tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p. 16). Para o psicanalista, o conceito se difere essencialmente das fórmulas historicamente elaboradas, pois representam um dado anímico imediato, ou seja, já presente na raiz do inconsciente.

Quando se relaciona com o mito e o ritual, diz Jung, que a imagem arquetípica não se põe em dúvida. Olhando dessa perspectiva, a representação performática dos *Colástiné* referente ao canibalismo e os desdobramentos do ato de comer carne humana, cujo dispositivo que comunicam todos da tribo num mesmo corpo unificado é a repetição temporal dessa prática em um mesmo ponto de origem, clivado no espaço da praia amarela, cujo começo sempre se dá em algum lugar do verão, como signo de conservação do mito de origem, carrega em si potencialmente essa carga semântica imersa na imagem arquetípica, da qual a tribo reelabora os vínculos mais profundos com sua raiz original através do rumor arcaico.

Essa representação comum ao sujeito tribal “essa fenda à beira do negrume que os ameaçava, contínua, [que] vinha, sem dúvida, de algum desastre arcaico” (SAER, 2002, p. 153), ao qual o narrador, preocupado em compreendê-los, se põe a conjecturar, remete-nos ao que se aproxima da ideia junguiana de arquétipo: “o desejo com o que os

contemplavam assando era o de reencontrar não o sabor de algo que lhes era estranho, mas o de uma experiência antiga incrustada além da memória” (SAER, 2002, p. 155).

Nesse espaço além da memória, o abismo inalcançável do inconsciente coletivo, de onde se emerge a presença rumorosa desse erro repetido, dessa experiência originária, conforme Jung aufere “só nos resta intuí-la e senti-la [...]” (JUNG, Op. Cit., p. 19), pois ela já se perdeu. Já se perdeu, e o narrador começa a compreender que o elo perdido dos *Colastiné* se remete a um tempo em que eles deixavam se comer entre si. Assim, ambivalentemente, para ao mesmo tempo esquecerem e se lembrarem dessa origem putativa e nefanda, dessa origem pérfida e incorrigível, dessa ruptura entre o que foram antes e o que se tornaram depois, eles começaram a devorar não mais os seus entes, o si mesmo, mas os outros, os estranhos.

E sob o desejo enterrado de se comer, conheciam-se sem se conhecer. Todo esse desejo reprimido lhes escapando através desse permanente repetir-se, praticado no horizonte circular da praia amarela, centro intransponível, concebido como a única realidade, lhes extravasa como a necessidade inapelável de se confirmarem como os homens verdadeiros, que não mais se comiam entre si, mas ao comer o outro se reconheciam no rumor de uma antiguidade ausente, e ao mesmo tempo tão presente em um instante único, em um momento de êxtase e fantasia embalado pela liberação de todos os pudores, desejos, recalques e tabus.

Perdida na longa noite do inconsciente, essa experiência, muito além de um fascínio com as origens, no universo tribal significa uma experiência do espaço com o próprio tempo. Conforme reporta Octavio Paz, nas civilizações primitivas “o passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável” (PAZ, 1997, p. 26). Nesse sentido, o arquétipo temporal enquanto espaço vazado pelas origens, é um modelo que sempre retorna através da presentificação do passado, ou seja, da realização do passado no presente. Paz diz que nessas sociedades, esse passado/presente retorna no rito e na festa. É um passado que retorna para se afastar novamente, onde “o fim do ciclo é a restauração do passado original – e o começo da inevitável degradação” (PAZ, Op. Cit., p. 28), conformando assim, um único espaço circular que se desnova no tempo.

O grumete nos dez anos que permaneceu na tribo acompanha uma mesma repetição – todos os arremedos e desenlaces da vivência social se convergem para um mesmo ponto de origem num mesmo espaço de realização: o ritual canibalesco.

Ouçamos a voz narrativa: “É que eles se esforçavam, é claro, para que, a cada momento, tudo fosse idêntico a si mesmo e assim obter uma ilusão de imobilidade” (SAER, 2002, p. 166). Esta ilusão de imobilidade marca a relação peculiar que eles mantêm com o tempo pois, afinal, trata-se de um espaço que se move ao redor de sua própria coerência: um espaço fixo na imobilidade: um espaço que sempre quer ser o mesmo: o espaço da praia amarela.

O que os aterrorizava não era nem a morte nem a vida, pois estavam igualadas. Mas o não ser possível deste mundo. Todas as suas práticas sociais estavam relacionadas com um único e mesmo espaço – a *praia amarela* – o centro de seu mundo, sua memória, sua origem, seu passado/presente, enfim, sua identidade. Esse espaço os definia. Nada além desse lugar possuía o teor de real. As expedições de caça que faziam eram um prolongamento elástico desse lugar. Esse único mundo possível tinha que ser preservado a qualquer custo, atualizado a cada momento. A própria língua imprevisível e contraditória significava as coisas sob a fina crosta da aparência. Para eles, tudo parece e nada é. O vocábulo não designa uma certeza, mas uma desconfiança de que pode, naquele dado momento, ser aquilo que representa. Todas essas representações sociais significam para eles a ilusão de serem os homens verdadeiros, cujo sentido se confirma quando no ritual canibalesco consomem os homens não-verdadeiros.

Jacques Le Goff reaviva a voz do antropólogo Lévi-Strauss ao nos expor que é “próprio do pensamento selvagem ser atemporal; ele quer apreender o mundo como totalidade simultaneamente sincrônica e diacrônica” (LE GOFF, 1990, p. 214), ou seja, entre dois espaços temporais justapostos. Essa relação peculiar entre passado e presente, a partir dessa acepção de totalidade simultânea desse duplo tempo que no ritual antropofágico é ativada através da imagem do rumor arcaico, é o que permite à memória ancestral submersa na identidade primigênia dos *Colastiné* presentificar-se em suas práticas tribais na marcação de um grupo social, como um fio liame entre o que eles foram no outrora e o que são no agora. E esse caráter social de suas subjetividades que se concretiza pela permanência difusa do outrora, nos permite avaliar que toda a construção, desenvolvimento e os efeitos do ritual estão na raiz da construção social da realidade dessa comunidade indígena. Todos esses desdobramentos fazem parte da representação que os próprios índios constroem sobre si, lugar a partir de onde legitimam

as experiências do grupo, fortificando uma consciência grupal de suas relações com o mundo.

Estas relações culturais possuem no grumete o testemunho, sob a função ocular de um historiador que pode deixar à posteridade o relato ético e moral da representação social dessa tribo, enquanto vinculada ao seu espaço de vivência coerência e sentido. Trata-se do dever de memória do protagonista-narrador para com estes que legou a continuidade da vida esperançosos em contrapartida da validade e o teor de historicidade do testemunho a ser legado. Conforme Ricoeur nos salienta, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). Isso pressupõe representar esse outro em sua ausência não com a elaboração imaginativa do que poderiam ter sido, mas através da construção narrativa que se aproxime com acentuado teor de legibilidade do que eles realmente foram. Era essa demonstração de fidelidade para com os acontecimentos na praia amarela que os próprios índios esperavam do grumete: a riqueza nos detalhes percorrida com o signo da veracidade, compromisso que se aproxima daquele lugar de onde fala o historiador.

Como Ricoeur complementa: “o dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos adiante que não são mais, mas foram” (RICOEUR, Op. Cit., p. 101). É essa dívida de justiça que o grumete reconhece e que deposita na pluma a herança desse compromisso, da qual os índios dependem para não serem esquecidos em sua natureza primigênia impregnada pelo rumor arcaico de suas origens. É este o único ato de justificação que o narrador vai cumprindo na representação escriturária para fazê-los enquanto seres fixados ao espaço da praia amarela “perdurar entre as coisas visíveis quando eles, fugitivos, já tivessem sido apagados completamente” (SAER, 2002, p. 162).

REFERÊNCIAS

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, Karl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

PAZ, Octavio. *A tradição da ruptura*. Em: **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Tradução Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

SAER, Juan José. **O Enteado**. Tradução José Feres Sabino. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2002.

O ESPAÇO BAUDELAIRIANO EM *NADJA*, DE ANDRÉ BRETON: A CIDADE NA LITERATURA E NA FOTOGRAFIA

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani⁶¹

Belo estudo sobre a obra de Charles Baudelaire é realizado por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo* (1991) e, a partir de leituras dos poemas de Baudelaire, o crítico observa como temas principais a multidão, a cidade e a *flânerie*. Como será possível observar, esses temas podem igualmente ser verificados na obra surrealista a ser analisada, *Nadja*, de André Breton.

Em termos gerais, é possível afirmar que esse livro possui traços autobiográficos e é iniciado como um ensaio crítico, em que o narrador André descreve e discute sobre as manifestações artísticas da segunda e da terceira década do século XX. A narrativa tem como ponto de partida o ano de 1918, ano que marca o início do desenvolvimento do Surrealismo, e os eventos relativos ao encontro com a personagem Nadja terão o ano de 1926 como palco.

Trata-se, evidentemente, de um livro singular, que apresenta uma nítida divisão em três partes: na primeira, o narrador apresenta eventos anteriores ao encontro com Nadja, descreve momentos marcantes e decisivos para o movimento surrealista e faz comentários sobre seus passeios errantes por Paris e observações sobre a cidade.

Após sua habitual *flânerie*, que permitia as reflexões literárias e os exames das paisagens urbanas e cotidianas de Paris, Breton é confrontado com ela, com a esfinge, com o enigma. Nadja surge em seu caminho no interior da multidão urbana, em 4 de outubro de 1926, na *rue Lafayette*, no *Boulevard Bonne Nouvelle*, um dos pontos centrais de Paris para os surrealistas.

Este evento dá novo tom e nova forma à obra. A partir deste ponto, a segunda parte da narrativa configura-se em ordem cronológica e é estruturada como um diário, entre os dias 4 e 13 de outubro de 1926, seguidos de lapsos de tempo que revelam ter havido encontros posteriores a estas datas; este diário, no entanto, é finalizado com a afirmação do distanciamento de Nadja, até o surgimento de sua loucura e internação em

⁶¹ Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Aluna do programa de Pós Graduação *Stricto Sensu*, Doutorado em Literatura, da Universidade de Brasília. Professora do Instituto Federal de Brasília (IFB). Email: julianamantovani@gmail.com

um hospital psiquiátrico – o que suscita em Breton comentários sobre realidade e loucura, sobre psiquiatria e, notadamente, sobre liberdade: tema evocado constante por Nadja.

A última parte da obra, constitui-se de maneira fortemente metalinguística e recupera o tom difuso e fragmentário, à guisa, talvez, de um posfácio. Nessa parte final, observam-se novas reflexões sobre Nadja, sobre um novo amor, sobre Paris e comentários sobre a própria obra.

A obra, em sua primeira edição, de 1928, era composta por 44 ilustrações; em sua edição revisada pelo autor em 1963, passou a conter 48 ilustrações. *Nadja* conta com a composição de fotografias de lugares, de pessoas e de objetos, como obras de arte, quadros e monumentos; e há também a presença de ilustrações de desenhos feitos por Nadja.

Nadja e sua errância, sua recusa de identidade única, seu caráter transitório e provisório, suas atitudes e seus pensamentos convidam Breton a realizar perambulações físicas, emocionais e mentais pelo espaço parisiense. Nadja surge para orientar o labiríntico passeio pelas ruas parisienses, sempre à procura da resposta ao enigma cifrado. E, de modo análogo, é Nadja quem orienta o labirinto da escritura da obra. A exploração sugerida por Nadja, nas ruas parisienses e no interior de si mesmo, prescinde de mapas ou de bússolas, porquanto esta figura enigmática convida Breton às investigações metafísicas e o conduz, no espaço e no tempo, à descoberta da poesia.

Nesse sentido, a primeira temática evidentemente relacionada à lírica moderna de Charles Baudelaire é o choque e o contato com as massas urbanas, representados pela presença da multidão. Walter Benjamin determina este como o tema central em Baudelaire e desvenda uma presença oculta nos poemas de Baudelaire: a multidão, uma multidão amorfa de passantes.

A respeito da multidão que se desvela na leitura dos poemas de Baudelaire, Benjamin a descreve como simples pessoas nas ruas, nas quais não se pode reconhecer nenhuma classe, nenhuma forma de coletivo estruturado. E emprestar uma alma a esta multidão, da qual é um cúmplice com desprezo, é “o desejo mais íntimo do *flâneur*” (BENJAMIN, 1991, p. 113).

Conforme Benjamin apresenta em suas leituras, Baudelaire não toma a multidão como modelo para suas obras, mas ela se encontra impressa em seu processo de

criação, como uma imagem oculta a ser decifrada, pois os golpes que o poeta desfere “destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão” (BENJAMIN, 1991, p. 113).

Em seus *Quadros parisienses* é possível perceber uma presença secreta das massas, das multidões, ao passo que se mover em meio a essa massa era algo natural aos parisienses, o que confere à multidão um valor intrínseco nas obras de Baudelaire. Em uma afirmação fortemente poética, Benjamin considera ainda que “A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris” (BENJAMIN, 1991, p. 117).

A partir das leituras de *Nadja*, nota-se igualmente essa existência oculta e latente. Pode-se perceber que, da mesma maneira, encoberta, a ser decifrada, encontram-se as massas urbanas secretas, a multidão em *Nadja*.

Nadja, “a alma errante”, caminha pelas ruas de Paris absorta e envolvida em um véu oculto de pessoas, que a cerca, que faz parte dela. E, embora Breton, assim como Baudelaire, também não descreva claramente os passos dessas massas, é também do seio da multidão que surge Nadja, uma passante.

Visando à contemplação do paralelo temático sugerido, e sem a pretensão de esgotar as análises possíveis no que concerne a essa comparação, invocam-se aqui três belas e inusitadas imagens, que se relacionam: o poema *A uma passante*, de Baudelaire, a descrição do surgimento de Nadja nas ruas de Paris, acompanhada da fotomontagem realizada por Breton para representar Nadja.

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.

Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.

Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia

No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,

A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade

Cujos olhos me fazem nascer outra vez,

Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!

Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,

Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 2015, p. 303, grifos meus)

Após a descrição lírica que Baudelaire faz da viúva que surge envolta na multidão – multidão oculta, que pode ser lida implicitamente pelo verso “A rua em torno era um frenético alarido” –, sugere-se uma leitura comparativa com a descrição feita pelo narrador, em *Nadja*, do momento em que ele encontra a misteriosa e desconhecida passante e da fotomontagem que representa Nadja, com destaque para os seus olhos.

Ao fim de uma dessas tardes inteiramente desocupadas e sombrias, das que conheço o segredo de como passar, estava eu na *Rue Lafayette*: depois de deter-me por alguns minutos diante da vitrina da livraria do *L'Humanité* e de ter adquirido o último livro de Trótski, continuei meu caminho sem rumo certo, seguindo em direção à Ópera. Os escritórios, as lojas iam se esvaziando, as portas corrediças se fechavam, as pessoas na rua se despediam com apertos de mão, e ainda assim começava a **ter mais gente ali**. Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Ora, não seriam aqueles que estariam prontos para fazer a Revolução. Eu tinha acabado de atravessar aquele cruzamento cujo nome esqueço ou ignoro, ali, em frente a uma igreja. De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobrememente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. **Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes**. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto. Curiosamente maquiada, como alguém que, tendo começado pelos olhos, não teve tempo de chegar ao fim, deixando o contorno dos olhos muito escuro para uma loura. [...] **Eu nunca tinha visto uns olhos assim**. [...] **O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos?** (BRETON, 2012, p. 63-65, grifos meus).



