Organizadores:
Lígia Regina Calado de Medeiros
Nelson Ferreira Júnior

O ENTRE-LUGAR NA NARRATIVA:
Teorias e Estudos Interculturais

EDUFCG

Ler cuidadosamente Literatura é um trabalho criativo de busca de conjecturas. Justificativas para essa afirmação podem ser percebidas nos diversos textos que formam O entre-lugar na narrativa: teorias e estudos interculturais. O esforço crítico que encontra enlaces sinuosos e inusitados entre aspectos internos de uma obra, entre diversas obras comparadas ou entre teorias distintas requereu, de cada um dos pesquisadores, um ato de lucidez criativa: lucidez intelectual em assumir perspectivas de abordagem coerentes e criatividade na escolha e execução dos procedimentos de análise.

EDUFCG
Editora da Universidade Federal de Campina Grande
ISBN 978-858001118-0

O ENTRE-LUGAR NA NARRATIVA:
TEORIAS E ESTUDOS INTERCULTURAIS

Organizadores:
Lígia Regina Calado de Medeiros
Nelson Ferreira Júnior

O ENTRE-LUGAR NA NARRATIVA:
TEORIAS E ESTUDOS INTERCULTURAIS

EDUFCG
Campina Grande -PB
2016

© Todos os direitos desta edição são reservados aos autores/organizadores e à EDUFCG

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

E61 O entre-lugar na narrativa : teorias e estudos interculturais / Ligia Regina Calado de Medeiros, Nelson Ferreira Júnior (org.). — Campina Grande: Editora UFCG, 2016
124 p.

ISBN: 978-85-8001-118-0

1. Literatura. 2. Narrativa. 3. Estudos Culturais. I. Medeiros, Ligia Regina Calado de. II. Ferreira Júnior, Nelson. III. Título.

CDU 82

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUFCG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
editora@ufcg.edu.br

Prof. Dr José Edílson Amorim
Reitor
Prof. Vicemário Simões
Vice-Reitor
Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Diretor Administrativo da Editora da UFCG
Viviana Sousa Ramos/ Délio Jackson Dantas Duarte
Editoração Eletrônica/ Capa

CONSELHO EDITORIAL
Antônia Arisdélia Fonseca Matias Aguiar Feitosa (CFP)
Benedito Antônio Luciano (CEEI)
Consuelo Padilha Vilar (CCBS)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro da Costa Rego (CTRN)
Leonardo Cavalcanti de Araújo (CES)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Valéria Andrade (CDSA)

SUMÁRIO

Apresentação.....07

O narrador romanesco e suas múltiplas opções técnicas 13
Elri Bandeira de Sousa

A origem do povo brasileiro: José de Alencar e a identidade ficcional.....33
Carlos Gildemar Pontes

Póscolonialismo, feminismo e literatura 49
Daise Lilian Fonseca Dias

Reencenações da dependência colonial em dois romances de Abdellah Taïa 65
Nelson Ferreira Júnior

Tradição e modernidade: a dimensão do trágico nas mulheres de Thomas Hardy 83
Iris Helena Guedes de Vasconcelos

A narrativa inaugural de Clarice: quando a mulher selvagem ameaça irromper 101
Lígia Regina Calado de Medeiros

Sobre os Autores.....121

APRESENTAÇÃO

Quando apareceu a oportunidade de nós, professores de literatura da Unidade Acadêmica de Letras do CFP/UFCG, publicarmos uma obra em conjunto, talvez nem imaginássemos, nesse fazer, o quanto a nossa pesquisa apresenta de estudos correlacionados. Sabíamos que era a narrativa que nos unia, só não tínhamos a dimensão, cabendo, na verdade, aos textos, aqui apresentados, revelarem até que ponto.

Da teoria ao texto, os nossos pesquisadores, em linhas individuais, terminam por referendar, em conjunto, o interesse por áreas de algum modo partilhadas. E não deixa de ser interessante que, de todas elas, o entre-lugar venha ganhando espaço entre as discussões propostas. E embora a referência a este conceito chegue até nós por intermédio de Marc Augé, queremos tomá-lo, aqui, como um espaço ideológico. E, para além do que propõe Bakhtin, em seu dialogismo, pois, como se sabe, até para que se instaure o diálogo entre questões distintas, tem que existir o mínimo de entendimento entre elas, ou pelo menos uma negociação, do contrário, não há diálogo entre temáticas a princípio distintas.

Cada texto, que se lê, procura enxergar no tema desenvolvido algo que vai além da proposição mesma. Por exemplo, ao pretender discutir teoria, no texto que faz a abertura deste livro, o autor, em vez de optar por este ou aquele estudo da narrativa, opta pela complementaridade. Essa seria uma espécie de terceira via, ou a que Guimarães Rosa, mais poeticamente, chamaria de terceira margem. E é a partir dessa margem ambivalente, que às vezes condensa, às vezes repele, que os pesquisadores se posicionam.

Noutros exemplos, ao discutir em literatura sobre a representação do discurso pós-colonial, como será possível notar em outro momento, de análise temática voltada para a narrativa, cabe ao leitor, por observação, lembrar a síntese da bipolaridade que nela se representa. Tais como, perceber, no texto literário, quando em apreciação, um discurso da dependência, que, contraditoriamente, já não se justifica mais pela representação geopolítica. Embora se perceba no discurso pós-colonial uma intenção de rompimento, que aliás lhe caracteriza, não se pode negar que a marca da colônia, ainda assim, é persistente, e revelado pelas pesquisas aqui publicadas.

Esta marca, ora dialética, ora dialógica, é observada nas obras selecionadas para análise e, numa ou noutra questão, reflete bem o universo representado para o que, metodologicamente, deve ser compreendido, neste livro, como o entre-lugar.

Se este vem marcado, principalmente pela injunção das diferenças, bom lembrar que, na contemporaneidade da crítica, o estudo destas, quando interessar, toma outro rumo, desde quando levado em conta, sobretudo, o dado cultural. É a partir da percepção das fissuras culturais que se veiculam muitos dos temas desenvolvidos por nossos autores. Desse modo, cada vez que o(a) leitor(a) se deparar com pares binários como colonizador/colônia, civilização/barbárie, homem/mulher, e outros mais, recorrentes nos textos, em estudo, é de diferenças culturais que eles estão tratando.

Feitas as devidas observações, necessário se faz, ainda, apresentar, de forma mais diretiva, o que cada autor deste livro nos oferece. Em *O narrador romanesco e suas múltiplas opções técnicas*, Elri Bandeira de Sousa faz um cotejo entre o que pensa, em teoria da narrativa, Lukács, Genette e Bakhtin. Do húgaro, discute, sobretudo no que compete à fase marxista dele, as diferenças que estabelece entre "narrar" e "descrever". Diferenças significativas porque atreladas ao ponto de vista do romance. Para George Lukáscs, a descrição é sintoma de decadência de um gênero. Sobrepondo-se à primeira, por sua vez, a narração é concebida em virtude de conferir à realidade mais que uma representação de superfície, um mergulho nas profundezas exibidas por suas contradições.

De Gerard Genette e sua teoria metodológica, cuja gênese se deriva da semiótica e do Estruturalismo, Sousa destaca o esforço para a criação de uma narratologia e chama a atenção, ainda, para o que ele designava por planos estruturais da narrativa, a saber, plano da história e plano do discurso. Destes advindos, por sua vez, todas as demais subdivisões, são constituídas em elementos próprios do narrar. De Bakhtin, o pesquisador enfatiza a novidade do plurilinguismo para o estudo do discurso. Reside sobre o dialogismo bakhtianiano a configuração multifacetada do romance moderno, derivada de raízes históricas, sobretudo da paródia e da cultura cômica, de forma que é destacada sua importância para quem se debruça sobre o gênero narrativo.

Em *A origem do povo brasileiro: José de Alencar e a identidade ficcional*, Gildemar Pontes vai, na perspectiva do Brasil colônia e depois império, defender a importância de Alencar em meio à identificação ficcional do brasileiro. Chama a atenção para o que, antes considerado apenas nativismo na obra do escritor, de caráter romântico, evolui para o que defende por culto ao nacionalismo, numa necessidade de ruptura com todas as formas de opressão cultural, advindas da Europa colonizadora. A discussão sobre natureza e sociedade também se faz perceber, neste segundo texto do livro, aqui apresentado, estando na relação com o homem, sobretudo, o conflito que vai separar os "selvagens" dos "civilizados".

Se a temática da colônia frente à metrópole aparece em Pontes, o texto *Póscolonialismo, feminismo e literatura*, da professora Daise Dias, vai problematizá-la, ainda, quando cotejada com a temática da mulher. A concepção pós-colonial, defende a autora, está muito próxima da feminista, sobretudo porque em ambas temáticas se revela a dificuldade de enxergar o "outro". E sendo este "outro" constituído cultural e ideologicamente por discursos representacionais, a literatura constituindo-se apenas um deles, a política de opressão sofrida pelas mulheres muito se assemelha a do colonizado. Se para este existiu a metrópole, sempre em posição de vantagem em relação às suas colônias, que exercia domínio sobre os seus dependentes, aquelas, ao longo do tempo, foram submetidas culturalmente a uma espécie de imperialismo da dependência masculina. Por esta ótica, depreende-se da argumentação de Dias, a metrópole estaria, por comparação analítica, muito próxima do patriarcado a que historicamente foram submetidas as mulheres. Transigir sobre uma dominação masculina ou, ainda, tornar-se ex-colonizado, são questões, sem dúvida, que nos transportam ao "entre-lugar" da discussão crítica que vimos aqui apresentando.

É de colonialismo ocidental que a pesquisadora trata, ou pelo menos daqueles que o praticaram. Neste processo, enfatiza o papel desempenhado pela Europa, ainda, no que concerne ao pós-colonialismo representado em literatura de língua inglesa. Desta forma, a partir de importante revisão crítica, ela apresenta ao leitor alguns aspectos da teoria que se mostra bastante apropriada às novas críticas interculturais e, relacionada ao Feminismo, vai, pelo menos em princípio, questionar criticamente os fundamentos da estrutura dominante.

No texto, *Reencenações da dependência colonial em dois romances de Abdellah Taïa*, o(a) leitor(a) se depara com o tema de interesse sobre a colônia, o que o(a) coloca, já, em contato dialógico com os demais textos apresentados. A imagem da colônia, sempre em contraposição à metrópole, servirá para a ilustração do entendimento que se evidencia na compreensão de "bárbaros" e "civilizados", conceitos distintos da identificação assimétrica que separa uma imagem da outra, nos textos em análise.

Além disso, oferece para a discussão o que se tem compreendido como uma relativamente nova possibilidade, ou referência de análise, para os estudos da crítica da cultura: o homoerotismo. Ao investigar como este vem representado na literatura de Abdellah Taïa, o pesquisador vai trazer à baila, mais uma vez, a problemática da opressão, embora noutra roupagem, pois que relacionada, também, ao embate cultural que se estabelece entre o Oriente e o Ocidente, nas narrativas que destaca para estudo. O fato é que, ao propor discutir as relações que envolvem a subalternidade, pôr em questão o estereótipo e procurar dar visibilidade ao que se denuncia como construção social do "outro", o texto, aqui em evidência, vai aproximar ainda mais os temas que, no conjunto desta publicação, tem-nos parecido bastante caro aos pesquisadores: Pós-colonialismo, Feminismo e Homoerotismo.