“Seus olhos de avenca...” (BRETON, 2012, p. 102)

Já de partida, e buscando a estreita relação entre as duas misteriosas transeuntes, é imperioso notar que, sobre esse poema de Baudelaire, Benjamin faz a seguinte

consideração: “Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta” (BENJAMIN, 1991, p. 118). Tal afirmação, bela e sensível, embora não encontre a viúva como correlato na descrição de André Breton – mas encontre um ser taciturno e misterioso –, poderia sem qualquer dificuldade ser ampliada para a leitura da imagem que se vê desnudar-se nas palavras que descrevem o encontro com Nadja.

Assim como a passante de Baudelaire, Nadja também tem sua secreta aparição – e aqui se evoca uma vez ainda a imagem do véu – desvelada, descoberta no meio de uma massa amorfa de passantes, como se a multidão que a arrasta a desvendasse e a fizesse surgir aos olhos do narrador.

Além do elemento central da multidão, tão oculto nas palavras dos autores quanto as passantes que são reveladas, é importante destacar ainda a intrínseca relação notada entre as duas descrições: ambas as desconhecidas são descritas a partir de seus olhos, em poéticas alusões, sejam aos olhos que “me fazem nascer outra vez”, sejam aos olhos que possuíam um “não sei o quê” de extraordinário – o que também é enfatizado na imagem observada na fotomontagem.

Talvez, ainda mais que o narrador, seja Nadja quem convive com naturalidade diante da multidão, que convive com as ruas parisienses como parte intrínseca desse espaço, que erra com prazer noturno por essas ruas. Nesse sentido, o narrador acrescenta um questionamento acerca da identidade de Nadja, que revela sua íntima relação com as ruas da cidade, como é possível ver na seguinte passagem:

Quem é a verdadeira Nadja, essa que me garante ter errado por uma noite inteira, em companhia de arqueólogo, pela floresta de Fontainebleau, à procura de sei lá que vestígios de pedra, os quais, admitamos, seria bem fácil encontrar durante o dia [...], ou seja, **a criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiências, na rua, ao alcance da interrogação de qualquer ser humano que se lança sobre uma grande quimera** (BRETON, 2012, p. 103-105, grifo meu).

Com intuito de finalizar as considerações feitas aqui, apresentam-se, ainda, outras temáticas presentes de modo semelhante nas obras de Baudelaire e de Breton: a cidade e a *flânerie*. Conforme as inserções fotográficas que constam na composição da obra, optou-se neste trabalho por evidenciar as relações de tais temáticas por meio da exemplificação das escolhas fotográficas feitas pelo autor.

Pode-se dizer que as fotografias desconstroem um olhar acostumado sobre os lugares, os objetos de arte e as pessoas, realizando a estratégia surrealista de retirar os objetos de seu lugar habitual. Como sugere Susan Sontag, o compromisso da poesia e da fotografia – que supõe em ambas as artes a descontinuidade – é o de “arrancar as coisas de seu contexto” (SONTAG, 2004, p. 112). O que a fotografia tem de mais próximo da literatura encontra-se justamente na realização de uma visão fora do lugar, pois essas duas artes acostumam-se e se empenham na busca da visão do vulgar, do trivial, da banalidade, enquadrando-os em um novo ângulo que lhes confere novos sentidos.

A literatura, bem como a estética surrealista destacada, propõe um procedimento de visão análogo ao da fotografia, porquanto “A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum” (SONTAG, 2004, p. 106). O trabalho do poeta, do romancista ou do fotógrafo é, portanto, equivalente nessa acepção.

Para demonstrar a presença dos temas da cidade e da *flânerie* em *Nadja*, é imprescindível notar que, diante das fotografias que compõem a estrutura da obra, Walter Benjamin considera que Breton é capaz de captar, pelas fotografias, um “catálogo de fortalezas”, que começam na *Place Maubert*. Breton capta, a partir da escolha das fotografias, lugares simbólicos e, por vezes, mal compreendidos. Segundo Benjamin,

Ela [a fotografia] transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular **suas evidências banais** para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras. E, em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, **o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória** (BENJAMIN, 1987, p. 27, grifos meus).

Para Benjamin, a Paris dos surrealistas corresponde a um “pequeno mundo” e, no todo, no cosmos, as coisas ainda apresentam os mesmos aspectos. O espaço que a lírica surrealista descreve é esse, em que também existem encruzilhadas, “nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico” (BENJAMIN, 1987, p. 27).

No entanto, se a estética surrealista propõe o conceito de liberdade e sua proposta tende ao fim de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez, só é possível, de fato, perceber o mistério a partir do cotidiano, que apenas se abre, se entrega àquele que se propõe à *flânerie*.

Benjamin destacara como tema marcante em Baudelaire o contato do *flâneur* com a cidade moderna, na qual os passantes se desacostumaram a ver a vida à sua volta. Assim, ao *flâneur*, ao homem das multidões, ao observador, somente a ele se oferecem as melhores perspectivas que o permitem ser um detetive ocioso e atento, que não escolhe seu destino, ser um errante curioso que perambula pelas ruas da cidade, guiado pelos passos incertos e abertos aos acontecimentos inesperados.

Aqui a *flânerie* e o ato de fotografar a cidade encontram-se em estreita relação, assim como o *flâneur* e a cidade são íntimos e parecem ter suas relações enfatizadas nessa obra surrealista. As escolhas das fotografias para o Surrealismo – o que se pode notar nas ilustrações presentes em *Nadja* – revelam o enquadramento, a captura de ângulos da cidade que estavam desaparecendo (ao menos aos olhos desatentos da modernidade).

Com sua observação aguda, Sontag fornece alusão incontestável sobre o ato de fotografar e a *flânerie*. Para a teórica, “a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire.” (SONTAG, 2004, p. 70). O é que o fotógrafo senão um novo caminhante solitário que “perscruta, persegue, percorre o inferno urbano”, ou um novo “errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”? (SONTAG, 2004, p. 70).

Certamente a fotografia surrealista está intimamente relacionada a paisagens urbanas e banais de Paris, e de aspectos da cidade que estão em vias de desaparecer – como, de modo análogo, encontra-se o *flâneur* baudelairiano diante da modernidade. Nesse sentido, a relação entre a cidade, a fotografia e o Surrealismo confirma-se, seja pela prática da *flânerie* e de seus registros, seja pela possibilidade de vislumbre da verdadeira face do Surrealismo, como já dissera Benjamin, já que a face surrealista encontra-se no verdadeiro rosto de uma cidade.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. Edição bilíngüe. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In.: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.**

Obras escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 21 a 35.

_____. "Pequena história da fotografia". In.: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91 a 107.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica". In.: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Sérgio Paulo Rouanet, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165 a 196.

_____. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do Capitalismo. Obras escolhidas, volume 3. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRETON, André. **Nadja.** Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O CORPO METAMÓRFICO DO LOBO SEDUZIDO: UM CONTO DE ANGELA CARTER
THE METAMORPHIC BODY OF THE SEDUCED WOLF: A TALE OF ANGELA
CARTER

Larissa Caroline RIBEIRO⁶²

Prof. Dra. Fernanda Aquino SYLVESTRE (orientadora)⁶³

RESUMO: Na literatura maravilhosa dos contos de fadas, são constantes e marcantes as imagens de corpos e objetos que se metamorfoseiam. O processo metafórico ocorre quando há a exageração do real, e como o conto investigado relata sobre a metamorfose do corpo, será analisado neste trabalho a perspectiva de como se caracterizam as espacialidades corporais. A espacialidade dos corpos é colocada em constante movimento, entra em estado de fluidez e desestruturase em relação ao normal. Os corpos fantásticos podem ser vistos como espaço liso e como espaço de heterotopias. Pensando no exposto, temos como objetivo trabalhar com o conto "The Company of Wolves", da autora Angela Carter, que é uma releitura do conto tradicional da "Chapeuzinho Vermelho", analisando o personagem lobo da narrativa para discutirmos sobre o seu corpo metamórfico liso e heterotópico.

PALAVRAS CHAVES: contos de fadas; corpo; espaço

ABSTRACT: In the wonderful literature of fairy tales are constant and marked the images of bodies and objects which metamorphose. The metaphorical process occurs when there is an exaggeration of reality, and as the investigated tale reports a bodily metamorphosis, will be analyzed in this work the perspective of how to characterize the bodily spatiality. The spatiality of bodies is placed in constant motion, enters into a fluidity state and destructures in to the normal relation. Fantastic bodies can be seen as smooth space and as heterotopic space. Thinking on the exposed ideas, we aim to work with the short story "The Company of Wolves", of Angela Carter, which is a reinterpretation of the traditional tale of "The Little Red Riding Hood" by analyzing the wolf character in the narrative to discuss on its smooth and heterotopic metamorphic body.

KEYWORDS: fairy tales; body; space

1. INTRODUÇÃO

O presente texto tem como interesse o estudo da literatura fantástica, propondo analisar o processo metamórfico do corpo sofrido pelo personagem lobo do conto, "*The Company of Wolves*", da autora Angela Carter, com o intuito de evidenciar a perspectiva de como se caracterizam as espacialidades corporais.

⁶² Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia, bolsista da CAPES, e-mail: larissaletrasufu@gmail.com

⁶³ Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, professora adjunto III, e-mail: fernandasvl@uol.com.br

Na literatura fantástica, o sobrenatural tem como objetivo criar uma ruptura da lógica universal, portanto, há uma instabilidade no mundo cujas leis eram, até então, colocadas como inexoráveis e imutáveis. O fantástico estremece o leitor porque rompe e desconsidera a conformação que parece ser a garantia da razão, dessa forma, o fantástico presume a solidez do mundo real, para que de maneira sagaz possa rompê-la.

O personagem da narrativa fantástica lida sempre ativamente diante do surgimento do sobrenatural ou insólito, e o leitor constrói sua leitura e interpretação através do discurso desse personagem e da narração de fenômenos estranhos. Surge, portanto, a definição de narrativa fantástica de Todorov, um dos mais importantes teóricos do fantástico, quando afirma que o fantástico ocorre por meio da dúvida: "fantástico é a hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural" (2004, p.31).

No ponto de vista de Todorov, a literatura fantástica é o gênero que nos gera uma hesitação, um estranhamento à frente dos acontecimentos da narrativa, ou diante de um personagem, assim como ocorre nos personagens de Angela Carter. O teórico Todorov subdivide em três grupos a literatura fantástica: o fantástico puro, quando narrações, contos e romances sugerem algo sobrenatural, mas sem que seja explicado, assim, o leitor não sabe em que acreditar; o fantástico maravilhoso, que se caracteriza pelo sobrenatural aceito, ou seja, quando o fenômeno desconhecido não pode ser explicado racionalmente, como se evidencia na metamorfose do lobo do conto de Angela Carter; e o fantástico estranho, que é quando o fenômeno desconhecido pode ser explicado racionalmente, como, por exemplo, em alguns dos contos de Edgar Allan Poe. O conto aqui analisado se enquadra no fantástico maravilhoso, uma vez que os fatos mais insólitos acontecem e são aceitos naturalmente por parte das personagens.

Angela Carter (1940 - 1992), uma escritora britânica, que embora tenha morrido prematuramente, teve e ainda tem suas obras extensivamente abordadas pelos críticos contemporâneos. O livro "*The Bloody Chamber*" que contém o conto "*The Company of Wolves*" foi publicado pela primeira vez em 1979 e venceu o prêmio de Literatura do Festival de Cheltenham. Muitos consideram "*The Bloody Chamber*" uma reformulação feminista patriarcal da forma dos contos de fadas.

Sabemos que o que é do viés do desconhecido, não racional e conseqüentemente não compreendido, desperta um encanto, a vontade de poder explicar. O sobrenatural,

nessa perspectiva, desencadeia a curiosidade, a atração. Na literatura, o sobrenatural está incessantemente presente e uma de suas formas de manifestação é o conto de fadas. Por "conto de fadas" entende-se aquele conto que sempre apresenta algum elemento sobrenatural como bruxas, gênios, gigantes, objetos mágicos, metamorfoses, entre outros. Esse tipo de conto não apresenta tempo e espaço dentro de uma realidade conhecida. Por isso, muitos contos de fadas iniciam-se com a célebre frase "Era uma vez.". Os contos de fadas têm estado presentes no cotidiano das pessoas desde muito tempo, esse gênero teve início como narrativa oral com apresentação de lições de moral explícitas e hoje, na contemporaneidade, tem-se um aproveitamento dos contos de fadas clássicos como forma de subvertê-los, transformá-los e relê-los dentro de uma nova perspectiva, que rompe com o passado, apresentando novas perspectivas para problemáticas mais condizentes com a sociedade vigente.

Portanto, o mundo contemporâneo exigiu uma nova postura em relação à literatura de cunho maravilhoso, mas a essência que move o gênero continua por isso, sua permanência por um longo período de tempo, participando do cotidiano de gerações e a sua sobrevivência na literatura atual. Os contos de fadas têm como marca a instauração do ambiente fantástico e são trabalhadas como literatura simbólica para o desenvolvimento ligados às grandes questões de nossa existência humana presentes no nosso cotidiano, como por exemplo, a vida e a morte. Em concordância com o que Jorge Schwartz (2008) determina, "o fantástico está no cotidiano".

O estudo feito sobre o fantástico em Angela Carter teve como base as teorias sobre literatura fantásticas e as teorias sobre o espaço. Analisamos o processo metamórfico do corpo sofrido pelo personagem lobo com o intuito de evidenciar a perspectiva de como se caracterizam as espacialidades corporais no conto fantástico "*The Company of Wolves*".

Para os estudos acerca da espacialidade nas narrativas utilizamos as leituras de Marisa Martins Gama-khalil, Oziris Borges Filho, de Antônio Dimas e os estudos de Michel Foucault sobre os espaços heterotópicos e utópicos. No caso da abordagem sobre a criação da atmosfera fantástica na narrativa, os teóricos Todorov e Louis Vax foram os subsídios para a análise.

O reconhecimento da importância do estudo sobre o espaço nas narrativas cresceu nos últimos anos. Oziris Borges Filho constata isso dizendo que "devemos admitir que o

interesse pela questão do espaço na literatura vem crescendo de maneira bastante acentuada nos últimos trinta anos” (2007, p.86).

Sobre os espaços heterotópicos, Foucault (2001, p.416) nos adverte que “as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal.” A heterotopia analisada no conto de Angela Carter está relacionada à metamorfose de um corpo e o espaço que provoca transformações emocionais nos personagens, que se enquadram como heterotópicas, porque justapõe em um só corpo o humano e o animal, duas corporalidades distintas. Dessa forma proponho neste texto analisar o conto “*The Company of Wolves*”.

2. ANÁLISE E DEBATE DO CONTO “THE COMPANY OF WOLVES”

No conto “*The Company of Wolves*”, o foco narrativo é em terceira pessoa, é o narrador-onisciente que conta a história. Nesse conto, o autor intercala a determinação do tempo na narrativa (“Uma vez, perto daqui”, “Há não muito tempo”, “É Inverno e está frio”, “Uma vez”), dessa forma, o autor introduz ao texto os espaços e imagens que geram o estranhamento, provocando no leitor a hesitação diante do insólito. Angela Carter tem a habilidade de envolver o seu leitor na sua escrita, construída por imagens e espaços que permeiam entre o real e o fantástico, deixando o resquício da dúvida sobre a realidade e ficção. A hesitação presente no conto ocorre como consequência da natureza dos próprios acontecimentos e dos espaços ficcionais que os objetos ocupam, no caso, a casa da vovó, a lareira, e a noite que representa o espaço da escuridão.

O conto inicia descrevendo as características de um lobo e como esse animal pode ser perigoso, mas a autora ressalta “Fear and flee the wolf; for, worst of all, the wolf may be more than he seems” (CARTER, 1979, p.112)⁶⁴, assim ela relata histórias sobre lobisomens, que é um mito folclórico em cujo corpo ocorre a metamorfose de um homem em um lobo no período da noite:

Seven years is a werewolf's natural span but if you burn his human clothing you condemn him to wolfishness for the rest of his life, so old wives hereabouts think it some protection to throw a hat or an apron at the werewolf, as if clothes made the man. Yet by the eyes, those phosphorescent eyes, you know him in all his shapes; the eyes alone

⁶⁴ Medo e fuja do lobo ; e o , pior de tudo, é que o lobo pode ser mais do que parece

unchanged by metamorphosis. Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you. (CARTER, 1979, p.116)⁶⁵

Essa metamorfose é o fio condutor do fantástico nesse conto, pois o lobisomem é o responsável por toda a trama que permeia a história da Chapeuzinho Vermelho; ela pode ser a personagem principal do conto, mas é o lobisomem quem torna a história intrigante.

É possível perceber a hesitação na narrativa, no momento em que o lobisomem ainda na forma humana se encontra com a Chapeuzinho Vermelho na floresta em plena luz do dia. O diálogo entre ambos é de extrema importância para a própria existência do fantástico:

I don't believe you. Besides, aren't you afraid of the wolves?
He only tapped the gleaming butt of his rifle and grinned.
Is it a bet? he asked her. Shall we make a game of it? What will you give me if I get to your grandmother's house before you?
What would you like? she asked disingenuously.
A kiss.
Commonplaces of a rustic seduction; she lowered her eyes and blushed. (CARTER, 1979, p.120)⁶⁶

O primeiro estranhamento que podemos analisar se inicia exatamente nessa passagem, pois a imagem que o leitor vai construindo do jovem é insólita e fantasiosa, uma vez que o leitor já tem consciência de que aquele jovem no meio da floresta é o lobisomem. No entanto, a hesitação finalmente toma seu ápice quando o personagem lobisomem se metamorfoseia quando chega à casa da avó da Chapeuzinho Vermelho:

Off with his disguise, that coat of forest-coloured cloth, the hat with the feather tucked into the ribbon; his matted hair streams down his white shirt and she can see the lice moving in it. The forest has come into the kitchen with darkness tangled in its hair.
He strips off his shirt. His skin is the colour and texture of vellum. A crisp stripe of hair runs down his belly, his nipples are ripe and dark as poison fruit but he's so thin you could count the ribs under his skin if only he gave you the time. He strips off his trousers and she can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! huge.

⁶⁵ Sete anos é o tempo natural de um lobisomem, mas se você queimar as suas roupas de humano você o condenará a ser lobisomem pelo resto de sua vida, as anciãs por aqui acham que é um tipo de proteção lançar um chapéu ou um avental para o lobisomem, como se a roupa o fizesse homem. No entanto, pelos olhos, aqueles olhos fosforescentes, você o reconhece em todas as suas formas; apenas os olhos são inalterados pela metamorfose. Antes que ele possa se tornar um lobo, o licantropo despe-se naturalmente. Se você espiar um homem nu entre os pinheiros, você deve correr como se o Diabo fosse atrás de você.

⁶⁶ Eu não acredito em você. Além disso, você não tem medo dos lobos? Ele só deu um tapinha no bumbum reluzente de seu rifle e sorriu. É uma aposta? Ele perguntou a ela. Vamos fazer um jogo então? O que você vai me dar se eu chegar a casa de sua avó antes de você? O que você gostaria? ela perguntou sem ingenuidade. Um beijo. Lugares-comuns de uma sedução rústica; Ela baixou os olhos e corou.

The last thing the old lady saw in all this world was a young man,
eyes like cinders, naked as a stone, approaching her bed.
The wolf is carnivore incarnate. (CARTER, 1979, p.120)⁶⁷

O lobisomem é descrito com piolhos, o cabelo todo emaranhado, peludo, sua pele tem a cor e a textura de um velino, magro, tinha os mamilos maduros e escuros como a cor do veneno das frutas, seus órgãos genitais eram enormes e ele era carnívoro. Nota-se na descrição da metamorfose do lobisomem que é relatada de forma totalmente fantástica, algumas características que colaboram para o absurdo da situação, que para Kristeva (1980, p. 12), não é tanto a falta de higiene ou de saúde que desencadeia o abjeto, porém a sensação de que algo abala a ordem, a identidade, a vida, o que não respeita as fronteiras, os espaços, as normas. A autora surpreende o seu leitor com descrições inesperadas da aparência de um lobisomem, que já é legitimada pela cultura e pela norma, essa que “é um elemento a partir do qual certo exercício de poder se acha fundado e legitimado” (FOUCAULT, 2001, p. 62), poder esse agregado à definição de normalidade, “normalidade é um conceito sociológico” (KING, 2003, p. 39), portanto cultural, dessa forma, tudo aquilo que não adéqua à normalidade são considerados proibidos, são assim, sujeitos anormais, veículos de anomalias, portanto, monstros, que combinam o “impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2001, p. 70). O corpo é considerado um espaço insólito quando ele sofre mutações, transformações e degenerações e esse processo é visto como uma anomalia, logo considerado como uma monstruosidade.

O corpo do lobisomem é um corpo heterotópico, multiforme, e surpreende pela sua metamorfose. O desejo da avó é que aquele jovem não se metamorfoseasse que ficasse com um corpo utópico, ou seja, conforme Foucault (2001), o espaço utópico é o que representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, ou seja, o da irrealidade. Assim, o personagem lobisomem não se enquadra no desejo linear e esperado pela sociedade, com um corpo perfeito, sem mutações. Apesar das características diferenciadas que Carter usa para descrever o lobisomem na sua narrativa, o sobrenatural que ela propõe nesse conto é aceito, pois no conto tradicional da Chapeuzinho Vermelho já existe o lobo,

⁶⁷ Sem o seu disfarce, o casaco de tecido da cor da floresta, o chapéu com a pena enfiada na fita ; seu cabelo emaranhado flui para baixo da sua camisa branca e ela pode ver os piolhos se movendo na mesma. A floresta entrou em sua cozinha atarves da escuridão emaranhada de seus cabelos .Ele retira sua camisa. Sua pele tem a cor e a textura de um velino. Uma faixa de cabelo desde até o seu umbigo, os mamilos estão maduros e escuros como veneno das frutas, mas ele é tão magro que você pode contar as costelas sob a pele dele se ele lhe der tempo . Ele tira a calça e ela pode ver o quanto são peludas as sua pernas. Seus órgãos genitais , enormes. Ah ! enorme. A última coisa que a velha senhora viu deste mundo era um homem jovem , olhos como cinzas , nu como uma pedra , aproximando-se de sua cama. O lobo encarnado era carnívoro.

um ser animado que é semelhante ao lobisomem, e essa aceitação é caracterizada, conforme Todorov, o fantástico maravilhoso e no maravilhoso puro. O fantástico não deixa de existir só pelo fato de o leitor aceitar o sobrenatural, ao contrário, o fantástico maravilhoso, exige que o leitor admita novas leis da natureza, sem indagações. Dessa forma, o maravilhoso se caracteriza pela natureza dos acontecimentos, que, embora sejam insólitos, na narrativa eles são conduzidos com naturalidade.

O lobisomem devora a avó da Chapeuzinho Vermelho - "When he had finished with her, he licked his chops and quickly dressed himself again, until he was just as he had been when he came through her door" (CARTER, 1979, p.120)⁶⁸ - e fica à espera de Chapeuzinho Vermelho na casa da avó dela, assim como no conto de fadas tradicional. Conceituamos o espaço da casa em relação ao espaço do mundo como um microespaço, que possibilita a vivência dos personagens e suas transformações. A casa é um espaço seguro, que colhe e possibilita o irromper de sentimentos e o desabrochar dos desejos mais íntimos dos personagens. Nessa perspectiva, a casa representa o microespaço sólido, o espaço que não se restringe somente à representação do espaço físico, mas que também proporciona a mudança do estado sentimental das personagens. Partindo do conceito de Gaston Bachelard (1996), em *A póstica do Espaço*, sobre topoanálise, a casa representa o abrigo, pois ela acolhe o devaneio protegendo o sonhador e permitindo que ele sonhe em paz. Assim, a casa abriga, de início, o personagem lobisomem cego por sua fúria e por seu instinto animal de matar e propicia a sua transformação não física, mas a volta de seus instintos e desejos humanos. Com Bachelard (Ibid.), podemos interpretar o espaço da casa, para o lobisomem, representando um canto do mundo, onde ele encontra certa estabilidade, refúgio, uma proteção contra aquele monstro que se tornou. O espaço também colabora para a instauração do fantástico, construído entre a casa e as personagens a sua solidez, transportando-nos para a real condição de laços carnisais íntimos das relações humanas.

Chapeuzinho Vermelho chega à casa da avó e o lobisomem logo se revela e a cerca para que ela não pudesse sair dali. Entretanto, o espaço e o diálogo entre os personagens proporciona um desfecho diferente do esperado conto tradicional. Chapeuzinho Vermelho demonstra ao lobisomem toda a sua sensualidade e suas

⁶⁸ Quando ele terminou com ela, ele lambeu os beiços e rapidamente se vestiu de novo, até que ele ficasse exatamente como estava quando ele atravessou a sua porta.

segundas intenções, seduzindo-o ao lado da lareira da casa de sua avó, seus desejos mais íntimos estavam se aflorando naquele espaço:

What shall I do with my shawl?
 Throw it on the fire, dear one. You won't need it again.
 She bundled up her shawl and threw it on the blaze, which instantly consumed it. Then she drew her blouse over her head; her small breasts gleamed as if the snow had invaded the room.
 What shall I do with my blouse?
 Into the fire with it, too, my pet.
 The thin muslin went flaring up the chimney like a magic bird and now off came her skirt, her woollen stockings, her shoes, and on to the fire they went, too, and were gone for good. The firelight shone through the edges of her skin; now she was clothed only in her untouched integument of flesh. This dazzling, naked she combed out her hair with her fingers; her hair looked white as the snow outside. Then went directly to the man with red eyes in whose unkempt mane the lice moved; she stood up on tiptoe and unbuttoned the collar of his shirt. (CARTER, 1979, p.126-7)⁶⁹

O final do conto de Carter faz aflorar a imaginação do leitor quando o conto propicia uma interpretação diferente do famoso diálogo entre o lobo e a Chapeuzinho Vermelho:

What big arms you have. All the better to hug you with. Every wolf in the world now howled aprothalamion outside the window as she freely gave the kiss she owed him. What big teeth you have! (...) All the better to eat you with. (CARTER, 1979, p. 127 e 128)⁷⁰

O lobisomem se entrega aos encantos de Chapeuzinho Vermelho e aos seus desejos íntimos humanos que está mesclado e escondido no seu interior, apesar da sua metamorfose. Esse monstro deixa ser seduzido e não devora a Chapeuzinho Vermelho, assumindo o início de uma relação sexual, e com o consentimento de ambos ela acontece, “she ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. The flames danced like dead souls on Walpurgisnacht” (CARTER, 1979, p.128)⁷¹. Carter finaliza o seu conto quando diz que a garota “sleeps in granny's

⁶⁹ O que devo fazer com meu xale ? Joga-o no fogo, minha querida. Você não vai precisar mais dele. Ela agasalhado seu xale joga-o no fogo, que o consumiu instantaneamente. Então ela tirou a blusa por cima da cabeça ; e os seus pequenos seios brilhavam como se a neve havia invadido o quarto. O que vou fazer com a minha blusa ? Para o fogo junto com o xale, o meu pequeno animal de estimação. A musselina fina foi queimada e as cinzas voaram pela chaminé como um pássaro mágico e agora ela tirou sua saia , meias de lã , os sapatos , e também foram todos para o fogo, e estavam perdidos para sempre. A luz do fogo brilhava através das bordas de sua pele ; agora ela estava vestida apenas em seu tegumento intacto de carne. Deslumbrante e nua ela penteava os cabelos com os dedos ; seu cabelo parecia com a neve lá fora de tão branco. Em seguida, foi diretamente para o homem com os olhos vermelhos com a juba despenteada que os piolhos moravam; ela se levantou na ponta dos pés e desabotoou o colarinho de sua camisa .

⁷⁰ Que grandes braços você tem. Para melhor te abraçar. Todos os lobos do mundo uivaram agora um cântico matrimonial fora da janela quando ela deu de espontânea vontade o beijo que devia. Que grandes dentes você tem! (...) Para melhor te comer.

⁷¹) rasgou-lhe a camisa e deitou-se perto do fogo, junto dos vestígios ígneos da sua própria roupa descartada. As chamas dançaram como almas mortas na Noite de São Silvestre

bed, between the paws of the tender wolf.” (CARTER, 1979, p.129)⁷².

O teórico Tzvetan Todorov afirma que, “o exagero conduz ao sobrenatural” (2004, p. 86), e é sobrenatural a metamorfose de um homem em lobisomem e também o fato de um lobisomem ter relações sexuais com um ser humano, dito isso é válido lembrar do fantástico nesse conto, justamente por esses acontecimentos insólitos. Além disso, Angela Carter nos enlaça num emaranhado de reflexões sobre o ser “homem”, por trás de uma metamorfose, vemos como o espaço (no caso do conto, o corpo metamórfico e heterotópico) é associado à construção do fantástico.

3. CONCLUSÃO

Na literatura maravilhosa dos contos de fadas, são frequentes e fortes as imagens de corpos e objetos – espacialidades – que se metamorfoseiam. A narrativa fantástica do conto “*The Company of Wolves*” demonstra a espacialidade corporal do lobisomem que rompe com a aparente normalidade do mundo ficcional. Esse corpo metamórfico funciona como um espaço plenamente heterotópico, em função da contestação de valores que representa e também da movência que o faz desestabilizar-se em relação à maioria dos outros corpos que os rodeiam. É um corpo que, foge à norma da perfeição e normalidade, tanto fisicamente como em suas ações no decorrer do conto, por isso desenha-se pelas linhas heterotópicas do monstruoso, do anormal.

4. REFERENCIAS

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

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CARTER, Angela. The Snow Child. In: **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Penguin, 1979.

⁷²) dormia na cama da vovó entre as patas do lobo terno

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

KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 259p.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur**. Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

SCHWARTZ, Jorge. **O fantástico em Murilo Rubião**. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/>>. Acessado em: 26 nov. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE: ESPAÇO DE DISFORIALilliân Alves Borges⁷³

Memórias do Cárcere é uma narrativa pertencente ao gênero autobiográfico, na qual há o relato das memórias do período de prisão de Graciliano Ramos durante a Ditadura Vargas, período esse compreendido entre janeiro de 1936 a março de 1937, perfazendo aproximadamente 10 meses e 10 dias estabelecido em espaços carcerários. Espaços esses que são percebidos e construídos de uma forma muito rica na obra.