Teorias que têm suas abordagens próprias, mas que se assemelham, porque trazem, já no objeto que tomam para a investigação, a marca das tensões provocadas pelo entre-lugar. Este que, como bem lembra a argumentação, traz a dualidade de quem se vê nos dois lados de uma fronteira tênue e necessita, por sua vez, estar sempre reavaliando sua posição nos mundos pelos quais transita física ou simbolicamente.

É também sob o signo desta dualidade que se funda o texto *Tradição e modernidade: a dimensão do trágico nas mulheres de Thomas Hardy,* da pesquisadora Íris Helena Guedes de Vasconcelos, trabalhando um autor que, segundo defende, viveu em terrenos de fronteira, dividido entre a época em que nasceu e a contemporaneidade da escrita.

E embora não trate de autoria feminina, é sobre o tema da mulher que vai se debruçar, valendo-se da prerrogativa de que a crítica feminista, na qual se fundamenta a argumentação, não só procurou resgatar as obras escritas por mulheres como também reler a tradição masculina a partir da

perspectiva de gênero. Enfatiza, ainda, que dos romancistas ingleses do século XIX, Thomas Hardy foi dos que mais se destacou em tentar representar a identidade da mulher.

Supostamente à frente do seu tempo, o romancista, afirma Vasconcelos, foi duramente atacado pelas feministas, sobretudo, porque não oferecia possibilidades de solução para os embates de suas heroínas. Quase todas elas pagam, nas obras analisadas, com finais trágicos, sendo este o que parece o preço pela transgressão.

Por fim, configura-se, de forma recorrente, como se tem comentado, a perspectiva do entre-lugar como recurso de análise. As mulheres de Hardy, como se depreende em algum momento do texto da autora, estão ainda aprisionadas nas teias de uma tradição patriarcal. O escritor enseja possibilidades de atuação da mulher para a modernidade que se representa, mas não consegue romper com a tradição.

Em *A narrativa inaugural de Clarice: quando a mulher selvagem ameaça irromper,* texto com o qual encerramos os discursos propostos, outros diálogos, semelhantes ao que vimos acompanhando, se manifestam, seja pela temática da mulher, agora também escritora, seja pelo objeto representado. A perspectiva do selvagem, que aí se apresenta, também dialoga com o repertório cultural, ainda quando, no texto da pesquisadora, servirá como metáfora, também, do que se lança originalmente com o aparecimento de Clarice Lispector nas letras do país.

É contexto de autoria feminina, agora, em discussão. É do enfrentamento a uma cultura impiedosa para com a mulher, que a crítica trata, daí muitas vezes precisar metamorfosear-se em bicho, para resistir, como ocorre à protagonista, no texto analisado. Na primeira obra publicada pela romancista em apreciação, o mundo se mostra à personagem em cisão, interessando, portanto, ao que é realizado. A polarização do romance reside já nas ilustrações da Joana menina/ e da Joana/mulher, ou ainda no diálogo que se estabelece entre natureza e cultura, transmutada para o que vem se discutindo a respeito da separação entre mundos, de um lado o "selvagem", de outro, o "civilizado". E é sobre estas, ou sobre o trânsito permitido à heroína, no romance, que se inaugura, também em Clarice Lispector o entre-lugar, aqui discutido.

Talvez a imagem do centauro, na obra inaugural de Clarice, seja a que mais dê conta deste conceito. Meio homem, meio bicho, ou, atualizando os termos, meio mulher, meio bicho, o centauro já condensa em si mesmo, como se fosse uma terceira via, os dois mundos do qual participa. Do ponto de vista do gênero, constituído culturalmente, repensar as relações entre homens e mulheres, na sociedade, é tarefa, também, da literatura que a representa. Em Lispector esta preocupação aparece, como se vê, e conectada a outras escritoras que assim como a romancista despertavam para a figuração da mulher, enquanto temática de interesse, atendendo, por sua vez, a um contexto social que para ela vinha historicamente se delineando.

No geral, fica o convite à leitura dos textos que são, em suma, instigantes. Pelos temas que trazem, por uma literatura que se espraia, descontente de fincar-se somente em solo brasileiro ou se expressar em língua portuguesa, e, sobretudo, por uma teoria da narrativa que os enlaça e, mais que isso, os autoriza, no fim das contas, a estes passeios e críticas suscitadas pelas obras literárias. Além do que, discutir nos textos, apresentados, a condição do colonizado, da mulher, do homossexual, é atentar, ainda mais, para a manifestação de uma arte que, respeitada em sua autonomia, preserva em seus aspectos importante caráter político, não perdido de vista, em nenhum momento, pelos pesquisadores que aqui estão. É aproveitar.

Lígia Regina Calado de Medeiros
Nelson Ferreira Júnior

O NARRADOR ROMANESCO E SUAS MÚLTIPLAS OPÇÕES TÉCNICAS

Elri Bandeira de Sousa

O presente trabalho propõe uma reflexão acerca do narrador do romance moderno e contemporâneo. Trata-se de aproximar algumas contribuições de Gerárd Genette, Georg Lukács e Mikhail Bakhtin – no sentido de avaliar as transformações do *narrar* em prosa romanesca e das liberdades que o narrador, numa modalidade ainda em processo de construção, se permite. O ato de narrar parece um dos mais flexíveis procedimentos da comunicação humana. O advento do romance moderno, com toda a elasticidade de suas formas, confere a esse ato possibilidades ainda maiores, não realizadas plenamente pela epopeia, pelo drama ou pelo conto. Mas os processos aqui discutidos não são vistos como fatos isolados; pelo contrário, compõem um fenômeno maior: as grandes rupturas realizadas pelas artes em geral, sobretudo a partir do surgimento das vanguardas europeias.

Protagonizado por um indivíduo problemático, o romance é, para Georg Lukács (2000), a narrativa de um mundo – a sociedade burguesa – em que a noção de totalidade, evidente na epopeia, se perdeu. Nesta, a sociedade ainda está relativamente unida: o indivíduo exprime a tendência fundamental, e não a contradição típica do mundo moderno. Todavia, o herói do romance tenta realizar uma ação norteada por valores e por ideais que já não são partilhados na vida social, o que o torna um ser incompreendido, um *herói problemático*. Mas, para Lukács, esse não é ainda um sinal de decadência do romance.

O auge do romance seria aquele em que o herói realiza alguma ação efetiva. O padrão seria o romance realista de Balzac e Tolstoi. Excluem-se, assim, os irmãos Goncourt, Flaubert e Zola cujas obras esmeram-se em descrições ricas e detalhadas, porém sem funcionalidade épica, segundo Lukács (1965). No romance contemporâneo, propenso à experimentação formal e ao assento psicológico, o herói, via de regra, não triunfa e nem tem uma finalidade clara. Lukács, já na sua fase marxista, passa a considerar tais recursos, entre eles o *descrever,* como sintoma de decadência de um gênero que espelha o processo de desilusão disseminado com o fracasso da

utopia burguesa, assinalado de forma decisiva após as derrotas operárias nos movimentos revolucionários de 1848 na Europa.

Esse descrever excessivo substitui a narração da ação épica e abre espaço para a investigação psicológica da constituição do herói (1965, p. 43-94). Conforme o teórico húngaro, se a literatura reflete a realidade, não deve pairar na superfície, no dado momentâneo, mas mergulhar nas profundezas do real, exibindo suas contradições. Para Lukács, ao invés de captar o real, o típico, a literatura da decadência busca o acidente, o cotidiano, o superficial e suas personagens são mais ricas que suas histórias: não são épicas, pois não desempenham verdadeiras ações (1999). O gênero romanesco teria se estagnado a partir de 1848, e só surgiriam modelos consideráveis com Dostoiévski e o Realismo Socialista. Autores de outras tendências, como Thomas Mann, James Joyce e Kafka – assim como os do naturalismo já citados – seriam meros representantes dessa estagnação, apesar das inovações técnicas que suas obras anunciam. A leitura que Lukács faz do romance moderno e contemporâneo decorre de sua concepção de arte como reflexo da realidade. Sendo a história da sociedade moderna um processo constante de lutas, a arte deve, mesmo sem abrir mão da imaginação, refletir tais lutas. Mas, perguntamos: o romance que secundariza a ação não seria também *espelho* de um mundo em que os sujeitos perderam a condição de agir e de transformá-lo? Não seria a opção técnica de um narrador que não tem mais o que contar, limitando-se a construir epopeias negativas, como observa Adorno (2003)? Se isso é também mimético, se corresponde a um dado do real, por que classificá-lo como decadente? É preciso, antes da condenação sumária do *descrever*, atentar para o fato de que muitas descrições podem estar organicamente vinculadas *ao narrar*, e implicam ações aparentemente suspensas. Ou seja, nem sempre essas duas técnicas se opõem.

Observemos que, para Lukács, as categorias analíticas centrais do romance são ação e personagem. Se alguns romancistas as relegam a um segundo plano em suas obras, o teórico húngaro vê, nessa estratégia, um sério risco à sobrevivência do gênero ou sinal franco de decadência. Quando Lukács opõe o narrar e o descrever, está, evidentemente, se voltando para a questão técnica do narrador. O que este deve fazer? Qual a melhor maneira de conduzir uma história? Sua preferência pelo narrar ecoa sua

visão de sociedade e sua concepção de romance como gênero que deve privilegiar a representação da ação humana. Mas não devemos perder de vista o fato de que alterações técnicas – ainda mais num gênero em devir – podem se relacionar com os novos rumos da arte em geral e que estes – talvez o próprio Lukács o assentisse – acompanham, de algum modo, as transformações sociais mais profundas.

O romance é visto por Bakhtin como um verdadeiro microcosmo de linguagens. O seu pressuposto teórico é o dialogismo como o modo de existência não só da linguagem do romance, mas da linguagem em geral. A configuração multifacetada do romance moderno parece derivar de suas raízes históricas: a paródia popular e a cultura cômica da Antiguidade e da Idade Média, marcadas pela presença de vozes simultâneas num mesmo enunciado. Essas bases seriam os chamados gêneros do "sério-cômico": os mimos de pequeno enredo, a poesia bucólica, a primeira literatura de memórias, os diálogos socráticos, a sátira menipeia e os diálogos à maneira de Luciano de Samósata.

Conforme Bakhtin (1998, p. 397-428), a epopeia e a tragédia estão consolidadas já na Antiguidade e se confundem com o surgimento da escritura e do livro. O romance ainda não se consolidou e não se podem prever todas as suas possibilidades plásticas. Essa é, certamente, a causa histórica de não haver um cânone do romance, de não se reclamar, para sua fatura, regras rígidas como se exigia da epopeia e da tragédia.

O advento do romance revela um conflito de gêneros mais profundo: ele elimina alguns gêneros, parodia outros e integra ainda outros à sua construção particular. Com sua supremacia e sob sua influência, "romancizaram-se" o drama e o poema.

O que certamente melhor distingue o romance de outros gêneros canônicos são, conforme Bakhtin, os seguintes traços: um narrador não "poético"; um personagem não "heroico" (no sentido do épico e do trágico), portanto, mutável; uma narrativa que deve ser para o mundo contemporâneo o que a epopeia foi para o mundo antigo. Mas, dois traços fundamentais parecem distingui-lo: o plurilinguismo e seu contato com o presente, diferentemente da epopeia, que se relaciona com um tempo acabado, inacessível, o tempo do mito.

A comparação entre o epos e o romance se dá, em Bakhtin, a partir do objeto de representação de cada um: o epos representa um homem que coincide consigo mesmo (o herói épico) e um tempo acabado, inacessível (o tempo da lenda heroica). Já o romance representa o tempo e o homem históricos, inacabados, acessíveis a diversos pontos de vista. Aqui, como em outros aspectos, Bakhtin e Lukács se aproximam. A epopeia transmite uma verdade inquestionada; o romance, um ponto de vista, uma ideologia ou conflito de ideologias. No romance, desintegram-se a entidade épica e trágica: o homem, visto por si mesmo e pelos olhos de outrem, adquire uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura, fundando-se um novo tipo de individualização de personagem. Ao contrário da epopeia, que tem uma perspectiva única e exclusiva, o romance contém muitas, sendo a da personagem apenas uma delas. Nas epopeias, os homens não falam como representantes de linguagens diferentes, pois a epopeia, ao contrário do romance, inibe o plurilinguismo. No romance, o diálogo não se esgota nos diálogos pragmáticos e temáticos das personagens e vai além do diálogo dramático (op. cit., p. 161).

A estilística do romance contemporâneo deve ser procurada no aproveitamento das narrativas tradicionais orais e nas formas não literárias aderentes a sua fatura: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, e ainda na absorção de outras formas narrativas: cartas, diários, etc. São incontáveis os romances que se apoderam de outros gêneros e os transformam: em *Iracema*, de José de Alencar, como a crítica já mostrou fartamente, temos os ritmos do verso (fala-se de poema em prosa ou prosa poética) e a mimese da lenda; em *Macunaíma*, Mário de Andrade faz paródia de Iracema, emprega ritmo e sintaxe que lembram a linguagem do verso e traduz para o flexível código romanesco as lendas de Macunaíma – o "grande mau"; em *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, o discurso do tribunal de justiça assume importante função dramática no julgamento do assassino do velho Fiódor Pávlovitch. Isso, sem contar tantas outras novidades introduzidas pelo escritor russo: intenso dialogismo, polifonia, autonomia das vozes em relação ao narrador, etc. Em suma, na concepção bakhtiniana, "o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais" (Op. Cit., p. 74).

Para Bakhtin, o mundo é plural, não uniforme como sugere a poesia épica, gênero no qual dominam as forças centrípetas da linguagem. A pluralidade de vozes e discursos, no romance, traduz, esteticamente, essa pluralidade do mundo extraliterário.

Pode-se afirmar, em suma, que, na visão de Bakhtin, ao contrário da de Lukács, não há decadência no romance: trata-se de gênero aberto, ainda em construção, que acompanha o movimento e a evolução das diversas linguagens sociais. Na percepção de Lukács, o romance é um gênero em devir, mas *o descrever* e a ausência de ação épica, além do contato com o presente, o colocam em risco. Em Bakhtin, o devir do romance resulta da absorção constante das diversas linguagens sociais e gêneros (literários ou não). Nessa perspectiva, o gênero não estaria em crise, mas sempre se refazendo, sem nunca se cristalizar em uma forma canônica, como a epopeia e a tragédia. Vê-se que, em Bakhtin, a categoria analítica que mais chama à atenção é o dialogismo. Se os sujeitos sociais são retratados em conflito, este deve ser observado no aproveitamento das linguagens sociais do mundo tangível.

O debate sobre as concepções desses dois estudiosos do romance pode se conjugar com o estudo do *discurso da narrativa*, de viés estruturalista. Isso por que, no nosso entender, nenhuma perspectiva é por si só suficiente.

A *narratologia* é um esforço metodológico de criação de uma ciência da narrativa em geral e deriva do âmbito teórico-metodológico da semiótica e do estruturalismo. A abordagem narratológica ou interna tem, segundo Yves Reuter (2002, p. 9-11), duas características: 1 – a narrativa como objeto linguístico de interesse, independentemente de sua produção e de sua recepção; 2 – um modelo hipotético de descrição, do qual se aproxima ou se afasta cada obra particular. Ou seja, "para além de sua diversidade, as narrativas apresentam formas de base e princípios de composição comuns". Embora, como se vê, não se restrinja ao estudo da literatura, e embora ofereça uma perspectiva igualmente sujeita a limitações, consideramos as categorias analíticas da narratologia bastante úteis para o estudo do romance moderno. Por outro lado, operando como ciência e a partir de modelos, a narratologia procura evitar posicionamentos judicativos, atendo-se à descrição da estrutura das obras estudadas.

A narratologia tende a considerar dois planos na estrutura de uma narrativa: *o plano da história e o plano do discurso* (REIS; LOPES, 1988, p. 189-299). No plano da história, figuram as categorias que já vinham sendo estudadas pela crítica tradicional: ação, personagem, espaço e tempo. Na análise de uma obra específica, deve-se atentar para as relações de interdependência e para o peso estrutural de cada uma delas. O mesmo é válido para as categorias do plano do discurso. Este plano é o suporte expressivo da história, ou seja, corresponde ao modo como a história é contada. Resulta do trabalho do narrador e se traduz num *enunciado*. Articula diversas categorias e subcategorias específicas, entre as quais o tempo do discurso (ordem, freqüência, velocidade ou duração, etc.); o modo (distância, focalizações); a voz, entre outras. O tempo, no plano do discurso, pode se apresentar na forma de anacronias: *analepse, prolepse, in media res*, além de sofrer alterações não só de *ordem*, mas de *frequência e duração* (GENETTE, 1995). Conforme Genette, a focalização pode ser: zero, interna e externa.

A comunicação narrativa se dá entre narrador e narratário e implica o ato de enunciação. Para que este se realize, o narrador recorre ao código linguístico, aos códigos narrativos e a códigos semântico-pragmáticos, assimiláveis pelo narratário e capazes de efetivar uma comunicação significativa.

O *Discurso da Narrativa* (1995) é um ensaio extraído do volume III da obra Figures. Nele, Genette estuda aspectos da organização narrativa de *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust e, a partir desse estudo, propõe novas definições para o quadro da narratologia, atendo-se às categorias do plano do discurso, aquelas que compõem o discurso do narrador.

De acordo com os teóricos da narratologia, narrador não se confunde com autor, que é uma entidade real e empírica. Vejamos o que nos diz Reuter (2002 p. 19-20):

> Essa distinção, longe de ser puramente técnica, tem importantes consequências práticas: ela autoriza, especialmente, uma liberdade fundamental para o escritor, aquela que consiste em contar histórias por meio de múltiplas identidades. Assim, um escritor masculino do século XX podia narrar histórias assumindo a identidade de um homem do século XVI ou do século XXI, de uma mulher, de um animal, de um mutante etc.

Cabe ao autor adotar estratégias narrativas de caráter técnico-literárias tais como: escolher o gênero, instituir o tipo de narrador e a situação narrativa, entre outras. Ao narrador, como entidade fictícia, textual, compete, no âmbito da ficção, enunciar o discurso, efetivando a comunicação narrativa. É ele que organiza o tempo e o regime de focalizações. Sendo ele uma invenção do autor, é inevitável que, por vezes, este projete sobre aquele atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., porém adequadas às especificidades da obra e dos temas. Assim, como detentor de uma voz, o narrador não apenas narra, mas pode, por meio de intrusões, veicular apreciações acerca dos eventos relatados e das personagens referidas (REIS; LOPES, 1988, p. 61-63).

Em síntese, os aspectos multiformes do romance não se acham apenas na absorção das linguagens sociais (Bakhtin), no conflito entre o herói e o mundo (Lukács), mas também na formulação do discurso da narrativa, conforme pensa Gerárd Genette. Em outras palavras, todos esses aspectos passam por um filtro que são os procedimentos do narrador. A nosso ver, em qualquer história, fictícia ou não, *o narrar* dispõe de maiores possibilidades que *o mostrar*. O romance conjuga essas duas opções técnicas, subordinando a segunda à primeira. E ainda se prevalece da extensão e de sua forma não canônica, assumindo aspectos sempre novos e surpreendentes. Tudo isso o credencia como o gênero que melhor expressa, na contemporaneidade, os conflitos humanos e os impasses da vida moderna através da linguagem artisticamente elaborada.

Parece obvio afirmar que o narrador é, tecnicamente, o elemento que distingue o romance dos demais gêneros, já que narrar é seu principal ofício. Mas a obviedade perde sua força frente ao fato de que na novela, no conto, na crônica e em gêneros não literários também se narra. E sob certa perspectiva, os processos empregados no drama, mesmo o mais tradicional dos dramas, são de natureza narrativa, ainda que, textualmente, ali não se insinue a figura do narrador. No romance, porém, a importância do narrador é tal que Genette (op. cit. 253-258), lembrando o esquema de Jakobson, descreve como sendo cinco as suas funções: função propriamente narrativa; função de regência (realizada através de um discurso metalinguístico ou metanarrativo); função de comunicação (o narrador testa o contato e age sobre o narratário); função testemunhal (aqui, sua tarefa se aproxima

da função emotiva de Jakobson); função ideológica (o narrador comenta a ação como uma autoridade). Com exceção da primeira, nenhuma dessas funções é inteiramente indispensável. Mas nenhuma é inteiramente evitável, ou seja, o narrar jamais será um ato inteiramente puro. Esse esquema de Genette nos mostra o peso da figura do narrador no romance, haja vista que a narrativa não é outra coisa senão a instituição de seu discurso, de seu domínio sobre a história que conta.

Para fundamentar melhor sua convicção de que enredo e personagem são os intuitos do romance, Antônio Candido (1998, p. 53-54) recorre a um escritor que, em uma de suas obras, reflete sobre os desafios do ofício de narrar. Eis o trecho citado: "Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens" (GIDE, 1927, p. 12, *apud* CANDIDO, 1998). O que o teórico brasileiro quer realçar é a centralidade da personagem, aquela entidade que dá vida ao enredo e às ideias. Mas o centro do drama não é igualmente a personagem? Talvez pudéssemos afirmar que o fundamental no teatro é a personagem, pois ela é a materialização do texto no palco. O próprio cenário pode faltar, menos ele. É o que nos afirma Décio de Almeida Prado (1998, p. 84), para quem, no romance, a personagem pode ser o elemento principal, mas é um entre vários outros. A nosso ver, o outro elemento indispensável ao romance é o *narrador*, ainda que isso pareça óbvio. É esse trabalho de "enrolar os fios variados do enredo" que, embora seja também próprio do drama, ganha uma dimensão peculiar no romance. Em outras palavras, se no teatro, a despeito das rupturas que estão em marcha desde as últimas décadas do século XIX, o que prevalece é a ação mostrada, no romance, embora igualmente abalado por tais rupturas, prevalece a ação narrada. Daí, poder-se afirmar que o narrador é parte integrante do próprio texto, figura tão "viva" quanto a personagem, pois se encarrega do ato de contar e do como contar. Sem ele a história não vem à luz, mesmo aquela que parece contar-se a si mesma.

Portanto, insistimos, o distintivo no romance é o narrador, com seu discurso verbalmente explicitado, com suas inúmeras opções técnicas. Via de regra, essas técnicas encontram limitações no conto e no drama. Neste último, o narrador implícito e o autor implícito, ausentes do texto e do palco, transferem às personagens e às rubricas, o preenchimento das la-

cunas próprias das limitações da cena. Nesta, o narrar está presente, mas de forma fragmentada. No romance, pelo contrário, tudo se emenda com os fios invisíveis do narrador. O que nele escutamos parece ainda ecoar sua voz. "*Y de los personajes, finalmente, nunca, ni aun cuando dialogan, escuchamos propriamente su voz: por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia*" (TACCA, 2000, p. 13).