Ao longo de toda a narrativa, verificamos os diferentes cárceres que são ocupados pelo narrador-protagonista, sendo que a proposta deste trabalho é focar no espaço encontrado nos capítulos 17, 18 e 19 do volume I da obra. Nesses capítulos, temos a narração das impressões iniciais do narrador-protagonista, quando esse é levado para o porão do navio Manaus. Dessa forma, o espaço focalizado, em nossa análise, será o navio Manaus, especificamente o porão do navio.

Na citação “Viajávamos no Manaus, um calhambeque muito vagabundo” (RAMOS, 1979, p.131), verificamos que é por meio do navio Manaus, que o narrador-protagonista foi transferido para a Casa de Detenção na cidade do Rio de Janeiro e será no porão desse navio, um cárcere temporário, que o protagonista tem suas primeiras “torturas” físicas, mentais durante o processo de sua reclusão.

Para realizar nossa análise, usaremos a metodologia proposta pela Topoanálise, conceito cunhado por Gaston Bachelard em sua obra intitulada *A poética do Espaço*, sendo que esse conceito foi expandido por Borges Filho na obra *Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise* de 2007: “A tal estudo, estamos chamando de topoanálise, aproveitando a sugestão de Bachelard, mas ampliando o sentido dado a esse termo pelo teórico francês” (BORGES FILHO, 2007, p.11).

O espaço analisado é marcado pela topofobia, ou seja, em que “a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente o mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico” (BORGES FILHO, 2007, p.158).

⁷³ Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-Graduada no curso “Lato Sensu” Especialização em Crítica Literária e Ensino de Literatura pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM (2009); E-mail: lillianborges85@gmail.com.

O narrador-protagonista logo na entrada do porão do navio nos descreve como é aquele espaço que será seu cárcere, conforme passagem abaixo:

Chegamos ao fim da escada, paramos à entrada de um porão, mas durante minutos não compreendi onde me achava. Espaço vago, de limites imprecisos, envolto em sombra leitosa. Lá fora anoitecera; ali duvidaríamos se era dia ou noite. Havia luzes toldadas piscando os olhos, tentando habituar a vista. Erguendo a cabeça, via-me no fundo de um poço, enxergava estrelas altas, rostos curiosos, um plano inclinado, próximo, onde se aglomeravam policiais e um negro continuava a dirigir-me a pistola. Era como se fôssemos gado, e nos empurrassem para dentro de um banheiro carrapaticida. Resvaláramos até ali, não podíamos recuar, obrigavam-nos ao mergulho. Simples rebanho, apenas, rebanho gafento, na opinião de nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fardados, se impacientavam. (RAMOS, 1979, p.121)

Na passagem supracitada, verificamos que o protagonista começa descrevendo o porão do navio, dimensionando-o como um espaço de “limites imprecisos”, ou seja, o protagonista não sabe qual é o tamanho desse porão: se é grande, pequeno, largo, estreito, espaçoso. Indefinição e imprecisão geométricas são as marcas desse espaço. Além dessa imprecisão, constatamos que a adjetivação do porão se dá pelo uso do vocábulo “vago”, o que o caracteriza como sendo um espaço instável, inconstante e também impreciso; sendo, portanto, gerador de sentimentos de angústia e de medo.

Observamos, além disso, que há uma deflagração de um processo de animalização dos indivíduos presos, igualando-os a figura de um gado. Esse processo de animalização é um recurso recorrente na obra de Graciliano Ramos, sendo verificado também em *Vidas Secas*, conforme fragmento a seguir:

-Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.
Chegara naquela situação medonha – e estava ali, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.
-Um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2000, p.7)

Notamos que o personagem Fabiano repete, constantemente, que é um bicho, animalizando a si mesmo. Esse processo de animalização em *Vidas Secas* é gerado pela seca nordestina e pelas desigualdades sociais, enquanto que em *Memórias do Cárcere* ocorre em função da posição ocupada pelos homens presos, os quais pela situação de cárcere, humilhação e subjugação são comparados a bichos.

Ademais ao recorrente processo de animalização, constatamos que o porão do navio é percebido pelo narrador-protagonista, por meio dos sentidos, os quais são conceituados pela proposta da Topoanálise por gradientes sensoriais. É o que elucida Borges Filho:

Por gradientes sensoriais, entendemos os cinco sentidos humanos através dos quais o homem percebe o espaço, relaciona-se com ele, visão, audição, olfato, tato, paladar. A ideia de gradiente está no fato de a relação entre os sentidos e o espaço estabelecer uma gradação. (BORGES FILHO, 2009, p.167)

O protagonista tenta habituar sua visão ao porão do navio, pois é um espaço em que não se consegue enxergar quem são as pessoas que ali estão, nem o que acontece. É um lugar escuro, sem iluminação adequada, conforme constatamos nas expressões “sombra leitosa” e “escuridão branca”. Os paradoxos expressos por meio dessas expressões foram trabalhados por Conceição Aparecida Bento no livro *A fissura e a Verruma: corpo e escrita em Memórias do Cárcere*:

A entrada do navio, imagem das mais impactantes na narrativa, apresenta, a partir do jogo entre luz/sombra [...], o ambiente sórdido da imundície, e prenuncia a animalização das personagens, tal qual um rebanho, aguilhoadas. (BENTO, 2005,151)

Do mesmo modo, há em outros trechos, dos capítulos analisados, a ausência de luz e a inexistência de uma visão do espaço, os quais provocam raiva, repugnância, conforme excerto da obra:

As coisas em redor sumiam-se, e apenas restava, aborrecedora, uma torpe visão. Aquilo era repugnante e descarado. Fechava os olhos, tornava a abri-los, cheio de raiva e nojo. (RAMOS, 1979, p.126)

O excerto acima nos mostra como o narrador-protagonista usa o sentido da visão para perceber o espaço do porão do navio, um porão mal iluminado, de cenas imprecisas, que lhe causam repugnância e nojo. Percebemos também, por meio da sentença “fechava os olhos”, que o protagonista se recusa a enxergar o cárcere, preferindo se abster de sua visão do que ver a realidade na qual está inserido; uma realidade que lhe provoca raiva, asco, ojeriza.

Relevante notar, nesse ponto, que o fato de o protagonista fechar os olhos é efeito dos seus valores morais e éticos, pois para ele é inconcebível ter um espaço que degrade, animalize os indivíduos que estão ali e que esses se sintam de certa forma confortáveis naquele espaço, como constatamos na passagem “nenhuma influência exercia nos arredores”. Portanto, para o protagonista não é possível enxergar a degradação dos indivíduos como algo aceitável, não deixando de se sentir revoltado com aquela situação de zoomorfização.

Bachelard (2008) afirma que “[...] no porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão o homem vê as sombras na muralha negra do porão” (BACHELARD, 2008,

p.38). E é exatamente dessa forma que o narrador-protagonista descreve o porão do navio: um espaço onde se perde a noção de tempo, não se sabe diferenciar quando é dia ou noite, só há escuridão; o que produz sentimento de indignação, incerteza, medo; fato que é comprovado com o seguinte segmento do romance: “Lá fora anoitecera; ali duvidaríamos se era dia ou noite” (RAMOS, 1979, p.121).

O espaço é percebido igualmente, por meio do uso da audição, assim é utilizando-se dos sons que chegam aos seus ouvidos que o protagonista perceberá um porão tumultuado, em que as falas das pessoas se coincidem e se misturam entre si e coadunam com os sons da eliminação dos excrementos corporais das pessoas. Sons esses que permeiam todo o espaço e são audíveis a todos. Nas passagens, que citamos abaixo, é possível verificarmos essa captação do espaço pela audição:

Antes que isto se precisasse, confuso burburinho anunciou a multidão que ali se achava. (RAMOS, 1979, p.121)

Rumores vagos na coberta, diluídos nos tormentos da tosse, dos roncões agoniados. (RAMOS, 1979, p.127)

Enfim, naquele infame lugar todos nos importunávamos. Os roncões, a tosse, borboríngamos, vozes indistintas, vômitos, eram incessantes. (RAMOS, 1979, p.128)

Os sons que chegam, mesmo que truncados, aos ouvidos, do protagonista são para ele, estranhos, indefinidos; os assuntos conversados pelas pessoas misturam-se aos sons corporais; o que retrata a imundície, a sujeira na qual as pessoas estão vivendo, retratando, dessa maneira, a situação degradante e que incomoda, de maneira drástica, o narrador-protagonista.

Além da visão e da audição, notamos que o protagonista percebe o porão do navio, por meio de mais dois gradientes sensoriais, a saber: olfato e o tato, conforme os excertos a seguir:

Arrisquei alguns passos, maquinalmente, parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável, começando a perceber em redor um indeciso fervilhar. (RAMOS, 1979, p.121)

Mas ali de pé, sobraçando a valise, a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor, afastar o cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco. (RAMOS, 1979, p.121)

Os meus pés machucavam coisas moles, davam-me, a quentura de fomalha punha-me brasas na pele, e a certeza de encontrar-me cercado de imundícies levava-me a proteger a valise, resguardá-la debaixo do braço. (RAMOS, 1979, p.122)

No horrível forno, em vão tentava adivinhar, explorando os arredores, abrindo os ouvidos, o pingar lento dos minutos. (RAMOS, 1979, p.127)

O cheiro exalado pelo porão do navio é terrível, pois há uma mistura de suor, excrementos corporais (não havia um lugar próprio para as pessoas fazerem suas necessidades biológicas) e também todo tipo de sujeira, como restos de alimentos, os quais eram jogados no meio do porão, sem nenhuma preocupação com a higiene e a convivência em coletivo.

O calor é insuportável, demonstrando-nos desta forma, que o espaço não possui ventilação adequada e que há um número de pessoas muito significativo, o que faz o espaço ficar apertado, obrigando todos a ficarem bem próximos uns aos outros, aumentando assim a temperatura do porão. Assim, é pela pele que o narrador-protagonista também sente o espaço, em que o contato da pele com o espaço apertado, provoca o contato involuntário do corpo do protagonista com os demais corpos, gerando naquele, sentimentos como repulsa e nojo, e efeitos físicos como a asfixia.

O porão do navio exala um cheiro acre, forte, desagradável, assim como a temperatura desconfortante (“horrrível forno”, “quentura de fomalha”) e as sujeiras que tocam o solado dos sapatos do protagonista estão em conformidade com o espaço topofóbico exposto, pois nos descreve um espaço marcado pela opressão, humilhação e pela falta de humanidade com aquelas pessoas que estão sendo transportadas naquele lugar. Então, o porão do navio é assim percebido e estruturado, pelo narrador-protagonista, como um espaço marcado pela indefinição, pelo medo, humilhação, comprovando como esse espaço é totalmente disfórico para ele.

Em nosso trabalho, portanto, procuramos examinar um dos espaços carcerários (porão do navio Manaus) da obra *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos, no qual o narrador-protagonista ficou encarcerado durante sua transferência para a cidade do Rio de Janeiro; analisando-o, por meio da perspectiva da Topoanálise, fazendo uso dos gradientes sensoriais e também o conceituando como um espaço topofóbico, isto é, um espaço gerador de sentimentos negativos, de medo, receio, humilhação, indignação.

Referências Bibliográficas:

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
BENTO, Conceição Aparecida. A fissura e a verruma: corpo e escrita em Memórias do Cárcere. São Paulo: Humanitas, 2010.
BORGES Filho, Oziris. Espaço, Percepção e Literatura. In: Poéticas do Espaço Literário. São Paulo: Editora Claraluz, 2009.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

RAMOS, Graciliano. Memórias do Cárcere. Vol. I. São Paulo: Record, 1979.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

A ERRÂNCIA DE MULHERES NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: ESPAÇO, CORPO E ESCRITA⁷⁴

Comentado [A4]: Duas páginas. Sem referência.

Na atualidade as grandes cidades passam por uma crise de urbanidade, a convivência e a tolerância com o outro relativamente diminui e agrava-se cada vez mais o aumento da violência. Como consequência, a cidade esbarra num esvaziamento de sentidos, transformando-se num espaço exclusivo de tribos onde reinam o individualismo e a exclusão do outro. Nessa perspectiva, observamos um fracasso da coletividade, bem como a formação de possíveis laços de sociabilidade na cidade. A mulher no espaço público é tema que remete, antes de tudo, a uma história da exclusão. A rua para elas serve meramente como espaço controlado e de circulação. Controlado, visto que para as mulheres só é permitido circular com segurança em determinados horários e em avenidas de grande movimento. Além disso, elas estão sempre prestes a voltar para casa. Não se vê representações da sociabilidade feminina pelos espaços públicos da cidade. Nesse sentido, a errância feminina pela urbe é cerceada, pois a cidade contemporânea é o lugar do estranhamento e do perigo.

A literatura recente que representa a cidade de Salvador tem desprezado a sociabilidade das personagens femininas nos espaços públicos da cidade, por outro lado existe narrativas que deslocam o olhar para seres erráticos que enfrentam a crescente intolerância na cidade e experienciam a urbe. “Os errantes são aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática da cidade” afirma Paola Berenstein Jaques (2012, p. 19). Nesse sentido, nada melhor do que acompanhar a trajetória de mulheres errantes, resistentes que caminham e vivem pela cidade de Salvador a fim de compreendermos o mapa urbano da cidade contemporânea. Bem como a representação da corporalidade feminina nesses espaços. Segundo Judith Butler (1998, p.38) a materialização dos corpos e a definição deles podem ser deslocados na medida em que “desconstruir o conceito de matéria ou de corpo não é negar ou recusar ambos os termos. Significa continuar a usá-los, repeti-los subversivamente, e deslocá-los dos contextos nos quais foram dispostos como instrumentos do poder opressor.” Diante dessa perspectiva e buscando apoio no aporte teórico transdisciplinar

⁷⁴ Liliâne Vasconcelos de Jesus
Nancy Rita Ferreira Vieira

dos estudos literários que o presente trabalho procura refletir sobre a representação do corpo feminino nos espaços públicos da cidade através das narrativas: “A rainha do Cine Roma”(2010) de Alejandro Reis e “Salvador Negro Rancor”(2011) de Fabio Mandingo.

OS ESPAÇOS QUE CIRCUNDAM NAZIAZENO, UMA TOPOANÁLISE DO ROMANCE
“OS RATOS” DE DYONÉLIO MACHADO

Luana Noleto (PMEL - RC - UFG).⁷⁵

Oziris Borges Filho (PMEL - RC - UFG).⁷⁶

A linguagem é um mecanismo natural de comunicação e sociabilidade capaz de transmitir e expressar valores de âmbito cultural, político ou religioso dos falantes. É responsável por uma conexão fática do homem com sua realidade social, não só nas comunicações, mas também na literatura e nas artes que dele advém. Assim, a partir da aliança estabelecida entre o homem e o mundo, a linguagem transfigura-se em um depósito de valores, identidades, costumes e memórias que são expressos por meio das palavras.