O narrador do romance é o herdeiro e o grande beneficiário da liberdade proporcionada pela palavra narrada. Se esta, desde a Antiguidade, confere verossimilhança a eventos que seriam inverossímeis no palco, na contemporaneidade supera limites antes inimagináveis. Se boa parte da produção contística rompe com a tipicidade descrita pela teoria, certamente os próprios limites físicos do conto não lhe permitem as liberdades de experimentação que o romance se permite. Mesmo na epopeia, que conta com possibilidades maiores que a tragédia, proporcionadas pela palavra narrada, prevalece uma visão "oficial" do narrador, comprometida com os valores épicos da nação e a ausência de múltiplas focalizações em razão da minimização dos conflitos individuais. Isso sem contar com constâncias formais que a epopeia preza, como a proposição, a invocação e o epílogo, além do concurso do maravilhoso. E sem contar também que, nela, prevalecem as forças centrípetas da linguagem, conforme afirmaria Bakhtin.

O caráter ficcional do romance acha-se já na distinção que a crítica narratológica estabelece entre autor e narrador. Bakhtin parece titubear entre esses dois termos ou não se interessa por distingui-los. Certamente, não se imaginava o narrador da *Ilíada* como uma entidade ficcional, independente da figura de Homero e por ele criada. Já o narrador do romance moderno, assim como a história que ele conta, são tomados como ficções. Essa assertiva se verifica em muitos teóricos contemporâneos. De fato, parece inverossímil atribuir a um ser real o poder de conhecer a dimensão interna de personagens, narrar fatos concomitantes, recuperar o passado, antecipar o futuro ou revelar os eventos por ângulos de visão os mais variados, como é comum no romance, sobretudo a partir de Henri James. E se soa impreciso afirmar que o distintivo do romance é o narrador, mais preciso talvez seja enxergar no discurso do narrador tal distinção, já que no drama tradicional também se pode começar *in media res*, fazer-se elipses, focalização interna (cada personagem narrar um fato a partir de sua vi-

são), etc. Todavia, todos esses recursos tornam-se mais hábeis nas mãos do narrador romanesco e nelas podem ser empregados com uma freqüência e uma liberdade improváveis em outros gêneros. Claro que, num drama, deduz-se a perspectiva de um autor implícito, mas não a distinção técnica entre *narrar e perceber*, própria da narrativa e especialmente do romance (REUTER, 2002, p. 72).

Se o narrador no romance alterna *cenas iterativas e cenas singulativas*, no drama tradicional só estas últimas constituem a ação, pois são feitas para o palco onde, naturalmente, não se repetem. Não é que, no plano da história romanesca, as cenas se repitam: elas se repetem apenas no discurso do narrador, que tem, aí, a opção de narrá-las novamente ou de se referir a diversos fatos da mesma natureza, através do pretérito imperfeito da repetição, referindo, não só (mais uma vez) o que se passou, mas o que se passava. No palco, tradicionalmente isso pode se dar, apenas, no discurso de um personagem, que pode recordar ou contar mais de uma vez, na forma de analepse e/ou sumário, um fato passado levado ao palco ou não. Via de regra, o que prevalece no drama é a *cena*, que se caracteriza pala singularidade.

É preciso atentar, ainda, para o fato de que, no drama, dada a ausência de um narrador explícito e de suas intervenções, a relação de causalidade entre ações é sempre mais rigorosa: uma cena não ocorre apenas após outra, mas por causa doutra. No romance, embora a história se submeta, em geral, a um encadeamento de fatos ligados por causalidade, é comum observar-se uma sucessão de estados que se substituem uns aos outros, sem vinculação necessária ou causal. Há ainda outra maneira de apontar diferenças entre o drama e o romance, no que diz respeito ao narrar e ao mostrar: há fartas narrativas nos diálogos de uma peça. Porém, se no romance o diálogo se submete à narração, no drama a narração se submete ao diálogo intersubjetivo. Essas inversões são a materialização da predominância apontada por Staiger (1975).

Uma das estratégias que mais se disseminaram na virada do século XIX para o século XX foi aquela que nos dá a impressão de que o narrador se isenta da narrativa. No século XX, o romance parece cada vez mais contar-se a si mesmo, com esse afastamento progressivo do narrador: emprego do discurso indireto livre, da onisciência seletiva (múltipla ou não), do modo dramático, etc. Isso parece aproximar ainda mais o romance do dra-

ma. Por sua vez, o drama torna-se (ou certa corrente dramática) cada vez mais épico, se não nos temas, mas nas opções formais. As peças de Bertolt Brecht são, certamente, os exemplos mais avançados dessa opção técnica. Norman Friedman (2002, p. 2-4), tratando da evolução do romance, aponta o momento em que isso parece se dar de forma enfática:

> James, em seus prefácios (1907-09), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um 'centro', um 'foco' para suas estórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um das personagens da própria trama. 'Sempre é uma bela paixão', comenta, 'o esforço criativo para entrar na pele da criatura'. Logo, uma vez que a irresponsável quebra das ilusões do gárrulo autor onisciente – que conta a história como ele a percebe, e não como a percebe um de seus personagens – é eliminada por esse dispositivo, a história ganha em intensidade, vividez e coerência.

Se esse procedimento passa a ser predominante ou não desde a época de Henri James, o fato é que, embora ele aproxime o romance do drama, a história, ainda que contada a partir do ponto de vista de um das personagens, continua na terceira pessoa. Em outras palavras, o romance se dá a liberdade de, numa construção aparentemente unívoca, instaurar, no mesmo enunciado, uma voz que conta e outra que percebe. Por outro lado, ainda em nome dessa liberdade, o narrador onisciente não é totalmente abolido. Se um narrador, na terceira pessoa, opta por oferecer ao leitor a visão que a personagem tem sobre os eventos, sua onisciência ainda está preservada. É assim que opera a instância narrativa em romances como *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, só para citamos dois exemplos em língua materna. Essas considerações nos levam a pensar que o romance amplia o grau de ficcionalização comum à literatura em geral. Para Genette (1995, p. 162), nenhuma narrativa, ao contrário do drama, pode "mostrar" ou "imitar" a história que conta, mas, apenas, oferecer ao leitor uma "ilusão de mimese". Por essa razão, a palavra, no romance, já um tanto afastada do compromisso com o real, alcança regiões de certo modo inacessíveis a outros gêneros. E isso só parece possível por se tratar de palavra narrada.

Diferentemente do drama, em que as vozes das personagens estão claramente emancipadas e objetivadas, no romance a impressão de que há um discurso condutor é mais clara. Ler o romance contemporâneo é lidar convenientemente com esse tecido de vozes comandadas pela voz do narrador, distingui-las desta e distingui-las umas das outras:

> Porque, en gran medida, la revolucion que en nuestro tiempo se produce en el arte y en la crítica da la novela, nace en el momento mismo en que el lector, a imagem y semejanza del que escucha una llamada telefônica, pregunta: ¿Quién habla? (TACCA, op. cit., 22).

Entre os procedimentos radicais levados a efeito pelos narradores de romances contemporâneos estão as anacronias. Elas fazem parte do que Gerard Genette denomina *discurso da narrativa.* As anacronias são integrantes do tópico *ordem*. Atenhamo-nos aqui a este tópico.

Proust é um dos mais importantes romancistas da primeira metade do século XX e seu romance psicológico – estudado por Genette – fundado numa espécie de recuperação do tempo pela memória, é um divisor de águas no gênero. Aqui, os fatos não são narrados de acordo com a sua sucessão natural, mas conforme os ditames da introspecção subjetiva do narrador. Assim, o "tempo perdido" é integrado ao discurso narrativo, simultaneamente aos eventos do presente da ação. Ainda nessa mesma corrente narrativa, são importantes James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector, entre outros que radicalizaram os procedimentos de Proust com a técnica do *fluxo da consciência,* uma das mais recorrentes digressões dessa tendência romanesca. Mas a narrativa de Proust não se distingue apenas como romance psicológico, e sim, pelo estatuto da voz. Segundo Genette

> A importância quantitativa e qualitativa desse discurso psicológico, histórico, estético, metafísico é tal, apesar das denegações, que se lhe pode sem dúvida atribuir a responsabilidade – e, num certo sentido, o mérito – do mais forte dos abalos nesta obra, e por esta obra, dados ao equilíbrio tradicional da forma romanesca; se a Recherche du temps perdu é por todos sentida como não sendo 'já inteiramente um romance', como obra que, ao seu nível, fecha a história do gênero (dos gêneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da literatura moderna, ela o deve, evidentemente [...] a essa invasão da história pelo comentá-

> rio, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso (GENETTE, op. cit. p. 257-258).

O comentário de Genette diz respeito às funções do narrador e, mais precisamente, a que ele denominou de *função ideológica,* que é uma espécie de intrusão na forma de comentário autorizado da ação. Veja-se que, de passagem, o teórico francês toca numa questão cara a Bakhtin: "essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio", ou seja, a capacidade do romance absorver outros gêneros.

Esse tipo de romance que se nega a narrar foi chamado por Adorno de "epopeia negativa". Para o teórico alemão, ele encerra um paradoxo: "não se pode mais narrar, embora a forma do romance seja a narração" (2003, p. 55). Entre as causas desse fenômeno estariam o avanço do subjetivismo e a apropriação das funções do romance por parte da reportagem e das formas da indústria cultural, como o cinema. Assim, o romance passou a se concentrar naquilo que não dependia do relato. Não só este estava sendo abandonado, mas, também, a linguagem discursiva do narrador tradicional. Uma obra como a de Proust, por exemplo, ao optar pelo monólogo interior, torna o herói mais reflexivo que ativo e suspende a objetividade épica.

Esses romances são epopeias negativas, conforme Adorno, no sentido de que o indivíduo liquidado se aproxima daquela situação pré-individual da epopeia antiga cujo mundo era pleno de sentido, no qual o herói (sem clara individuação) agia em nome de uma transcendência. Na epopeia negativa, porém, já não há distância épica nem o que narrar.

Mas, voltemos à técnica do fluxo da consciência, para citar um exemplo que está no polo oposto ao da obra de Proust: O *estrangeiro*, de Albert Camus (1979). A ação ocorre numa atmosfera de desesperança, típica da literatura do *absurdo,* e é protagonizada pelo jovem Meursault, que demonstra indiferença por questões e sentimentos vistos como relevantes na vida das pessoas. Em nota de rodapé, na página 741 de sua *Teoria da literatura,* Vitor Manuel de Aguiar e Silva, tratando da focalização no romance, faz o seguinte comentário:

> Podem ocorrer casos excepcionais em que o romance formalmente autodiegético não apresenta uma focalização interna. É o que se verifica, por exemplo, com *L'Étranger* de Albert Camus. Nesta obra, com efeito, a "narrativa na primeira pessoa" está posta paradoxalmente ao serviço de uma descrição

> e uma narração objetivas dos acontecimentos. Deste modo, Camus evidencia o angustiante e absurdo vazio do seu herói e do homem em geral (1982, p. 741).

A liberdade de experimentação, tão recorrente na narrativa contemporânea, conduz a uma frequente busca do 'excepcional': no caso do romance de Camus, o conteúdo subjetivo é aguardado, mas não se mostra.

Outra forma de oposição ao romance psicológico é o *nouveau roman,* surgido na França nos anos 50. Nesse tipo de romance verifica-se, ao contrário do que ocorre em Proust, a supremacia do mundo das coisas. Processa-se uma reação à introspecção, privilegiando-se o mundo objetivo, o exterior. Mas não se trata de retomada do realismo do século XIX. Ouçamos as palavras de um de seus mentores:

> Como poderia o estilo do romance ter permanecido imóvel, fixo, quando tudo evoluía ao seu redor – bem rapidamente, na verdade – no decorrer dos últimos cento e cinquenta anos? Flaubert escrevia o novo romance de 1860, Proust escrevia o novo romance de 1910. O escritor deve aceitar carregar sua própria data com orgulho, sabendo que não existem obras-primas na eternidade, mas apenas obras na história; e que elas só sobrevivem na medida em que deixaram o passado atrás de si e que anunciaram o futuro (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 9).

Em largas passagens do romance contemporâneo, as técnicas adotadas, em razão do objeto de apreciação – a vida psíquica, o embaralhamento do tempo ou a descrição do mundo objetivo – dão ao leitor a impressão de que nada se narra ou nada acontece. Ou, mesmo, a convicção de que nenhuma forma de narrar é definitiva, é a mais acertada. Um novo olhar parece criar um novo evento quando, na verdade, o elemento novo está no discurso da narrativa, no procedimento.

Em *Crônica de uma morte anunciada,* de Gabriel Garcia Marquez, o narrador já nos antecipa o evento principal: na forma do *in media res*, tomamos conhecimento da morte de Santiago Nasar. A narrativa se dá em círculos: o narrador recupera fatos passados, adianta acontecimentos futuros e narra, diversas vezes, sob novas perspectivas, a morte do protagonista. Na última vez em que o faz, ele parece agir como uma câmara que tudo registra sem cortes. Se a história fosse contada respeitando-se a ordem de sucessão dos eventos, certamente soaria pífia. Não há nada de

extraordinário nem no enredo nem na temática. As novidades ficam por conta da trama, ou seja, do modo como o leitor toma conhecimento do que se passou, como diria Tomachevski (1973). Ou, como diria Genette, as novidades estariam no discurso da narrativa, especialmente no modo como o narrador rompeu com a *ordem* natural dos eventos e na *frequência* com que eles são retomados. Ressalte-se, apenas, que essas retomadas não são meras repetições, mas novos modos de contar e de perceber o mesmo evento, para o que o narrador conta com o depoimento de alguns personagens que testemunharam os fatos.

Outro tipo de ruptura levada a efeito pelo romance moderno diz respeito às diversas formas de intrusão. O narrador, por vezes, comenta os fatos, dá palpites em questões políticas, filosóficas ou se posiciona critica ou elogiosamente em relação às ações realizadas pelas personagens. Tal recurso é comum no século XIX, sobretudo na estética realista-naturalista, mas não é totalmente abolido no romance do século XX. Na literatura brasileira, certamente os exemplos mais instigantes são as narrativas de Machado de Assis, especialmente as *Memórias póstumas de Brás Cubas.* Entre as diversas formas de intrusão, cabe destacar, nesse romance, as de natureza metalingüística: o narrador comenta, de modo irônico ou mesmo cínico, o próprio ato de narrar. E tais comentários soam ambiguamente, uma vez que não se referem apenas àquela obra em particular, mas, especialmente, como armas desferidas contra a estética romântica. O Capítulo IX – "Transição", é um bom exemplo dessa técnica:

> E vejam agora com que destreza, com que arte eu faço a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo (ASSIS, 1990, p. 24).

Um importante exemplo do emprego desse recurso metalinguístico no século XX, no Brasil, é o romance *A hora da estrela,* de Clarice Lispector. O narrador, Rodrigo S. M., explicitamente diferenciado do autor, tece, antes de iniciar sua narrativa propriamente dita, longas considerações de caráter meta-

físico e metalinguístico, além de insistir na função comunicativa, dirigindo-se frequentemente ao narratário. O viés ficcional da história e de seu narrador são propositalmente anotados, dissolvendo-se, desse modo, a ilusão de realidade.

> De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. E se for triste a minha narrativa? Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Aliás, o voltar-se para si – a tendência metalinguística – é recorrente em toda a literatura contemporânea, não só no romance. Os narradores, com toda a liberdade que o *narrar* e o gênero romanesco permitem, vão ainda além, usando de muitas outras estratégias.

A obra de Guimarães Rosa – diga-se de passagem, não só o romance, mas também o conto – tem como uma de suas marcas fundamentais a presença de uma linguagem que se aproxima da linguagem poética, revestindo o discurso do narrador. São ritmos que lembram o do verso, metaforização constante, neologismos, apropriação de linguagens sociais e regionais. Tais recursos emprestam à obra do escritor mineiro um quê de mítico, de mágico, como muitos críticos vêm apontando sistematicamente. Ou seja, trata-se de outra frente de alargamento das fronteiras do romance.

Em *Cem anos de solidão,* de Gabriel Garcia Marquez (2007), o narrador, apesar do título, não nos oferece marcos temporais precisos da ação que narra. "O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo" (p. 7). No entanto, essa imprecisão temporal convive com a narrativa de fatos históricos, datados. Ali, a inverossimilhança do fantástico tende a ser assimilada pelo leitor, como regra da própria construção literária. Também são marcas desse romance a impressionante proliferação de personagens e a presença de diversos deles com o mesmo nome, como Aureliano Buendía.

Um *copo de cólera*, de Raduan Nassar, ao contrário de *Cem anos de solidão*, gira em torno de apenas dois personagens, e seu enredo se dá em um período de aproximadamente vinte e quatro horas. Aqui, além da rup-

tura com as regras da gramática – a pontuação não é observada conforme tais regras – rompe-se com um procedimento tradicional da narrativa: um protagonista toma a si a função de narrar quase toda a história; o último capítulo, "A chegada", fica a cargo do outro protagonista, sua companheira, com quem vivera um relação insólita que mistura sexo e agressão.

Embora o fantástico não seja uma invenção do romance nem do século XX, a narrativa longa o acolhe de forma inquestionável na contemporaneidade. Vejam-se romances como *O processo* e *A metamorfose*, de Kafka, nos quais as leis de causalidade são completamente abolidas. Em nenhum momento os narradores dessas histórias nos esclarecem as razões pelas quais Gregor Samsa se transforma num inseto monstruoso, nem que crime Joseph K cometeu para ser punido.

A variedade de opções técnicas e temáticas do romance contemporâneo tem levado seus teóricos a formularem diversas classificações. Uma delas nos é apresentada e discutida por Salvatore D'Onofrio, nos seguintes termos:

> A nosso ver, três filões da narrativa ficcional podem ser detectados: a) as narrativas voltadas para os problemas sociais do mundo moderno, estritamente ligadas à corrente realista, com várias modalidades de descrição do social e sem o pretenso cientificismo do Naturalismo; a essa corrente Alfredo Bosi (p. 440) chama de "romances de tensão crítica"; b) as narrativas preocupadas com o mundo subjetivo do protagonista, influenciadas pelo romance psicológico de Dostoiévski e pelas doutrinas psicanalíticas: são os romances de "tensão interiorizada"; c) as narrativas com tendência a renovar o gênero literário, experimentando novas fórmulas de estrutura e novos padrões linguísticos: são os romances de "tensão transfigurada" que, antes de transpor a realidade social ou psíquica, tentam construir uma nova realidade, recorrendo a padrões míticos (2000, p. 430).

É evidente que a classificação supracitada não tem validade científica, mas apenas didática, como nos alerta o citado crítico brasileiro. No entanto, ela aponta para a multiplicidade de opções em que se desdobra o romance moderno e contemporâneo. Cada filão desses ainda pode se dividir em outros subgrupos, como é o caso da "corrente realista", que se desmembra em *romance do realismo socialista* e *romance do realismo crítico*. Esse quadro nos mostra que o século XX, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição, também a mantém. Vê-se que algumas corren-

tes ainda atêm-se ao *narrar* como é tradicionalmente concebido, enquanto outras, acompanhando avanços não só na literatura, mas nas artes em geral, voltam suas atenções para a criação de uma nova linguagem narrativa. Observe-se, a propósito, que *o romance do realismo crítico* é o que mais se aproxima das postulações de Lukács. Essa corrente foi retomada, no século XX, com denominações como *neo-realismo ou neo-naturalismo.* Obras do chamado romance de 30, no Brasil, reúnem algumas das características apontadas por Lukács. Em diversas delas, nem tanto: onde está a ação efetiva em *Angústia*, de Graciliano Ramos, na trilogia de Carlos de Melo, de José Lins do Rego, ou em *Os ratos*, de Dyonelio Machado? Já em *Fogo Morto,* do mesmo José Lins, dois protagonistas – José Amaro e Lula de Holanda – não demonstram a menor capacidade de ação, enquanto o outro – Vitorino Carneiro da Cunha, pode ser tomado como exemplo de ironia estrutural no romance: o personagem age, mas sua ação é incapaz de transformar o mundo contra o qual luta. Os três seriam heróis do *idealismo abstrato*, subcategoria *do herói* problemático, conforme tipologia lukacsiana em sua *Teoria do romance.*

Edwin Muir (1975) oferece-nos uma classificação do romance que difere da que apresentamos acima, nos seguintes temos: 1 – romance de ação; 2 – romance de personagem; 3 – romance dramático; 4 – a crônica; 5 – tempo e espaço; 6 – romance epocal e posteriores desenvolvimentos. O fulcro de sua classificação é o enredo, mas o fato de classificar já é, em si, estar atento ao peso que as opções técnicas têm em cada obra individual. Se não há uma classificação denominada "romance de narrador" é por que ela seria redundante. O narrador, evidentemente, aproxima-se e se afasta da matéria narrada precisamente em função das opções técnicas que faz. Em todo caso, é sempre ele que, recebendo delegação do autor, dá aos temas e às linguagens sociais disponíveis o tratamento técnico que as converte em literatura.

Ora, aquilo que Bakhtin e Lukács tomam como essencial no romance, ou mesmo o que parece já não ser tão essencial (como a narração e a ação, lamentadas por Lukács), passa sempre pelo crivo do narrador, está sujeito a uma decisão deste, seja na forma de absorção, seja na de descarte. O fato é que as formas que o romance pode assumir, os elementos que ele ainda pode assimilar e a combinação inusitada de suas técnicas parece estarem longe de dar sinais de esgotamento.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura.** 4 ed. Coimbra: Almedina, 1982.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** 14 ed. São Paulo: Ática, 1990.

BAKTHIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski.** Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética** (A teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 4 ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

CAMUS, Albert. **Estado de sítio; O Estrangeiro.** Trad. De Maria Jacintha e Antônio Quadros. São Paulo: Victor Civita, 1979.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In. _ CANDIDO, Antônio Et. Al. **A personagem de ficção.** 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental:** autores e obras fundamentais. 2 ed. São Paulo:Ática, 2000.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção:** o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53. 2002. Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa.** 3 ed. Alpiarça: Veja, 1995.
ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance.** Trad. T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos Ltda, 1969.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Ensaios sobre literatura.** Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. "O romance como epopeia burguesa". In. _ **Ensaios Ad Hominem.** Nr. 1. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

_____. **A teoria do romance:** Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MARQUÉZ, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão.** 64 ed. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance.** Trad. Maria da Glória Bordini. 2 ed. Porto alegre: Editora Globo, 1975.