Ao comunicar temos a possibilidade de selecionar as palavras a fim de construir um efeito de sentido, e na literatura isso não é diferente. Toda a estilística em torno da construção literária, dada pelo aparato teórico ou linguístico, traz intrinsecamente valores de identidade e memória dadas em determinados espaços na obra. Estes espaços aparecem como lugares de manifestação de um sistema de objetos construtores de sentido e de valores dados pela comunidade que se apresenta.

Na pesquisa apresentada ao programa de mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – UFG/ Regional Catalão objetivamos ampliar as reflexões acerca do estudo sobre a construção do espaço, a Topoanálise, na obra *Os Ratos* de Dyonélio Machado e a partir deste estudo comprovar que a identidade, a memória e o homem são elementos formadores de sistema que caracterizam o espaço e a ele dão forma e conteúdo.

À esta análise também caberá relacionar os espaços com a personalidade e comportamentos da personagem *Naziazeno*, para em seguida verificar os fatores de memória e identidade presentes e constituintes de toda a obra direcionando um olhar para o mundo que está sendo representado neste romance. Afinal, o espaço é elemento

⁷⁵ Mestranda em Estudos da Linguagem pela UFG – RC, com bolsa de estudos da CAPES. Contato: noleto.luana@gmail.com

⁷⁶ Professor Dr.^o do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem UFG – RC. Contato: oziris@oziris.pro.br

determinante nas ações e relações do ser humano já que, nas palavras de Oziris Borges Filho, “lugar compreende nossas necessidades de localização, posição, mobilidade, interação com objetos e com pessoas.” (BORGES FILHO, 2007, p. 21).

Milton Santos (2014) em seus estudos sobre o espaço, no livro *A Natureza do Espaço* afirma a importância de se considerar as disposições e as características do espaço a fim de se ter um estudo consistente das definições dos objetos que estudamos nos romances.

[...] Propomos que o espaço seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações. Através dessa ambição de sistematizar, imaginamos poder construir um quadro analítico unitário que permita ultrapassar ambiguidades e tautologias. (SANTOS, 2014, p. 21)

Ao analisarmos os espaços geográficos disposto nas obras literárias analisamos também as situações a que estes espaços se dispõem e desta feita atentamo-nos para os aspectos sociais que implicam a construção da identidade e da memória de um povo.

Desta forma, pensando em interação, mobilidade e localização, o espaço é fator substancial para a análise de um romance e, sobretudo, é a partir do espaço e da linguagem literários que podemos abranger questionamentos acerca da literatura.

O ESPAÇO E A OBRA

Atualmente a esfera do espaço na literatura, a Topoanálise como teoria de estudo, tem sido visada com mais frequência e essa categoria vem adquirindo força nas pesquisas acadêmicas e nas discussões sobre literatura.

Em meados do século XX, de acordo com Borges Filho (2007), este estudo tem se agregado cada vez mais aos assuntos literários. Isso porque as produções que antes eram dotadas da valorização dos heróis perdem o deslumbramento diante da nova sociedade capitalista

[...] as narrativas passam a se preocupar muito mais com inquirições psicológicas, com complexos, com atitudes inesperadas e

paralelamente a tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços dessa personagem (BORGES FILHO, 2007, p. 13).

As mudanças nas produções implicam um novo paradigma de estudo da teoria literária. O estudo passa a acompanhar a evolução da literatura quanto às suas disposições de espaço, forma e conteúdo. Uma vez que nos romances o espaço assume papel irreverente e indicador de transformação, implica mudanças nos estudos da teoria literária.

Nas palavras do pesquisador “Essa valorização do espaço pela narrativa incentiva, naturalmente, a preocupação da teoria literária com essa mesma questão” (BORGES FILHO, 2007, p. 13).

Acentuada a necessidade de se ter e fazer um estudo voltado para essas características modernas na produção literária, o estudo da Topoanálise, proposto por Borges Filho, contribui para a maior exploração do texto literário enquanto parte indissociável das questões sociais / humanas. Retifica-se, portanto, a colaboração dos estudos acerca da literatura para com a linguagem e vice-versa, visto que, para se estudar o espaço nos romances é preciso considerar diversas outras áreas do conhecimento.

[...] é imprudente estudar o espaço sem incursionar pelas várias disciplinas que o têm como elemento fulcral de seus estudos: geografia, arquitetura, principalmente. Por outro lado, essa incursão não deixa de ser assustadora na medida em que se percebe a pluralidade de concepções que cercam a noção de espaço e outros conceitos como lugar, paisagem, natureza e território entre vários outros. Em outros termos, não há consenso a respeito das definições. Às vezes elas são complementares, às vezes, contraditórias (BORGES FILHO, 2009, p. 15).

Neste estudo Topoanalítico objetivamos mostrar que na obra, bem como na vida, o espaço em que se instala um indivíduo possui papel determinante nas ações e no modo de pensar, ou seja, o equilíbrio social e psicológico do homem está diretamente ligado às situações e possibilidades do espaço onde ele projeta suas experiências.

No romance *Os Ratos* de Dyonélio Machado (1935) o espaço assume papel importantíssimo, já que os acontecimentos se dão na modificação dos espaços dispostos

e ainda por causa da construção desses espaços é que a personagem Naziazeno é obrigada a reagir, ainda que de uma maneira bastante omissa, aos problemas cotidianos.

Neste estudo visamos comprovar que as movimentações espaciais da personagem principal de *Os Ratos*, Naziazeno, provocam mudanças físicas, mas, sobretudo psicológicas em sua vida. Desde o momento em que sai de casa, à procura de dinheiro para pagar o leiteiro, sofre influências dos lugares que passa, como, por exemplo, o bar onde gasta o dinheiro importante para quitar a dívida que a pouco batia em sua porta.

Os Ratos é típica representante do movimento modernista brasileiro e representa o egocentrismo do homem capitalista diante das necessidades comuns do ser humano.

Naziazeno se vê impulsionado a conseguir em 24 horas uma solução para um problema financeiro que bate à sua porta, precisa conseguir dinheiro para pagar o leiteiro. O desespero deste pai motiva a mudança de espaço físico: da casa para a rua, e psicológico: a preocupação capitalista.

Toda mudança realizada pelo sujeito só ocorre efetivamente pela linguagem. Por meio da comunicação com os conhecidos é que Naziazeno atinge o objetivo pretendido de arrecadar o dinheiro para sanar a dívida, porém é também pela linguagem que o pai de família é abordado pelo leiteiro. Assim sendo, verificamos que o espaço na obra é eleito por oportunidades de ação das personagens, mas as ações que movem os acontecimentos se dão pela linguagem.

A obra, em toda sua dinâmica, muito contribui para a ampliação dos estudos de identidade, memória e espaço, principalmente porque o estudo da Topoanálise, que aplicaremos no trabalho, analisa o espaço em seus amplos e globais aspectos, sendo, como afirma Borges Filho (2007), “mais do que um estudo psicológico”:

Por Topoanálise, entendemos mais do que o “estudo psicológico”, pois abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, interferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço da obra literária. (BORGES, FILHO, 2007, p. 33).

Diante das palavras do autor, verificamos mais uma vez que o espaço abrange campos de compreensão muito mais extensos do que simplesmente o espaço físico, ele vale-se de questões sociológicas e também culturais. Assim sendo, reafirma-se o a colaboração da linguagem para o fazer literário, o espaço pode ser construído, estruturado e reestruturado por meio da linguagem.

Ao considerarmos os fatores psicológicos como formadores de espaço e conteúdos de uma estrutura social onde os valores morais e éticos influenciam no comportamento das personagens, no romance *Os Ratos* identificamos essa abordagem em diversos momentos da narrativa, a começar pela crítica da esposa de Naziazeno em proferir para o marido as críticas do leiteiro: “_Ele não aceita mais desculpas...”

O espaço que por ora se estabilizava, a partir dessas palavras é reconfigurado e Naziazeno sai da zona de conforto que estava até então. A linguagem motiva a ação nesta obra. Após ouvir as pronúncias da mulher Naziazeno “toma rumo” à procura de dinheiro.

A relevância deste estudo se dá ainda mais evidente por se tratar de um trabalho com perspectiva social. Quando falamos em linguagem, espaço ou Literatura, falamos do homem em esfera social. Pensar nas reflexões literárias é refletir sobre como a linguagem, a comunicação de maneira geral, contribui para a formação do homem e de seu manifesto intelectual.

As movimentações espaciais de Naziazeno provocam mudanças físicas, mas, sobretudo psicológicas em sua vida. Desde o momento em que sai de casa, à procura de dinheiro para pagar o leiteiro, sofre influências dos lugares que passa, como, por exemplo, o bar onde gasta o dinheiro importante para quitar a dívida que a pouco batia em sua porta, ou o bonde, onde se sentia repreendido pela crítica da comunidade que deixara para trás.

Através de um estudo Topoanalítico esperamos mostrar que na obra, bem como na vida, o espaço em que se instala um indivíduo possui papel determinante nas ações e no modo de pensar, ou seja, o equilíbrio social e psicológico do homem está diretamente ligado às situações e possibilidades do espaço onde ele projeta suas experiências.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

BORGES FILHO, Oziris. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Clara Luz, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAMA KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim. (Orgs). **O espaço (en) cena**. São Carlos: Claraluz, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. Ed. Rio De Janeiro: DP & A, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. Ed. Rio De Janeiro: DP & A, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

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

MACHADO, Dyonelio. **Os Ratos**. São Paulo: Ática, 1992

SANTOS, Milton. **A natureza no espaço. Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.

VERGILIO FERREIRA: ESPAÇOS SÃO PARA SEMPRE

Márcia Rejany Mendonça*

Memória, esquecimento, lembranças e imaginação se entrelaçam no romance *Para sempre*, publicado em 1983, de Vergílio Ferreira (1916-1996) - escritor contemporâneo português cujas obras destacam-se, principalmente, pelos temas que dizem respeito às inquietações do homem enquanto ser no mundo. Em *Para sempre*, narrativa que aqui analisamos, Paulo, narrador-personagem, retorna e caminha por lugares onde viveu durante muitos anos, particularmente a casa natal e a aldeia, recolhendo por meio de lembranças, o que dele ainda existe naqueles lugares.

Neste retorno, ele procura reconstruir as experiências vivenciadas no passado com a esperança de encontrar algo que dê sentido a sua existência. As categorias do tempo e do espaço, nesse caso, configuram a visão de mundo da diegese e contribuem com a unidade temática. Os lugares, eternizados pela memória, transcendem o tempo e transformam-se em espaços simbólicos e metafísicos, uma vez que ao romperem por instantes o tempo cronológico, revelam a subjetividade do narrador-personagem. A estratégia utilizada na construção desse espaço ficcional é o objeto de nossa reflexão.

Podemos dizer que os espaços reinventados pela memória simbolizam a própria existência de Paulo, pois, por repetidas vezes os lugares revisitados no presente despertam em Paulo a memória afetiva, trazendo lembranças que revelam sentimentos, emoções e um desejo de totalização que se manifesta por meio da intersecção de vários planos espaço-temporais.

Dou volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão. Ter a imagem visível de tudo quanto a construiu, rever-me nela para a levar comigo. Morrer todo no que fui – para quê restos atrás de mim? Ser perfeito na minha totalização (FERREIRA, 1983, p. 43).

As palavras do fragmento acima evidenciam o desejo do narrador-personagem de apreender toda a sua vida da mesma maneira como se apreende e se conhece a forma de uma casa pelo simples fato de se dar uma volta em torno dela pelo exterior. Nesse caso, a velha casa não só torna-se o espaço responsável por animar a memória, mas também faz parte do sujeito, pois o recria ao retornar ao passado. Segundo Bachelard, a

* Doutora. Professora da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
marcia.r.mendonca@gmail.com

“casa natal está inscrita em nós” (1996, p. 203) e que o “espaço retém o tempo comprimido” (1996, p.202). Sendo assim, o espaço adquire um estatuto existencial, pois auxilia o sujeito na compreensão de sua própria existência. Nesse tipo de relação entre sujeito e espaço, a memória afetiva se destaca, uma vez que ele (sujeito) refaz, à distancia, em palavras, a vida vivida com sentimentos e emoções. Mas as imagens do passado em confronto com o presente produzem uma tensão que é desencadeada pela percepção que o narrador-personagem tem de um espaço que impregnado de eternidade recria pela memória uma vida que imagina ter sido, não aquela que foi. Justamente nos momentos em que a tensão se presentifica, percebemos as angustias existências que incomodam o narrador-personagem, pois no confronto o desejo de totalização não se realiza.

Georges Poulet, a propósito da análise do espaço proustiano, diz que o “ser que descobre a profundidade da existência, descobre-a no vazio de toda a existência. No lugar da vida, o que resta é o local vazio por ela deixado ao afastar-se” (1992, p. 50). Esse vazio é percebido por Paulo.

Estou só, esvaziado de tudo. Ideias, projetos, e as súbitas revelações, e o mundo, e a visão original das coisas, a recuperação do seu ser de início mesmo depois de já sabidas, e o encantamento da beleza primordial onde estão? Só, na nulidade de mim, na frieza linear e vegetativa. E todavia, por vezes: que é que vai morrer de mim na morte? Por vezes, esta vontade inteira de recuperar o sentir. Recuperar as evidências que de súbito me iluminaram. Reentender a vida e a sua fulguração (FERREIRA, 1983, p. 99).

O retorno a antiga casa da aldeia natal traz para o presente, acontecimentos de outrora que surgem por meio da percepção do espaço, despertando em sua memória imagens que aparecem de súbito, desvendando uma existência que está entre a que viveu e a que recorda, pois surge da revisitação de Paulo ao passado e do reencontro dele com os objetos esquecidos pela casa. É uma existência criada pela palavra e pela imaginação.

Ambas, palavra e imaginação, enquanto criadoras da realidade vivida, são mencionadas algumas vezes pelo narrador-personagem, como, por exemplo, quando recorda de Sandra, sua esposa morta. “Vou fazer-te existir na realidade da minha palavra. Da minha imaginação. (...) Mas estás morta, posso inventar-te agora como quiser” (FERREIRA, 1983, p.60). Em outra passagem, recordando sobre o desejo de escrever sua primeira carta para Sandra, ele diz:

Era um dia de neve e de súbito um ar frio congela-me a face. É um frio antiquíssimo, estala-me a face como uma estrela. Cristalizando o mundo, de que é que estou falando? instantâneo, transfigurado, um halo de legenda. Na vertigem da memória, vejo-o. Límpido leve puro, no surgimento longínquo da minha imaginação. Atropelo-me de palavras, e que há mais do que isso? a palavra que revele, a que inteira, e o mundo abrindo nela para o entendimento da vida (FERREIRA, 1983, p. 66).

O reencontro com lugares, objetos e pessoas recriados pela palavra e pela imaginação acontece no mês de Agosto, em uma tarde quente de verão, no começo de uma vida agora finda. Ao abrir o portão, rangem as dobradiças, surgindo, logo em seguida, o quintal e o jardim. Ambos tomados pelas plantas selvagens mostram o vazio e o abandono do lugar deixado para trás por ele, quando, para satisfazer os desejos da esposa, foi viver na capital.