PRADO, Décio de Almeida. **A personagem no teatro.** In. _ CANDIDO, Antônio Et. Al. A personagem de ficção. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In. _ **Texto/ Contexto.** São Paulo: Perspectiva.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TACCA, Oscar. **Las voces de la novela**. 3 ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica/Editorial Gredos, 2000.

TOMACHEVSKI. Temática. In. _ EIKHENBAUM B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

A ORIGEM DO POVO BRASILEIRO: JOSÉ DE ALENCAR E A IDENTIDADE FICCIONAL

Carlos Gildemar Pontes

Todo povo tem a sua identidade caracterizada pelo seu modo de ser, de viver, de perceber o mundo sob a ótica de uma ideologia, de um sistema de valores. Nesse sentido, forma-se a ideia de um povo pelas particularidades que a ele são inerentes, como raça, credo e tradições populares que vão aos poucos definindo a sua cultura.

Na América Latina, a busca de uma identidade cultural passa, necessariamente, por todo um processo de libertação histórica e pelo choque entre a cultura nativa e a cultura do colonizador. Some-se a isto, todo um processo de miscigenação do índio com o branco, o africano e outros povos ao longo da nossa história. Esse choque/encontro provocou ao longo da ocupação territorial do novo habitante, miscigenado ou filho de português, uma identificação com a terra e a sua sobrevivência, onde predominava na mistura dos povos a dominação portuguesa. Aos poucos, esses novos habitantes, não mais estrangeiros, adquiriram um sentimento nativista que se transformou em nacionalismo durante a colonização do Brasil e dos outros países americanos.

O contato e a interação entre povos durante os três primeiros séculos de colonização provocaram uma mudança estrutural profunda em relação às condições existentes antes da chegada do colonizador. As raças branca e negra, somadas aos índios pigmentaram novas cores aos povos e aos territórios conquistados. No Brasil, esse contato foi relativamente pacífico, se comparado à brutalidade da conquista espanhola. O sentido de exploração e submissão era o mesmo, entanto a habilidade portuguesa diante de uma vastidão de terras a ser incorporada estabeleceu uma estratégia diferente.

Portugal não tinha como se expandir na Europa, sua localização geográfica o impedia de crescer além de suas fronteiras terrestres, pois que a Espanha o comprime a um canto, e como outra fronteira disponível para a aventura está o mar. Restou aos bravos marinheiros lusitanos descobrir novos mundos para construir um dos maiores impérios marítimos da história.

As navegações de descoberta e conquistas foram a maior contribuição que Portugal deu ao velho mundo.

Demarcadas as terras abaixo da linha do Equador, Portugal tratou de povoar o Brasil e de criar uma rota marítima regular para defender suas terras e trazer delas os produtos comercializáveis na Europa. Instituiu-se a partir desse momento a colonização exploratória. Era preciso então apagar a cultura nativa como forma de impor a cultura branca, cristã e europeia. Durante o primeiro século e até por volta de 1750, toda a vida cultural da Colônia estava ligada ao projeto colonizador e comercial português. Logo, com a Companhia de Jesus impondo o catolicismo e a educação religiosa aos índios e colonos como forma de submissão, depois, devastando o pau -brasil e saturando o cultivo da cana de açúcar. Nesse período ocorreram os conflitos entre os índios e europeus. Por não reunir condições suficientes para manter o imenso espaço conquistado, Portugal inicia um processo de cooptação aprendendo a linguagem e a cultura indígena para obter mais eficácia no empreendimento da imposição de sua cultura. E deu certo. Os índios serviram como escudo diante das ameaças de outros países. As tentativas de invasão e colonização por parte de outras nações não lograram êxito, a França de Villegagnon, mesmo aliada aos tamoios, não viu seu projeto de criar uma França Antártica dar certo em função das investidas dos portugueses, brasileiros e outras tribos, aliados em defesa de um espaço comum. Ainda assim deixaram sua marca registrada na construção da cidade de São Luis. Com o tempo, restou-lhe a pirataria e o lucro obtido em pequenos países subjugados nas Antilhas. A Holanda é que ainda tentou estabelecer em Pernambuco uma extensão do território holandês, as pontes e os canais marcaram a arquitetura holandesa no Brasil. Fracassadas as tentativas dos concorrentes portugueses, Portugal vê-se absoluto e passa a demarcar politicamente o seu domínio.

Conceitos e Confrontos de Identidades

No Brasil, a cultura brasileira é fruto de um mosaico de raças, credos e tradições que foram sendo incorporadas ao longo da sua colonização e, logo depois da independência nacional, teve uma tentativa de libertação dos valores estrangeiros através da literatura e da preservação de uma unidade nacional em torno da língua portuguesa. E a questão da língua foi

importante para definir a expressão de uma mistura étnica e linguística que incorporou sentimentos e valores de outras culturas.

Conceituar a identidade cultural brasileira se configura numa tarefa das mais árduas entre pesquisadores das Ciências Humanas. A literatura tem estabelecido uma melhor visão sobre o assunto, pois como entendemos no discurso aristotélico, a poesia (literatura) encerra mais filosofia e verdade que a história, não segue as regras do fato, ultrapassa as barreiras do real para criar uma nova fronteira, paralela ou reversa. Literatura, por mais que se amarre à realidade, é (dela) simulacro, armadilha de linguagem para tapear o leitor. A tarefa do escritor não tem compromisso com a verdade histórica, sua postura é de recriar a própria história pelo viés da arte, ou seja, a representação da realidade se dá através de um processo mimético peculiar ao fazer artístico. Como crer na história oficial do Brasil no século XVII sem a leitura dos poemas de Gregório de Matos? Como entender o processo de libertação política no século 19 sem a leitura das polêmicas Alencar-Magalhães, Alencar-Nabuco, Alencar-Távora, além dos romances indianistas de formação da nacionalidade, *O guarani, Iracema e Ubirajara,* os poemas de Castro Alves e Gonçalves Dias?

O estudo das relações culturais na literatura leva em conta uma discussão entre texto e contexto. Desta forma, o texto como forma de permanência cultural é ao mesmo tempo produtor e produto da cultura, como tal expressa as visões de mundo conflitantes, que se encontram e se chocam, num amplo diálogo entre umas e outras.

A nacionalização do pensamento, para Afrânio Coutinho[1], "é um processo intenso e persistente de busca da identidade nacional, de integração e globalização da realidade brasileira" (p. 24). O que poderia ser um processo de nacionalismo contra outros povos, através de revoltas e guerras que mudaram o rumo da história em muitos países, foi antes "um nacionalismo a favor", de busca do pitoresco, da diferença, notadamente com a poesia e o romance indianistas e a re-escritura do passado através de uma pesquisa não apenas documental, mas, sobretudo de invenção.

O romance de José de Alencar propõe uma leitura do Brasil a partir da diferenciação e do amálgama entre a cultura nativa e a do colonizador.

1 Defendido como parte de sua teoria sobre a literatura brasileira em "A literatura como fator de nacionalização brasileira", publicado na Revista Tempo Brasileiro 33/34, p. 24-46

A noção de identidade cultural para o Brasil teve, no período romântico e com alguns escritores marcadamente nacionalistas, o ponto alto da formação de uma consciência nacional capaz de produzir uma literatura voltada para as nossas raízes. Embora as matrizes culturais do Ocidente ditassem todas as normas e procedimentos para a produção cultural das colônias, os escritores brasileiros daquele período ostentavam uma cultura europeia e um sentimento nativista, que começou a se sobrepor aos modos europeus e ganhou, com a representação desse sentimento, uma face brasileira híbrida, mas estabelecendo diferenças que caracterizavam uma nova cultura nos trópicos – a cultura brasileira.

O debate sobre cultura já se fazia em longínquos quatro séculos antes de Cristo, quando Confúcio, pensador chinês, colocava que "a natureza dos homens é a mesma, são seus hábitos que os mantém separados" (Confúcio, *apud* Laraia; 1986, p. 10). Esses hábitos são as características que diferenciam povos e até mesmo grupos sociais e comunidades de uma mesma cidade. Um exemplo típico pôde ser constatado por Montaigne que, ao se deparar com três índios antropófagos Tupinambás, comentou sobre seus hábitos canibalescos:

> (...) na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. (...) Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplício e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos. (Montaigne, 1972, p. 107)

Vê-se, portanto, que civilidade e barbaridade são conceitos diferentes tanto para civilizados quanto para bárbaros. Devemos, então, compreender que estas distâncias conceituais são as diferenças que caracterizam cada tipo de cultura.

No Brasil, em diferentes períodos da história, várias regiões disputaram a hegemonia cultural sobre as regiões intocadas e sobre as regiões que iam perdendo o status econômico durante o processo colonizatório. O Brasil sempre esteve em distonia com o resto do mundo. Na época inicial

da colonização, o ensino jesuítico implantado pela Companhia de Jesus reprimia a cultura indígena por ser profana aos olhos da igreja. Quando na época em que o latim deixava de ser língua de formação na Europa, dava-se início ao seu ensino no Brasil como suporte da cultura do Velho Mundo, em detrimento da língua portuguesa adaptada ao Novo Mundo, que enriquecia com a contribuição do novo povo que nascia da língua indígena e dos povos africanos que para cá foram trazidos.

Nos três primeiros séculos da nossa formação literária, observamos a permanência dos valores estéticos europeus que (en)formavam os escritores. Não tivemos durante o período colonial movimentos estéticos orgânicos, quer dizer, surgidos da realidade e sobre ela voltados. Tivemos, sim, manifestações do medievalismo e do classicismo português, do barroco e do arcadismo. Vale a pena chamar atenção para um detalhe importante, Gregório de Mattos faz uma literatura plena de valores estéticos e integrada a um sistema que substitui a tríade de Antonio Candido – autor/obra/leitor – pela tríade autor/obra/ouvinte/(e/ou leitor de manuscritos). Antonio Candido apresenta uma proposta para essa questão ao observar que no processo formativo da nossa literatura há dois blocos diferentes:

> [...] um, constituído por manifestações literárias ainda não inteiramente articuladas; outro, em que se esboça e depois se afirma esta articulação. O primeiro compreende sobretudo os escritores de diretriz cultista ou conceptista, presentes na Bahia, de meados do Século XVII a meados do Século XVIII; o segundo, os escritores neoclássicos ou arcádicos, os publicistas liberais, os próprios românticos, por ventura até o terceiro quartel do século XIX. Só então se pode considerar formada a nossa literatura, como sistema orgânico que funciona e é capaz de dar lugar a uma vida literária regular, servindo de base a obras ao mesmo tempo locais e universais. (Candido, 1985, p. 90)

Embora se refira ao processo formativo das nossas letras, e na perspectiva historicista de Candido tudo que não estiver integrado à sua noção de sistema não é literatura, a obra de Gregório de Mattos é representante de uma tradição formalizada pelo barroco e por uma literatura já consolidada em Portugal e transplantada para o Brasil. A rigor, uma literatura que represente um sistema integrado no Brasil só será consolidada no modernismo.

Para que nós possamos identificar o surgimento da nossa literatura, devemos observar quando se instaurou um sistema orgânico que mais tarde pudesse formar a nossa tradição literária. Ou quando se deixou de cantar o local pelo pitoresco que representa para se cantar o universal, os grandes problemas comuns a todos, não apenas a uns poucos homens.

A maioria dos historiadores que escreveram sobre os textos produzidos neste período são categóricos em afirmar que essas produções são apenas manifestações literárias isoladas, não propriamente literatura, mas a gênese do que viria a ser um movimento orgânico com autor, livro, público leitor.

Do Didatismo Catequético à Criação Literária

O didatismo catequético dos jesuítas foi substituído pela criação literária feita intencionalmente para ser lida. A primeira produção intelectual referente ao Brasil é a "Carta" de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel narrando os pormenores da descoberta e descrevendo as belezas selvagens do Novo Mundo, como forma de exaltação do exótico e do inusitado. De certa forma, a Carta tenta encobrir o fracasso de não ter sido encontrado ouro no primeiro contato com a terra. As observações de Caminha atestam bem a ideologia do colonizador diante da terra e do povo selvagem. A necessidade de exploração das riquezas e da imediata cristianização do índio são caracteres que se destacam numa primeira leitura.

Nesse rastro, vieram os jesuítas e os historiadores do Brasil colonial.

> Os primeiros escritos da nossa vida documentam precisamente a instauração do processo: são informações que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro. Enquanto informação, não pertencem à categoria do literário, mas à pura crônica histórica e por isso, há quem as omita por escrúpulo estético (José Veríssimo, por exemplo, na sua *História da literatura brasileira*). No entanto, a pré-história das nossas letras interessa como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país. É graças a essas tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes, que captamos as condições primitivas de uma cultura que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte. (Bosi, 1987, p. 15)

Somente no Século XIX, com a chegada da Família Real, é que foi criado no Brasil um ambiente cultural compatível com a nova sede da corte portuguesa. Criou-se a Imprensa Régia, a Biblioteca Nacional e o ensino universitário, com pelo menos 300 anos de atraso em relação ao resto da América que teve sua primeira universidade criada em 1531, em Lima, no Peru. Esse atraso, mais que a ocultação da realidade mundial, era, também, a implantação de um projeto deliberado de dependência cultural. O Brasil era um país arcaico que se alimentava da obsolência do mundo civilizado.

A integração do Brasil no cenário mundial começou na abertura dos portos, possibilitando o intercâmbio comercial e artístico com a vinda das missões artísticas estrangeiras. As informações começaram a circular mais rapidamente e, com a criação de jornais, eram veiculadas não só as notícias oficiais, de interesses políticos restritos pela ideologia imperial, mas, sobretudo, as notícias de um Brasil calado e na escuridão.

A propagação de jornais, mesmo de vida efêmera, contribuiu para difusão de ideias revolucionárias entre os intelectuais desalinhados com a política da corte. Surgiram os folhetins, versão ancestral das novelas de TV, revelando a produção literária dos nossos escritores e ampliando o público leitor/ ouvidor, que antes era privilégio apenas da classe alta.

A burguesia que chegara ao poder na Europa era ainda incipiente no Brasil. A sociedade brasileira era composta no seu meio cultural pelos filhos dos grandes latifundiários que migravam para os grandes centros em busca de instrução jurídica, quando muito médica ou de engenharia, profissões que dignificavam os herdeiros do poder; ao lado destes, juntavam-se os filhos dos comerciantes luso-brasileiros, os profissionais liberais, para formarem a classe pensante brasileira. O crescimento desta nova classe ficou mais acentuada depois que a realeza aportou no Brasil. Era o momento de definição da nossa nacionalidade. As lutas políticas pela Independência demonstravam a insatisfação com o sistema de governo reinante e impulsionavam o desejo de mudanças sociais. A arte que surgia rompia não só com o passado, mas também com a mentalidade política até aquele presente.

Enquanto colônia portuguesa, recebíamos o que, de resto, eles nos permitiam. Com a literatura não foi diferente. Até o Arcadismo, seguíamos o modelo da corte, muitas vezes já reprodução da Europa mais desenvolvida. Com o surgimento do romantismo brasileiro, o culto do nacionalis-

mo passou a representar a necessidade de ruptura com todas as formas de opressão cultural.

Nas artes, a fantasia, o individualismo, o sentimento da natureza, a religiosidade, a aproximação com o popular, a mitificação do passado, a idealização da mulher e do mundo, o indianismo passaram a identificar o homem romântico. Esse homem encontra, na sociedade em transição dos fins do Século 18, ambiente ideal para a sua rebeldia. Como produto dessa transição, o homem romântico é um ser frustrado pela sua realização enquanto Ser. A nacionalidade é buscada através dos valores da terra. O homem passa a se identificar com o que é nacional, com o sentimento íntimo em relação ao meio e ao passado. O contato com a natureza faz voltar-se para a religiosidade (re-ligare) e o seu sentido de transcendência. Daí a abstração do mundo físico para o mundo imaginário. O sentimento do povo é na literatura romântica a maior expressão do instinto de nacionalidade.

O romantismo brasileiro representa uma tomada de consciência dos escritores quanto à necessidade de afirmar uma diferença cultural do colonizador, uma vez que a Independência política surgira há pouco e o sentimento lusófono tomava conta de grande parte dos intelectuais que agora elegiam Paris e Londres como espelhos das modas culturais do mundo civilizado.

O Brasil saía da condição de Colônia e passava a pertencer ao mesmo universo cultural das nações independentes, não mais um mero repositório de culturas, mas um mosaico de culturas que, na ânsia de mostrar-se liberto, tentava fazer falar a voz nativa. Esse embate entre a voz macaqueada do ex-colono e agora do homem político livre revela o surgimento de uma identidade autóctone, embora dependente culturalmente das matrizes culturais do Ocidente.

Literatura e Identidade em Construção

Os primeiros estudiosos a se preocuparem em definir o surgimento ou a sistematização da nossa literatura foram os românticos. Embalados pelo nacionalismo vigente, buscaram no índio e na terra os elementos provedores da temática romântica nativista e indianista.

Inserido num processo de ruptura desencadeado pelo nacionalismo político, o nacionalismo de Alencar, expresso de forma manifesta em sua

obra crítica, é um momento consciente da resistência cultural aos modelos europeus. Essa resistência se dá, de fato, pela incorporação da diversidade cultural do colonizador à cultura nativa, através da construção de um tecido cultural em que as diferenças culturais não mais se antagonizam, mas se integram. O saber cultivado oriundo da civilização pode ser inútil numa terra selvagem onde predomina o saber natural. Mas aliados podem representar um novo saber, uma nova cultura.

Todo esse processo de abrasileiramento da nossa cultura surgiu na medida em que se ia tentando fundar uma literatura nossa, desvinculada do pensamento da metrópole. E ganharia ares de separatismo com os românticos. Como exemplo, temos o projeto nacionalista de Alencar, que pretendia uma língua e uma literatura representativa do nosso modo de viver.

Nos seus artigos e prefácios a preocupação de José de Alencar é de afirmar a diferença cultural entre Brasil e Portugal, através da língua e da literatura de cada um. Ao mesmo tempo, Alencar se utilizava conscientemente do modo de ver a tensão resultante dessas diferenças para mostrar o caldeamento polilíngue estabelecido pelo processo de colonização.

No prefácio a *Sonhos d'Ouro*[2] Alencar tenta vincular sua ação literária à sua ação política, rebatendo as críticas sobre ele publicadas na revista *Questões do Dia.*

Sobre os escritores portugueses que sobre nós opinaram, o romancista cearense assim se manifesta:

> Lá uns gênios de Portugal, compadecendo-se de nossa penúria, tomaram a si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira. (...) Este grande império, a quem a Providência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu; há de contentar-se com a manjerona, apesar de ali estarem recendendo na balsa a baunilha, o cacto e o sassafrás. (Alencar, 1981, p. 7-12)

E, em relação à língua falada no Brasil, diz: "Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam nossos irmãos de além-mar; e sobretudo cumpre erriça-lo de hh e çç, para dar-lhe o aspecto de uma mata-virgem". Para estabelecer bem a diferença, Alencar pergunta: "O povo

2 ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. São Paulo: Ática, 1981.

que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, não pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?"[3] .

Através destas diferenciações Alencar demonstra que, embora a língua seja uma só, as variantes dessa língua são produtos do ambiente e da cor local de cada país.

Alencar posicionava-se como representante da cultura brasileira através da natureza, do índio e da tentativa de radiografar o país pela sua geografia social. Essa representação buscava uma ruptura com a cultura portuguesa, e o canal usado era de inspiração europeia, o romance burguês.

Nem colonizador nem colonizado, Alencar pretendia fundar o Brasil a partir da literatura. O romance que advém dessa visão de mundo e das leituras do escritor cearense é intencionalmente hibridizado, orientado para o seu projeto literário.

Em *Como e por que sou romancista*, o autor de *Iracema* esclarece seu método de criação e sua relação com o conhecimento e com a literatura. Neste ensaio autobiográfico, percebe-se um mergulho profundo nas raízes da nossa literatura através da compreensão que Alencar tem da sua poética e da natureza do processo criativo da literatura brasileira.

Tanto nos romances históricos como nos indianistas e urbanos, Alencar percebe as contradições culturais brasileiras e procura sistematizá-las através de um plano de escrever na perspectiva de uma linguagem brasileira. Ora, sabemos que o desdobramento ideológico de uma língua ocorre pela diversidade cultural do seu falante. E essa diferenciação que Alencar pretendia mostrar entre a linguagem portuguesa e a linguagem brasileira tupiniquim era decorrente de sua proposta de abrasileiramento da língua, portanto ideológica. A antítese de Alencar em relação à linguagem portuguesa aparece com mais ênfase e de forma programática nos seus artigos e nos prefácios e posfácios de seus livros.

O romancista, diante de sua cultura, elabora em sua obra um discurso pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Como representante de uma cultura, cria uma ponte de ligação entre as diversas culturas que se entremeiam à sua. Alencar elabora de maneira consciente um projeto literário

3 As citações deste parágrafo, geminadas ao texto são do prefácio de Sonhos d'ouro, paginas 7 a 12, conforme nota recuada acima.

que pretende dar uma dimensão da grandeza do Brasil. A fisionomia literária asseguraria uma diferença marcante em relação à cultura estrangeira, estabeleceria uma diferença mais que política, porque vinculava a literatura a um modo de ser do brasileiro. Os costumes, o espaço geográfico, os pormenores da história estariam agregados de forma identitária na literatura. A formação da nação para os românticos e especialmente para Alencar estava definida pela literatura.

Alencar e o Projeto Literário para o Brasil

O sucesso do teatro no início do nosso romantismo deve-se, de fato, a uma tradição de oralidade que vinha desde os autos dos jesuítas. A declamação, a oratória e o sermão eram comuns e atraíam o público. Mas com a implantação da língua literária brasileira surgiu também o público leitor.

A ascensão da mulher à categoria de leitora e freqüentadora de salões, propiciou o seu aculturamento e com isso aumentou consideravelmente a quantidade de leitores, o que é mais importante, leitores de romances. O romance romântico abrangeu a uma camada bem maior da sociedade. Seu público era basicamente formado por intelectuais, jovens estudantes, semiletrados e de mulheres. O folhetim foi decisivo para uma maior divulgação do romance, embora a maioria dos leitores buscasse apenas o entretenimento.