Submerso em profundo silêncio, são lugares e coisas familiares que retornam de um passado distante, mas ao evocá-los a memória os coloca bem próximos, uma vez que ao tomar posse da antiga casa, tempo e espaço do passado são presentificados, surgindo daí “um imenso presente que engloba o passado e o futuro” (LINS, 1979, p. 142). Podemos dizer que os espaços resgatados pela memória, geralmente, são espaços do presente impregnados de experiências do passado. Segundo Osman Lins, o tempo do passado é presentificado por meio do “ressurgimento de espaços, superpostos ao espaço imediato” (1976, p. 122).

Não é possível distinguir do adulto aquilo que vivenciou na infância ou na juventude, pois o passado que retorna à memória do personagem, já entrando na velhice, está muito presente, ainda o envolve e o emociona. Em outras palavras, aquele que recorda não é a criança ou o jovem, mas um sujeito que envelheceu e que deseja encontrar sentido para a própria existência. Para isso, ao percorrer corredores, quartos, salas da casa, ruas da Aldeia e de Penalva, ele recolhe o que dele naqueles lugares ainda existe.

Tais lugares funcionam como ponto de cruzamento entre várias temporalidades, isto é, nesses espaços ocorre a sobreposição de unidades temporais. Esses momentos singulares viabilizam ao narrador-personagem apropriar-se da realidade por meio da subjetividade. Mas esta lhe escorre por entre os dedos das mãos, uma vez que o conhecimento da realidade mostra-se impossível de ser apreendido. Paulo demonstra ter consciência disso ao comentar a respeito de quando foi encontrar-se com Adelaide, uma

prostituta da Aldeia. Nesse momento, ele diz: “Deus. Quando serei homem, com a vida inteira na mão? Que ideia. Não a terás nunca na mão. É dos outros, dela própria, da corrupção implícita ao seu durar” (FERREIRA, 1983, p. 12).

Para compreender sua vida, ele reconstrói sua trajetória que permeada de memórias apresenta um movimento que desliza entre aquilo que ele viveu e o que imagina ter vivido. Nesses instantes, instaura-se uma suspensão da narrativa e outro mundo, mais autêntico, é revelado uma vez que viabiliza o (re)conhecimento de si mesmo não dentro de uma ordenação racional. Segundo Pierre Bourdieu a ordenação racional da vida torna-se impossível, “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 1998, p. 185).

À medida que Paulo caminha pela casa e a luz solar, a cada janela que é aberta, traz luminosidade aos cômodos, o passado chega ao presente pleno de significação, construindo esse real descontínuo mencionado por Bourdieu. Ao tomar posse da antiga casa, tempo e espaço do passado são presentificados, pois são revividos pelo personagem, através das sensações despertadas pelas memórias evocadas, tanto pelo lugar quanto pelos objetos que são reencontrados, tais como: o chapéu com fita azul que pertencia a Sandra, o violino que recebeu do padre Parente e o livro que lia quando criança.

Nesse retorno, o passado que por meio do espaço se faz presente, revela o começo de uma vida que embora finda, retrata Paulo como um sujeito que não é o da infância nem é aquele que entra na casa. Ele está em construção. É aquele que busca a palavra final a “última, a primeira” (FERREIRA, 1983, p. 16). Porém, chega à conclusão de que é “a palavra final, a da aceitação. Só os loucos e os iludidos a não sabem” (FERREIRA, 1983, p. 306).

Em *Invocações ao meu corpo*, Vergílio Ferreira diz que “as coisas familiares, tão redutíveis e manuseáveis, imediatamente regressam ao indizível e insondável, se as mantivermos sob o fogo do <<por quê>>” (1978, p. 59). Isso acontece com Paulo. A serra, a aldeia, a casa são lugares familiares para o personagem de Vergílio Ferreira, porém, quando, a memória é evocada e por instantes, o tempo cronológico é suspenso na tentativa de reconstituição de sua existência, Paulo toma consciência de que o que ele

busca compreender é indizível, pois do que viveu resta muito pouco. “Toda a convulsão de uma vida, aguentada agora com uma breve ideia, um frágil apoio, o vazio de si” (FERREIRA, 1983, p. 305).

Os lugares percorridos no presente estão, simultaneamente, no passado, porém, são diferentes, pois a passagem do tempo provocou alterações e a partir dessas alterações que o personagem-narrador reconstrói suas lembranças. Nesse caso, o tempo é espacializado, pois o passado surge plasticamente por meio da montagem de cenas no mesmo plano do presente, ambos atuando sobre o personagem-narrador.

Podemos constatar isso quando Paulo entra na loja, cômodo da casa equivalente ao porão. Com a chave da porta nas mãos, ao colocá-la na fechadura de súbito invade-o “uma vaga de mistério e de assombro” (FERREIRA, 1983, p. 162). O lugar, os objetos iluminados pela luz que transpassa uma pequena vidraça, as pessoas que por ali passaram mesmo antes dele existir são apreendidas pelo espaço, suas legendas, segundo o narrador-personagem, parecem gravadas em tudo, revelando-se ao seu olhar, “a imobilidade dos séculos que se acumularam nas coisas” (FERREIRA, 1983, 164).

Dentre os objetos há a imagem de um anjo de túnica azul “com um braço partido” (FERREIRA, 1983, 164) que Paulo retira da loja. Esse objeto evoca memórias da infância que se relacionam com a religião que lhe fora imposta quando ainda era criança. No entanto, no presente, a mutilação remete a uma cumplicidade também quebrada ou, talvez, que nunca tenha existido, pois sobre a recordação da infância ele diz: “Hora de infância, saudade estúpida pelo que nunca existiu” (FERREIRA, 1983, 164). Através de um objeto abre-se uma passagem para se compreender a perda de uma aparente cumplicidade religiosa, posto que já existisse na infância uma tendência herética sufocada pela autoridade das tias. Pela imagem do anjo, também percebemos a presença do menino no narrador-personagem, agora envelhecido.

Walter Benjamin no texto “A imagem de Proust” diz que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (1994, p. 37). Nesse caso, o reencontro do personagem com anjo mutilado trouxe à memória de Paulo vários acontecimentos vividos que revelam sua relação com a religião na infância e na juventude, tornando-se, nesse caso, uma das chaves para compreender a transformação do “anjo de túnica azul” em “anjo das ruínas”. Entre o presente e o

passado, o personagem-narrador refaz em palavras o ambiente de outrora, revelando o que viveu, vive e viverá “só na sala deserta, cheia de destroços do que foi” (FERREIRA, 1983, 168).

Já quando passa pela saleta e se encontra diante da sala de costura, olha e vê a máquina e, sentada diante dela, imóvel está tia Luiza. Paulo se aproxima e reconhece que o que ela está a cozer é o lençol da sua cama. Ao voltar o olhar para outro canto da sala, ele se depara consigo ainda jovem. Dessa imagem ao momento em que ele entra na saleta já se passaram sessenta anos. O dia da recordação é o mesmo de quando chamaram a ele e as tias ao asilo, onde a mãe dele fora internada, para uma última visita à enferma. Eis uma parte do diálogo:

- Paulinho – digo-lhe ainda -, porque estás triste?

- Já esqueceste?

Como esquecer? Mas há tantos anos já. Sessenta, talvez. Tanta coisa se passou. Ao lado, imóvel sobre a máquina, tia Luísa. Tem as mãos paradas sobre o lençol, a face parada fixa como figura de cera.

- Do asilo mandaram-nos avisar. Fomos as tias e eu, estava a chover, não te lembras? A mãe estava na cama, chamou-me à cabeceira. Depois disse-me uma coisa que não entendi. Tu sabes o que foi?” (FERREIRA, 1983, p. 19).

Ao entrar na sala de costura, ver a máquina e o baú, a memória de Paulo recua ao último dia de vida de sua mãe e reconstitui imagens e ambiente através da percepção topofílica do lugar. A fixidez das imagens reconstruídas e do ambiente que envolve o espaço da sala de costura, evidência a angustia do narrador-personagem por se lembrar de não ter entendido a palavra que a mãe disse-lhe ao ouvido antes de morrer. Por isso, pergunta novamente a ele, jovem, se a entendeu. Mas as imagens se desvanecem. Novamente ficam o baú e a “máquina de costura arrumada, encostada a um canto. (...) Os móveis cheios de pó, a sala deserta” (FERREIRA, 1983, p. 20). Nesse instante, por meio do espaço há continuidade entre o passado e o presente, isto é, o passado “dura, sobrevive ao presente que ele foi, e por isso rói o porvir, debruçando-se sobre ele” (BERGSON, 2006, p. 47). À sala de costura onde Paulo encontra-se no presente, corresponde também ao espaço imaginado. Por meio dessa estratégia, identificamos uma superposição que revela o bloqueio de uma memória pela não compreensão de uma palavra.

Segundo o narrador-personagem, em um dos momentos em que recorda de um passeio de bicicleta que fez em companhia de Sandra logo quando se casaram, “(...) a vida é assim. Um nada fica a lembrar-se para sempre (...)” (FERREIRA, 1983, p. 226). Um

pormenor resume um acontecimento inteiro, “é o que fica para a memória de uma vida” (FERREIRA, 1983, p. 227). No entanto, de todas as recordações o que permanece é o vazio, o silêncio da casa, a solidão de Paulo e o “odor forte à sombra e ao tempo” (FERREIRA, 1983, p. 303).

A densidade do ar e a escuridão que guardam o passado revelam, na abertura de cada janela, na redução do espaço da escuridão pela introdução da luz, memórias do narrador-personagem que marcam momentos significativos de sua vida como, por exemplo, as mortes das tias Luiza e Joana, a morte da mãe, a primeira carta que escreve para Sandra, o dia de sua aposentadoria, a partida de Xana, a filha que sai de casa no dia em que completa 18 anos. Quando ele adentra nos aposentos e abre portas e janelas, a luz e o ar entram e “a casa suspende-se, toda aberta de espaço” (FERREIRA, 1983, p. 16) que é preenchido pelo narrador pelas sensações físicas, que aliadas à memória, presentificam a matéria narrada.

Mas tudo isso ao final do dia começa a esvanecer. É preciso fechar as janelas. Do lado de fora, a montanha, o cemitério, já estão sendo envolvidos pelas sombras e a ausência de claridade acaba também envolvendo as memórias de Paulo. O espaço, o ambiente e a atmosfera que é criada pelo entardecer reforçam ao narrador-personagem a impossibilidade de se encontrar a palavra final. A única coisa que resta é aceitar e sobreviver com o rumor “que sobe sempre das eras acumuladas e anuncia uma invisível aparição” (FERREIRA, 1983, p. 303). Afinal, espaços são para sempre, porque inscritos na eternidade da memória.

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 1).

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta M. (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 183-191.

FERREIRA, Vergílio. *Invocações ao meu corpo*. 2 ed. Amadora: Bertrand, 1978.

_____. *Para sempre*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1983.

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

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza Borrvalho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ESPAÇO E CONSTITUIÇÕES IDENTITÁRIAS EM *SONHAR É POSSÍVEL?*, DE
GISELDA LAPORTA NICOLELIS
SPACE AND CONSTITUTIONS IDENTITY IN “SONHAR É POSSÍVEL?”, DE
GISELDA LAPORTA NICOLELIS

Prof^a. Ma. Risonelha de Sousa Lins ⁷⁷;

Prof^a. Dr^a. Rosangela Vieira Freire⁷⁸

Resumo:

O presente artigo pretende analisar a categoria do espaço como elemento emblemático na obra *Sonhar é possível?* (1994), da escritora paulista, Giselda Laporta Nicolelis, uma vez que define as identidades sociais e subjetivas das personagens inseridas no texto. Para tal análise, faz-se necessário investigar o potencial do espaço dentro das significações da narrativa e sua relação com as ações, a subjetividade e as identidades sociais assumidas pelos sujeitos ficcionais.

Palavras- chave: espaço; literatura infanto-juvenil; subjetividade.

Considerações iniciais

É a percepção do espaço que fundamenta os sentidos agregadores da ficção literária e permite a fluidez dos fatos narrados, uma vez que este sempre manteve uma conexão dialógica com o estado de ser dos sujeitos ficcionais, cuja essência se estabelece a partir das relações de confronto e conflito com o outro e com as próprias experiências nos seus contextos físicos, sociais e psicológicos. Bagagem existencial assimilada também dentro de “um tempo que se derrama no espaço e flui por ele” (BAKHTIN, 2002, p.350). Esse vínculo espaço-temporal com as projeções, sentimentos, expectativas e afeições das personagens torna-se mais evidente em locais de pertencimento coletivo, onde estas são empurradas para práticas sociais insatisfatórias, impondo-se-lhes, pelas redes de relações, refreamentos e barganhas para seu estado de ser.

Para Borges Filho (2009), foi a partir de meados do século XX que críticos literários começaram a considerar as funções e simbologias do espaço dentro do produto estético-literário.

Neste sentido, o presente trabalho pretende apresentar uma leitura do espaço na obra *Sonhar é possível?* (1994) da escritora paulista, Giselda Laporta Nicolelis, mostrando

⁷⁷IFPB- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba/ Curso Superior de Licenciatura em Letras. Campus Sousa E-mail: risonelha@gmail.com

⁷⁸IFPB- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba/ Curso Superior de Licenciatura em Letras. Campus Sousa E-mail: rosangelaveafs@yahoo.com.br

sua dinamicidade como elemento que mantém uma relação íntima com o estado de ser e com o *dever* dos seus personagens. Também intentamos garimpar os sentidos sociais atribuídos pela voz do narrador e dos personagens ao espaço ficcional.

2-A colmeia humana: configurações do espaço em *Sonhar é possível?*

Bakhtin (2002) ressalta que a análise do espaço é indissociável do tempo, uma vez que as percepções de mundo, evidenciadas pelo sujeito, também se concretizam num tempo histórico determinado. Ele enfatiza que esses estudos são realizados dentro da literatura através do conceito de *cronotopo*, análise ligada ao conteúdo e à forma do texto literário, cujo foco é o espaço/tempo como instrumento de representação social das personagens, revelando conceitos morais, psicológicos, ontológicos e sociais que estabelecem o seu modo de ser e agir. Logo, o indivíduo mantém uma relação de reciprocidade com o espaço.

Na obra *Sonhar é possível?* (1994), o espaço ganha uma dimensão muito maior do que uma simples localização geográfica. Nele, trabalhadores se concentram e compartilham suas experiências de marginalizados. Apesar de serem citados os nomes de vários moradores, o que se sobressai é o próprio cortiço, como lugar emblemático, cheio de polaridades do interior, exterior, negativo e positivo, onde o homem se humaniza ou desumaniza, constituindo-se enquanto essência e corpo, pensamentos e ações, afetos e internalizações. Focalizadas por um narrador onisciente, surgem as experiências vivenciadas pelos moradores do Casarão do Bexiga (o cortiço), numa intensificação de vinte e quatro horas.

Sob o olhar deste narrador, a habitação coletiva evidencia-se como desprovida das condições físicas mínimas para o dia a dia dos trabalhadores, que viviam em condições tão precárias que sofriam danos à saúde. Caso de Dona Zu “[...] os ossos cheios de reumatismo” (NICOLELIS, 1994, p.4), ou das filhas da Zulmira, “sempre resfriadas” (Ibidem, p.24).

. Assim, nessa relação arbitrária entre sujeito e espaço, o narrador confirma que este parece abarcar não somente a miséria, mas também a humanidade dos seus habitantes e, conseqüentemente seus corpos, suas relações, seus sonhos e suas decepções. Os moradores vivem ali, em condição inadequada, todavia são “colmeia humana”.

Essa metáfora é definida por Chevalier e Gheerbrandt (2012) não só como uma consciência do trabalho coletivo e submissão às regras cotidianas, mas como ambiente de refúgio daqueles que ali assistem. Deste modo, a colmeia enfatiza o espaço tanto como o reduto de trabalhadores socialmente afligidos por sua condição de pobreza e subjugação às classes superiores, como lugar de humanização pelo nivelamento das sensações, vontades e expectativas da convivência social.

Vale ressaltar também que, na colmeia, as fêmeas assumem os trabalhos de manutenção, fato claramente visto no casarão do Bexiga, pois as mulheres (Zulmira, Creuza, Nava, Rosa/Margarida, Lena/Porreta) têm o papel central na família, adotando jornada dupla de trabalho. Além disso, observa-se que, à semelhança da colmeia, o casarão apresenta-se sob o comando de uma mulher, Doralice, espécie de síndica que recolhe os aluguéis e mantém a ordem. Pode-se inferir essa relação subjetiva com o espaço pelo elo existente entre o mel/ferrão como necessários à manutenção da colmeia.

Segundo Yi-Fu Tuan (1983), os sujeitos ficcionais ligam sua experiência ao espaço, quando lhe atribuem sentimentos e qualificativos próprios através de impressões sensoriais, ou seja, evidenciam pelos sentidos a sua relação de intimidade com este. No que se refere ao cortiço do bairro do Bexiga, várias sensações surgem corroborando com a relação subjetiva entre o espaço e seus habitantes. Logo no início da narrativa, o cortiço surge alimentado por efeitos sonoros dos “rádios de pilha” que se misturam ao som das “crianças berrando de fome” das mães recomendando o filho pras que não saem”, da petição de remédios para “quem está doente”, (Ibidem, p.5), do “bate boca na beira do tanque” (Ibidem, p.08), do “bochicho” no quintal comum (Ibidem, p.26), ou das brigas das crianças pelo espaço ou pelos brinquedos” (Ibidem, p.33). O barulho configura-se, portanto, como registro das formas significantes de viver e habitar o espaço, numa a relação de pertinência, de assenhoramento. O sentido do olfato desperta os moradores para a leitura de sua relação social, suas condições de vida, suas limitações econômicas: “Do cortiço levanta um cheiro de comida que abafa. Arroz [...] feijão [...], uma verdura barata e só. Rara fruta [...], carne – quando? [...] pobre, quando come carne, até estranha o gosto!” (Ibidem, p.20). O narrador enfatiza, pelos odores que se espalham no espaço, as condições da classe trabalhadora e estabelece através da personagem Josefa a internalização das condições miseráveis, localizadas e oficializadas no cortiço.

Através da visão, o narrador salienta o antagonismo do universo particular das famílias, no caso, os quartos, pois, apesar de úmidos, guardam as suas ações de vida, uma vez que neles: “a família toda dorme, cozinha, ama, briga, ouve rádio de pilha, vê tevê, recebe visita, os parentes” (Ibidem, p.26). Além disso, o ato de ver ganha uma característica transcendente, uma contemplação do real embalada pela imaginação, pela subjetivação, quando uma estrela cadente desperta os sonhos dos moradores, principalmente de Sandrinha, garota cujo rosto é desfigurado pelo fogo quando tentava acender a luz para ajudar os irmãos.

O caráter do feio, rejeitado, diferente, que marca o espaço do cortiço é bordado no corpo e na mente da criança, que sente os efeitos de tais aspectos. A estrela, segundo Chevalier e Gheerbrandt (2012), remete-nos ao pressuposto da luz, constituindo-se símbolos do espírito e, conseqüentemente da luta que marca a relação binária entre as forças materiais e espirituais. Portanto, é possível vislumbrar o sonho como a força que motiva os habitantes do cortiço a prosseguirem suas rotinas de sobrevivência em detrimento das condições econômicas da habitação coletiva. Sonho que é alimentado por outros moradores com a esperança do “jogo do bicho”, “loteria esportiva”, “quina”, “o que houver” (Ibidem, p.58). Esse astro surge, pois, com o pressuposto da renovação que é embasada nas ilusões dos diferentes “eus” que porejam na diegese: “a colmeia humana que se agita entre as paredes do cortiço, cada qual com seu sonho, sua ilusão de vida” (Ibidem, p.90)

Os densos conflitos, as frustrações e gritantes necessidades do cortiço, longe de transformarem negativamente os seres, cumprem o seu papel de sensibilizar e fortalecer o ser humano, como nos confirma Ivanilson, personagem desempregado, pai de sete filhos: “Será que a vida de uma pessoa tem de ser medida só pelo dinheiro, pô? E o resto? [...] não vale nada? [...]” (Ibidem, p.98). Eles são capazes de evidenciar o preconceito e as injustiças sofridos. Hostilidade da qual tentam fugir, não denominando o casarão de cortiço, pois era preferível dizer “casa de cômodos, habitação coletiva, qualquer coisa, menos cortiço, que ali é palavra pejorativa” (Ibidem, p.42). Deste modo, pode-se afirmar que existem sempre, a partir do espaço, um discurso e um conflito de classes refletido e refratado pelos habitantes do cortiço.

Abdala Júnior (1995) assevera que há uma relação de valores sociais que determina simbolicamente um espaço social internalizado, impondo-se aos sujeitos e

determinando suas ações. Nesta perspectiva, salientamos o discurso das personagens sobre o aborto, recurso utilizado por Valdirene, adolescente estuprada no trabalho: “Clínica chique e limpa é pra madame que tem dinheiro pra aborto. Pras mulheres como as do cortiço, sobra a dona Euvruges, com aquela cara de bruxa, a peruca vermelha e uns olhos estranhos que parecem que olham dentro das pessoas” (NICOLELIS, 1994, p.9); também é possível analisar a consciência de exploração evidenciada por Melquior, motorista de ônibus, assalariado: “ varo o dia trabalhando [...] – Agora uma raspadinha à toa nesse trânsito louco e vem o patrão com grossura, descontando da miséria que eu recebo [...]” (Ibidem, p.47). Ainda, verificamos a certeza de futuro comprometido apresentada por Risadinha, garoto de doze anos, entregador de drogas que absorve o fato de não haver soluções para a sua vida: “ _ Tem tantos não, tia, a senhora mesmo disse. Leva pra Febem, sai diplomado de bandido, pra morrer em tiroteio com a Rota e virar notícia de jornal” (Ibidem, p.44). Observa-se, portanto, que o espaço/tempo da arquitetura narrativa se constrói em consonância com os sujeitos ficcionais, deixando-se notar tanto como local de suas relações sociais como também como elemento internalizado, fornecendo à diegese a substância e sustentação necessárias.

2-O espaço e sua relação com a subjetividade das personagens

Monteiro (2002) assegura que o valor de uma trama liga-se ao fato de ela, no seu dinamismo projetado no espaço-tempo, refletir a condição humana. Nesse sentido, a narrativa de Nicolelis enfatiza um espaço feito de muitas vozes que revelam os conflitos sociais e a subjetividade de indivíduos ficcionais, vivendo o espaço e no espaço, voltando-se uns para os outros a fim de compartilhar o peso de sua própria vida. São adultos, idosos e crianças que abrem suas experiências individuais dilaceradas. Os adultos enfatizam a falta de recursos que os faz habitar os cortiços: “Morar perto dos empregos ainda a grande conquista, que os faz habitar esses cortiços infectos, úmidos e escuros como tocas de bichos?” (NICOLELIS, 1994, p.41); reforçam as condições desiguais na relação de gênero: “A gente saiu pra trabalhar, agora trabalha dobrado” (Ibidem, p.22) e confirmam os desencontros que marcam as relações desumanas da cidade “[...] na vida triste da cidade grande, só trabalho, canseira e muita desilusão”(Ibidem, p.41).

Os dramas da Dona Zu, uma “velhinha seca que nem parece ter carne” confundem-se com o colorido da vida presente nas suas vestes cotidianas: “A vida toda da velha Zu escorre na blusa florida, mágoa fina e dolorida, queimando dentro dela como

braseiro, um punhal aguçado a fel” (Ibidem, p.70). As crianças, por sua vez, vão assimilando o código de vida do cortiço desfiado em seus corpos e mentes. O universo infantil é sufocado, acuado na vida de Risadinha, por isso ele aprendera certas ações de sobrevivência na “decoreba”, ou seja, repetindo o que outros faziam, sem questionar. Essa experiência de vida o faz aceitar o rosto deformado de Sandrinha como algo comum, natural, tornando-se complacente com aquela aparência que afasta outras crianças de perto dela. Essa ação piedosa do garoto parece-nos uma associação entre o aspecto repulsivo da garota e a fealdade do mundo que o rodeia.

Candido (1993), analisando as formas da narrativa ficcional em relação ao mundo e ao ser, afirma que é a sensação de enxergar realidades vitais nas páginas de um livro o que assegura o caráter tangível do fazer literário.

Desta forma, a menina Sandrinha é quem mais retém o espaço em seu estado de ser. Descrita fisicamente como “Miúda, franzina, a pele do rosto repuxada de cicatrizes das queimaduras” (Ibidem, p.8). Nota-se que é justamente o caráter desigual da garota, o que a torna singular e introspectiva.

Também é a partir dela que o narrador registra a utopia que nutre a vida daqueles seres, uma vez que, ao ouvir a conversa entre Seu Dantas e Ivanilson sobre uma estrela cadente que realiza desejos, Sandrinha se permite sonhar e, com ela todos os moradores do cortiço. No sonho “[...] ela se vê novamente perfeita [...]. Toda feita de graça, de rosto novo, cercada pelas crianças do cortiço, todas suas amigas” (Ibidem, p.87). Semelhantemente, o cortiço “aquietado das lutas do dia, dos tumultos da noite, do parto da Josefa, da doença de Valdirene, da morte do velho Zé, cansado como um grande lutador, o cortiço finalmente dorme (Ibidem, p.90) e, inconscientemente, transforma o sono em sonhos que lhes permitirão vivenciar todas as outras vinte e quatro horas que virão.

No sonho, espaço revelador das subjetividades, são resolvidas todas as aflições e resgatadas as identidades oprimidas pelas relações com o espaço social. Nele, a estrela metaforicamente se transforma na utopia que alimenta o labor diário, como o mel, produzido pela colmeia: “uma estrela guia/guiando [...] todos eles, a colmeia humana que se agita entre as paredes do cortiço, cada qual com o seu sonho, sua ilusão de vida”. (Ibidem,p.98). Nesse sentido, percebe-se que “o espaço constitui o cenário da obra, onde as personagens vivem seus atos e seus sentimentos” (D’ONÓFRIO, 2004, p.98).

No romance abordado temos, por conseguinte, a visibilidade do espaço ficcional como elemento regado de significações, quando visto em relação aos outros elementos da trama, destacando-se como elemento de vivências sociais e subjetivas. O que nos leva às palavras de Dalcastagnè (2003, p.12): “O espaço, hoje mais do que nunca, é constituinte da personagem”.

Considerações finais:

Através da leitura de *Sonhar é possível?* (1994), comprovamos que a categoria espaço/tempo constitui-se em potencial gerador de significações e está diretamente ligado aos sujeitos da narrativa, atuando dinamicamente na construção do estado de ser e das ações destes.

O romance põe em cena a vida social e subjetiva de trabalhadores que moram em um microespaço, o casarão, dentro de um macroespaço, o Bairro do Bexiga, onde se operam as experiências de vida dentro das complexas relações urbanas, marcadas pelos conflitos de classe e relações de poder. Vistos como uma colmeia humana, que se move sempre em “rebuliço”, “sururu”, “rodopio”, “angu dos diabos”, “campo de guerra” o espaço surge como reforço ao pulsar indefinível de vida que nele se opera.

Esse espaço marginal, porquanto, desenha identidades reveladoras das contradições do ambiente urbano e as questões relacionadas ao subjetivo do homem que nele habita.

Referências:

- ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Introdução à análise da narrativa da narrativa*. São Paulo: Scipione
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo (ensaios de poética histórica). *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. A. F. Bernardim et al. 5ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- CANDIDO, Antônio (1993). *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2004.

TUAN, Yi Fu. *Espaço e lugar*. São Paulo: Diefel, 1983.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama; ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*, 2002.

NICOLELIS, Giselda Laporta. *Sonhar é possível?* Ilustrações Eduardo Vetillo. 14 ed. São Paulo: Atual, 1994.

ESPAÇOS QUE VIGIAM: CORPOS OBEDIENTES E DOUTRINADOS EM *MANHÃ SUBMERSA*, DE VIRGÍLIO FERREIRA

Autor: Raul Gomes da Silva⁷⁹

Orientadora: Márcia Rejany Mendonça⁸⁰

Virgílio Ferreira possui uma extensa produção de romances, ensaios e contos. No entanto, este estudo se atentará, especificamente, ao texto ficcional de 1954, *Manhã Submersa*. A análise da narrativa tem como fio condutor a categoria do espaço. O termo espaço é utilizado em diversas áreas do conhecimento. Neste estudo, interessa-nos às discussões que este conceito fomenta no campo dos estudos literários e, especialmente, na maneira que o espaço ficcional é construído para estruturar a narrativa e, assim, criar efeitos de representação. Osman Lins nos diz que, espaço narrativo é “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (LINS; 1976, p. 72). Para Lins o espaço é uma construção intencional e nada está colocado por acaso na narrativa. Salas, quartos, casas e instituições não são apenas lugares para o desenvolvimento da ação romanesca. O modo como as personagens percebem e se relacionam com estes espaços são determinantes para a criação de sentido no texto literário. Portanto, as percepções e descrições dos espaços em *Manhã Submersa* são fundamentais para pensarmos às formas de vigilância do corpo do personagem-narrador. Não se trata de esgotar o estudo da representação espacial no texto de Virgílio, ou de analisar separadamente este componente ficcional. Interessa-nos, antes, perceber a composição da narrativa por meio deste elemento, para, então, identificar modos de representação das relações sociais que dela e nela se desencadeiam.

Nesse sentido, acredita-se que, a casa pobre da mãe biológica de Antônio Santos Lopes, narrador-personagem do romance, a casa rica de D. Estefânia, mulher que o adota, e o Seminário, apresentados nesta narrativa são responsáveis por diminuir as potencialidades da infância de Antônio. Isso ocorre, porque tais espaços doutrina e

⁷⁹ Estudante do 5º semestre do curso de Licenciatura em Letras, habilitação em português e espanhol da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Coxim (UFMS/CPCX). E-mail: raul.avlis@gmail.com

⁸⁰ Doutora em Letras e Linguística (Estudos Literários) pela UFG (2008). Concluiu em 2012 o pós-doutorado do PNPd (CAPES) da Fundação Universidade Federal de Tocantins. É professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Coxim (UFMS/CPCX). E-mail: marcia.r.mendonca@gmail.com

impõem sobre seu corpo regras e normas religiosas, que são reveladas através de ambientes e atmosferas distintas, colocando em evidência a vigilância do corpo.

O discurso da mãe biológica de Antônio revela a baixa posição social e econômica da família. Esse fator é determinante para a adoção da criança por D. Estefânia, mulher economicamente bem estabelecida. Na casa da senhora rica, a ambientação construída pelo narrador mostra que o personagem ocupa espaços delimitados e diferenciados: seu quarto é o mais simples e fica nos fundos da casa, ao lado da cozinha, remetendo à sua origem humilde. Já no seminário, a ambientação é fechada, escura e sombria. Esses fatores ressaltam a tristeza e solidão da criança que se encontra forçada ao sacerdócio, pois a mãe adotiva obriga-o à vida de seminarista.

Os três espaços mencionados são fundamentais na construção da narrativa. Porém, o Seminário, é o de maior significação, pois exerce, em relação a casa rica e a pobre, controle e vigilância mais acentuadas sobre o personagem central do romance. Por esse motivo, esta análise centra-se na relação entre personagem-narrador e o espaço religioso, buscando compreender os efeitos que o Seminário produz no corpo do narrador.

Foucault, em texto publicado em 1984 afirmou que “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT; 2001, p. 2). Esta afirmação auxilia-nos a compreender as relações de localização e, portanto, espaciais, do protagonista do romance em estudo, pois os espaços apresentados em *Manhã submersa* não são apenas lugares, são, porém, espaços de ação, que influenciam diretamente o personagem-narrador, construindo suas subjetividades.

Dessa forma, este estudo busca analisar a relação de Antônio com os espaços em que ele está submerso, sobretudo com o Seminário, tentando identificar às formas disciplinares que são exercidas sobre o corpo do personagem, pois como afirmou Foucault, “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (FOUCAULT; 1987, p.139).

Antônio Dimas (1985) em estudo do ensaio *Narrar ou descrever*, de Lukács (1965), destaca que é preciso estar atento a descrição, e que se ela “não exprime as relações orgânicas entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as formas naturais e as instituições sociais [...] tornam-se vazias e destituídas de conteúdo (Lukács, p. 58, apud Dimas, p. 43). Desse modo, empreende-se um estudo que prioriza a análise da descrição

dos espaços físicos para identificarmos sua relação com os processos de significação e de representação do espaço social no romance de Virgílio.

Referências

FERREIRA, Virgílio. *Manhã Submersa*. Portugal: Livraria Bertrand: 1980.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*, in: Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

_____; *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. 1º edição. São Paulo: Ática, 1985.

**O NAVIO E O MAR: ESPAÇOS DE DESTRUIÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO DA
DIGNIDADE HUMANA EM *UM DEFEITO DE COR***

Sandra Maria dos Santos⁸¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar alguns aspectos relacionados à constituição do espaço ficcional do romance metaficcional historiográfico *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves (2006). A obra, representante da literatura afro-brasileira contemporânea, apresenta no que se refere à espacialidade uma edificação gigantesca, dado o grande número de ambientes nos quais se passa a história. Transitando entre dois grandes continentes, o africano e o americano, que dialogam contraditoriamente entre si, intercambiando vidas humanas, destinos, dores e alegrias, separados pela imensidão do mar, ora calmo, ora agitado, desde o Benim em África passando pela Bahia, Rio de Janeiro, entre outros locais em solo brasileiro e de volta a África. A autora constrói um rico painel narrativo e geográfico passando por todos os grandes momentos de lutas, derrotas e conquistas sociais e históricas do Brasil no século XIX.

Aqui daremos ênfase ao espaço marítimo atlântico, oceano e navio, palcos de mitos, lendas, verdades e agruras sobre a saga dos africanos trazidos escravizados para o Brasil. O navio, como propulsor de mudanças radicais de vidas e histórias aparece por três vezes na narrativa, a cada uma com função distinta da anterior. As travessias atlânticas empreendidas por Kehinde, narradora protagonista, nos apresentam a figura do mar e do navio como espaços paradoxais, topofóbicos e topofílicos.

Da África ao Brasil – a primeira travessia

O espaço em *Um defeito de cor* é uma construção monumental, que desempenha um papel importante e decisivo na construção do romance e nos efeitos estéticos do texto.

A temática da obra se explicita a começar pelo título, que já denota esse espaço de dor, sofrimento e negação de identidade, pois atribui aos negros, “um defeito” devido ao fenótipo, a cor da pele.

⁸¹ Mestra em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB. Professora da SEE/DF

O romance conduz o leitor a diferentes espaços de convivência, reafirmando o Atlântico como elemento de convergências históricas e culturais entre África e Brasil.

A protagonista transita por um universo espacial enorme, desde África, com a descrição de aspectos peculiares a cada uma das regiões destacadas no romance, primeiro, o embarque e sofrimento a bordo do navio negreiro, suas impressões ao pisar pela primeira vez o solo brasileiro na ilha de Itaparica, passando por Salvador com seus casarões, praças e igrejas. Depois, a chegada ao Rio de Janeiro com suas livrarias, ateliês, teatros e artistas internacionais, até embarcar novamente em um navio, de volta à África, agora com outras características pessoais e sociais. E é acerca do papel espacial do navio e conseqüentemente do mar na vida dos escravizados e retornados que trata este trabalho.

A primeira travessia atlântica empreendida por Kehinde é realizada a bordo de um navio negreiro, espaço topofóbico por excelência, devido às condições impostas aquelas pessoas que pouco a pouco durante a viagem vão sendo destituídas de dignidade e humanidade.

Borges Filho na obra *Espaço e literatura: Introdução à Topoanálise* (2007) afirma ser a *topópatia* um aspecto importante da topoanálise e a define da seguinte forma:

(...) o neologismo topopatia significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional. (p. 157)

Existe, pois em uma narrativa, entre o espaço e as personagens uma relação que suscita nestas sentimentos e emoções provocadas por aquele. O espaço influencia o comportamento das personagens. Podendo esta influencia ser positiva, prazerosa (topofilica) ou extremamente negativa, dolorosa, amedrontadora (topofóbica).

Em *Um defeito de cor* a protagonista vivencia ambas as experiências. o espaço da primeira travessia, marcado pelo desconhecimento acerca do destino final de uma viagem imposta, que retira literalmente dos escravizados “o chão” vai dar o tom do que seria a vida dessas pessoas ao cruzarem o oceano Atlântico.” .

Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais a minha família, estava indo para um lugar que não conhecia, sem saber se ainda era para presente ou, já que não já que não tinha mais a Taiwo, para virar carneiro de branco. (GONÇALVES, 2006, p. 61).

. Eram três os nomeados pela narradora: no momento em que adentram ao navio, ela mesma Kehinde, sua irmã e sua avó. Ali, na primeira travessia, Kehinde será a única sobrevivente de sua já reduzida família. Ela e os outros aprisionados viverão uma experiência que marcará para sempre suas vidas, com lances dantescos e trágicos.

Durante a viagem com destino ao Brasil, são narrados os horrores vividos por aquele grupo de pessoas, totalmente destituídas de dignidade. São inúmeros os doentes em razão das condições precárias de higiene, falta de água, de ar e de comida. Taiwo e sua avó não conseguem concluir a travessia, morrem antes de chegar ao Brasil, sendo seus corpos como os de todos os outros mortos lançados ao mar.

Retiraram o corpo do Benevides e a noite foi tranqüila, dormimos quase agradecendo o favor que tinham feito ao nos darem comida. Mas, na manhã seguinte, três outros homens apareceram mortos, tinham se enforcado durante a noite. Ao retirarem os corpos, os guardas avisaram que se mais alguém se matasse, o corpo ia ficar ali mesmo, até o fim da viagem que mal tinha começado, como um castigo para todos os outros. A partir daquele aviso, quase ninguém dormiu direito para vigiar os companheiros, porque não queria ter ao lado um cadáver apodrecendo. Talvez mais pelo incômodo de sabê-lo morto e de vê-lo sendo devorado por fora, porque por dentro já nos sentíamos um pouco mortos. (GONÇALVES, 2006, p. 51).

Do Brasil à África – a segunda travessia

A segunda travessia é aquela em que muitos anos depois o sonho da personagem se realiza e Kehinde retorna à África, novamente a bordo de um navio. Ela está, no entanto, numa situação completamente diferente da anterior, quando veio como escravizada para o Brasil.

Sai de São Salvador a vinte e sete de outubro de um mil oitocentos e quarenta e sete e desembarquei em Uidá a vinte e dois de novembro, no mesmo local de onde tinha partido trinta anos antes. As situações eram distintas, mas o medo era quase igual, medo do que ia acontecer comigo dali em diante. É claro que os motivos também eram diferentes, porque naquela volta eu seria a única responsável pelo meu destino, e na partida tudo dependia daqueles que tinham me capturado. Eu não me lembrava muito bem da África que tinha deixado, portanto, não tinha muitas expectativas em relação ao que encontraria. Ou talvez, na época, tenha pensado isso apenas para me conformar, porque não gostei nada do que vi (GONÇALVES, 2006, p. 731).

Tudo era bem diferente da primeira viagem, na qual lhes foram arrancados todos os pertences, saindo de África como “o migrante nu”, para empregar a expressão de

Édouard Glissant. Todos os prisioneiros iam carregando internamente consigo apenas seus valores religiosos e culturais, e ainda esses lhes seriam usurpados, como fora seus próprios nomes.

No retorno à África, contudo, levavam agora, além da certeza de que nada mais será como antes, nem cá, nem lá, a esperança de que uma nova vida começa. Esta estava representada não somente pela liberdade, mas também pela bagagem. Carregava os símbolos de superação das adversidades, ainda que fossem simples objetos de lembranças de uma vida que a ninguém agradaria voltar, pois era uma vida de cativo. Essa cruel realidade deixa de existir, dando lugar a novos sonhos e esperanças, de que a vida do lado de lá do Atlântico poderia finalmente ser melhor. Gonçalves pontua, no relato de Kehinde, o hibridismo cultural e identitário:

Além da carga, poucas outras coisas me acompanhavam um baú com roupas e os tesouros que também carrego agora para te mostrar: um dos bastonetes usados no controle de pagamentos na confraria da Esmeralda, o tabuleiro onde vendia cookies, presente do Francisco e do Raimundo, a Oxum dada pela Agontimé, o livro de sermões do padre Vieira, lembrança do Fatumbi, a Bíblia comprada em São Sebastião, a toalha bordada que ganhei na roça da sinhá Romana e o lenço encarnado do Piripiri. (GONÇALVES, 2006, p. 730).

Kehinde fala sobre seus companheiros de viagem, não mais acorrentados e maltratados, mas seres humanos dotados de uma sensibilidade compartilhada, trazida à tona pela ocupação de outro espaço, que lhes confere dignidade e altivez. Em comparação com os porões em que foram jogados na primeira viagem, o alojamento de agora, com pouco conforto, mas com mais espaço e camas arrumadas, era motivo de felicidade:

Eles foram muito gentis e me deixaram ocupar sozinha com a minha bagagem três camas que ficavam sobrepostas, no canto, para que eu tivesse mais privacidade, e se dividiram nas outras seis. Era um bom alojamento, um pouco abafado, mas as camas estavam preparadas com esteiras bem grossas, quase macias, e ainda tinham correntes em que podíamos amarrar nossos pertences, para que não fossem jogados de um lado para outro durante a travessia. Fiquei feliz por aquilo não lembrar em nada o porão ocupado na viagem da África para o Brasil, o que não seria agradável. (GONÇALVES, 2006, p. 732).

Pessoas partilhavam com ela a experiência de estar voltando, sob outras condições, para um lugar que permaneceu vivo, na memória, que foi o *leitmotiv* e a esperança da maioria delas para permanecer vivas. Afinal, como afirma Sayad,

[...] A nostalgia do lugar tem um grande poder de transfiguração de tudo o que toca e, como o amor, efeitos de encantamento, evidentemente, e mais ainda, efeitos de sacralização e santificação: o país, o solo nacional, a casa dos antepassados, e mais simplesmente a casa natal, cada um desses lugares privilegiados da nostalgia (e pela nostalgia), e em cada um desses lugares, cada um desses pontos de partida que são o objeto de um intenso investimento da memória nostálgica, tornam-se lugares sacralizados, benditos [...]. (SAYAD, 2000, p. 14).

Trata-se, assim, de outra travessia Atlântica, em tudo oposta à primeira viagem. Antes fora o trajeto da morte, dor e sofrimento, da escuridão e do mergulho na perda da identidade individual e coletiva. Agora é o contrário, apesar das incertezas, a travessia é libertadora e o espaço encontrado é o da esperança e do reencontro de pessoas e lugares. A personagem demonstra com isso que outra vida é possível, desde que as oportunidades contribuam para tanto, desde que a chama da luta e da esperança não sucumbam ao desespero e à dor.

Terceira travessia: o local onde a história começa e termina

Na terceira travessia realizada por Kehinde, o navio torna-se além do espaço pós-moderno ocupado por Ana Maria Gonçalves na sua literatura, o espaço da narrativa, pois é dentro dele que a protagonista buscará nos “guardados da memória”, elementos para construir sua história de vida

A obra é contada em flash back, Kehinde, com mais de oitentas anos, cega, que, encontrando-se em África, decide voltar para finalmente reencontrar seu filho. Entretanto, ela percebe que provavelmente não conseguirá realizar esta última travessia atlântica. Por meio de uma escriba, a quem ela ensinara a ler e a escrever, narra a seu filho toda sua vida de dor, de angústia, de procura e de frustrações. Fala da sua luta, dos sonhos e das realizações que conseguiu e de seu amor à vida. Tudo ocorre por meio da reavivação de suas memórias.

É comovente verificar que Kehinde, apesar de tudo que lhe ocorreu de pior, não perdeu sua humanidade.

Nesse momento, ela ocupa um espaço, tanto social e econômico quanto territorial, distinto, singular e transformador. O espaço é novamente o do navio, mas a situação, as perspectivas, o ambiente, são completamente diferenciados das duas outras viagens atlânticas anteriores. Não é mais o espaço do navio que usurpa liberdade, dignidade,

vidas, religiosidade, nomes e identidades, mas de um espaço reconstrutor das situações. O navio transforma-se no espaço da rememoração e do sentido do texto

É a partir do momento em que adentra o navio, nessa terceira viagem, que a saga de Kehinde verdadeiramente tem início. Trata-se de uma história escrita ao contrário, uma vez que o início da trama está no fim. Só dezenas de páginas após empreender a leitura é que o leitor percebe que o momento em que ocorrem os fatos e o momento em que são narrados não é o mesmo. Além de serem distintos, remotam a um passado bem distante, quase sem controle, a não ser o daquele fio de memória da personagem. É quando se percebe que a Kehinde de quando criança, inseparável de sua irmã gêmea, não é está ali, no convés do navio, já a respirar os ares do Brasil:

Quanto a mim, já me sinto feliz por ter conseguido chegar até onde queria. E talvez, num último gesto de misericórdia, qualquer um desses deuses dos homens me permita subir ao convés para respirar os ares do Brasil e te abençoar pela última vez. (GONÇALVES, 2006, p. 947).

Essa é a imagem que, apesar de ser última na obra, é das primeiras no tempo e espaço onde se dá a narrativa.

REFERÊNCIAS

BERND, Zilé. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves **Estudos de literatura brasileira** contemporânea, n. 40, p. 29-42, jul./dez. 2012.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SAYAD, A. O retorno: elemento constitutivo da condição do migrante. **Travessia**, São Paulo, v.13, n. Esp., jan. 2000.