O que representou Gonçalves Dias para a poesia romântica, representou Alencar para a ficção. Sua obra romanesca, tomada em seu conjunto, abrange quase todas as categorias criadas no romance romântico. Afora a literatura, Alencar teve êxito na carreira de jornalista, de político e de jurista. Como escritor, iniciou suas atividades no *Correio Mercantil,* em 1834, escrevendo crônicas mais tarde reunidas sob o título de *Ao correr da pena.* Depois foi redator do Diário do Rio de Janeiro, onde escreveu seus famosos artigos críticos *Carta sobre a Confederação dos Tamoios.* Essas Cartas caracterizavam as primeiras manifestações do sentimento nacionalista que percorreria toda a sua obra. Nas *Cartas*, Alencar atacou rigidamente Gonçalves de Magalhães, por desconhecer completamente a realidade brasileira. Começava Alencar a formular o projeto de criação de uma língua e literatura brasileiras, defendida tanto em sua atividade crítica quanto na de ficcionista. A cada prefácio ou artigo o autor de **Iracema** reafirmava suas ideias e se defendia das acusações que lhe faziam os adversários.

José de Alencar encarnou os grandes temas do romantismo: a representação da natureza e do elemento nativo, o regionalismo, o historicismo, o patriotismo, a idealização de um mundo onde o escritor encontrará correspondência às aspirações da sociedade, isso tudo, numa linguagem essencialmente brasileira.

A natureza, nos tempos de Alencar, não se podia comparar com a de hoje, mas já sofria com a intervenção do homem. N'O *guarani*, por exemplo, há uma descrição inicial sobre o nascimento do Rio Paquequer, onde a natureza é absoluta. No momento em que se registra a presença do homem, vai surgindo também o conflito entre o selvagem e o civilizado, em alguns momentos, harmonicamente integrados.

> A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.
> Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa.
> No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar no interior.
> Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência, e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique.
> A esplanada, sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas: do lado do norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte. Descendo dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. Continuando a descer, chegava-se à beira do rio, que se curvava em seio gracioso, sombreado pelas grandes gameleiras e angelins que cresciam ao longo das margens.
> Aí, ainda a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa. (Alencar, 1996, p. 9)

Nota-se, neste trecho, que o homem pode perfeitamente integrar-se à natureza. Alencar representava a cultura brasileira através da natureza e

da sociedade. Essa representação buscava uma ruptura com a cultura portuguesa, embora o canal usado fosse de inspiração lusoeuropeia, o romance burguês, este foi o gênero ideal para representar a sociedade burguesa que surgia. E foi o Folhetim que desencadeou uma verdadeira febre entre os leitores da época. De Teixeira e Souza a Machado de Assis, o romance folhetinesco encontrou na sociedade finissecular o meio propício à sua expressão.

Antônio Cândido (1965) situa a obra de José de Alencar em dois posicionamentos iniciais: a complicação sentimental e a idealização heroica. *Cinco minutos e A viuvinha* seriam esboços do primeiro; e O *guarani*, do segundo. Há, para Cândido, pelo menos três Alencares, ou três facetas desenvolvidas na obra do escritor. O heroísmo, a galanteria e o aperfeiçoamento dos dois. No primeiro, é explorado o ideal do herói que sobrepuja a todos os obstáculos. Esta força no romancista propiciou a criação de um mito único de herói em nossa literatura, Peri. O crítico salienta ainda que este lado épico alencarino é prova de uma hiperimaginação longe de ser alcançada em nossa literatura. No indianismo, tema subjacente ao heroísmo, Alencar se voltou para o mundo lendário e ao mesmo tempo poético de nossas origens. Buscou, com isso, as raízes que afirmam o caráter da nossa nacionalidade. Ao modo dos grandes românticos europeus, Alencar constrói seus índios e sertanejos como se fossem primos distantes dos cavaleiros andantes medievais. A idealização do Brasil remete a uma natureza selvagem, com a fauna e a flora vivificados no cenário tropical de suas histórias. O índio e o sertanejo são bravos, heroificados pelo mito do homem natural. O *guarani, O Gaúcho, O sertanejo e As minas de prata* são exemplos de heroísmo em Alencar. *Iracema*, lenda brasileira, é na literatura um caso limítrofe entre prosa e poesia.

É importante frisar que foi através do folhetim que o indianismo passou a ser apreciado pelo público. Há registros históricos que afirmam a grande procura pelo jornal em busca de um novo capítulo d'O *guarani,* que era disputado nas repúblicas estudantis, sob os lampiões de gás nas esquinas ou ouvidos em salões por alguém de voz mais forte que pudesse narrar com mais desenvoltura.

Com a mesma maestria com que descreveu e narrou suas histórias, o escritor fez um recorte na sociedade burguesa da corte desenvolvendo outra face de sua obra, o romance urbano. As festas nos salões, os serões fa-

miliares, o relacionamento homem/mulher são centrados nas contradições sociais que colocam uns e outros no topo da escala social ou na marginalia. No romance urbano, Alencar explorou o que havia de mais representativo na sociedade da época: as relações amorosas visando o casamento, o interesse em migrar de classe, a moda, as reuniões sociais e familiares. Em *Senhora,* romance dividido em quatro partes: o preço, quitação, posse e regaste, é um típico processo de reificação. A figura feminina ganha relevo. O casamento foi questionado enquanto forma de ascensão social e de manutenção do status. Neste romance, segundo Cândido "a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade", diferente dos outros romances urbanos. *Lucíola* também traz esse quadro de aprofundamento das personagens. Esse Alencar seria, para A. Candido, o que daria mais atenção às relações humanas. A luta pela ascensão econômica é visível nestes romances urbanos e o desnível social é sempre um empecilho a ser superado pelos heróis. É aí que reside o conflito que leva certas personagens a uma verdadeira resignação para superar a "sorte". O passado das personagens é de suma importância para a compreensão dos acontecimentos, a causa dos atos e das peripécias. Outro fator importante na obra do romancista é a desarmonia. De uma situação positiva para uma negativa ou de sentimentos discordantes. O autor percebe a complexidade do mal, do anormal e do recalque como "elemento permanente da conduta humana". Antônio Cândido divide as personagens na obra alencarina em três categorias: os inteiriços, os rotativos e os simultâneos. Os primeiros, são lineares nas ações; os segundos, são os que evoluem ou involuem do bem para o mal e vice-versa, de acordo com o ponto de vista; os simultâneos são mais complexos nas suas ações, são no conjunto ambíguos. Essa variedade de tipos demonstra a amplitude de José de Alencar dentro do romantismo. Se, por um lado, temos um super-herói, Peri, n'O *guarani,* temos também o fetiche n`A pata da gazela, a reificação em Senhora, a desreificação em Lucíola, a cultura regional n`O sertanejo e o choque de culturas em Iracema.

Ao contrário do que se estereotipou a crítica vesga, o romancista não foi apenas puramente imaginário. A reflexão crítica percorre toda a sua obra, sendo necessário a leitura do seu conjunto para o desvelamento das camadas profundas da poética alencarina. Alencar pretendia fundar o Brasil a partir de sua literatura.

Referências

ABREU, Capistrano de. **Ensaios e estudos: crítica e história** – 4ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. São Paulo: Edigraf, [s/d].

_____. **Como e porque sou romancista.** Campinas: Pontes, 1990.

_____. **Iracema Lenda do Ceará.** Edição fac-similar. Fortaleza: Edições UFC, 1985 (Coleção Alagadiço Novo, v. 1)

ALENCAR, José de. **O guarani,** 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996 (Bom Livro).

_____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, 4 volumes.

_____. **Sonhos d'ouro.** São Paulo: Ática, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie.** Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1° e 2o volumes, 2a edição, revista, São Paulo: Martins, 1964.

_____. **Literatura e sociedade**. 7ª ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira.** 13ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações literárias da era colonial.** 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura como fator de nacionalização brasileira.** In: Revista Tempo Brasileiro 33/34. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, abril-junho de 1973, p. 24-46.

_____. **A tradição afortunada:** o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968.

HELL, Victor. **A ideia de cultura.** Trad. Halumi Tateyama Takahashi. São Paulo: Martins, 1989, (Universidade Hoje).

HERRERA, Felipe et al. **Novas frentes de promoção da cultura.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/MEC/DAC, 1977, Série Informação e Comunicação.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de Literatura Colonial.** Org. e Int. de Antonio Cândido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico.** 8a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **José de Alencar e sua época.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978, vol. 1.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar literato e político.** 2ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: LTC, 1977.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Pensadores Montaigne.** São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PONTES, Carlos Gildemar. Romantismo: a erupção do gênio e da rebeldia. In: **Textos de história**, 3: 1-15. Cajazeiras: UFPB, 1993.

_____. Alencar e o projeto literário brasileiro. In: GAZETA DO ALTO PIRANHAS, Ano I, nº 9, Opinião 2. Cajazeiras: 28/2 a 6/3/99.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **José de Alencar o poeta armado do Século XIX**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os pensadores Rousseau.** Rio de Janeiro: Abril, 1972.

PÓSCOLONIALISMO, FEMINISMO E LITERATURA

Daise Lilian Fonseca Dias

De acordo com Said (1994), apenas recentemente os ocidentais - leia-se os ocidentais que praticaram o colonialismo - perceberam que o que eles têm a dizer sobre a história e as culturas dos povos "subordinados" é passível de desafio pelos próprios ex-colonizados, ou seja, por pessoas que até pouco tempo haviam sido incorporadas, bem como suas culturas, terras e história aos grandes impérios ocidentais e seus discursos disciplinares. O autor destaca que após 1945, cerca de cem novos estados póscoloniais "descolonizados" emergiram, e como nos períodos de triunfo o imperialismo tendeu a dar espaço a apenas um tipo de discurso que era formulado internamente, no contexto póscolonial atual, o pós-imperialismo tem permitido principalmente um discurso cultural de suspeição por parte dos povos que foram colonizados em relação aos ex-colonizadores.

Said (1994) lembra que uma onda imensa de atividades anti-coloniais e anti-imperiais tem atingindo o edifício dos impérios ocidentais, desafiando-o, de modo que os ocidentais têm sido, de certo modo, forçados a se avaliarem não mais como simplesmente integrantes do Raj, mas como representantes de uma cultura e até de raças acusadas de crimes de violência. O próprio Fanon (2004) disse que na década de 1960, o Terceiro Mundo enfrentava a Europa como uma massa colossal, cujo objetivo deve ser tentar resolver os problemas para os quais a Europa não tem sido capaz de encontrar uma solução. Fanon reverte o paradigma pelo qual a Europa deu modernidade às colônias quando afirma que foi o sangue dos Negros, dos árabes, dos indianos e das raças amarelas que proporcionou o bem-estar e o progresso da Europa. Assim, a Europa seria, na verdade, uma criação do Terceiro Mundo.

De acordo com Said (1994), a disputa lenta e, muitas vezes, amarga pela recuperação de territórios geográficos que é a grande característica da descolonização é precedida – assim como o imperialismo havia sido – pelo mapeamento do território cultural. Portanto, após o período que Said chama de "resistência primária," ou seja, o período de luta literal contra a invasão,

surge um período de "resistência ideológica," no qual são feitos esforços para reconstruir a comunidade compartilhada, restaurar e salvar a ideia de comunidade, e a comunidade de fato, contra as pressões do sistema colonial.

Três grandes tópicos emergiram na resistência cultural no que concerne ao processo de descolonização, como mostra Said (1994). O primeiro diz respeito ao direito de restaurar a história da comunidade de modo coerente e integral, bem como restaurar a nação aprisionada. Nesse processo, a língua nacional é fundamental, sobretudo através de textos tais como narrativa de (ex)escravos, memórias de prisões, autobiografias, os quais formam um contraponto aos monumentos históricos das potências ocidentais. Em segundo lugar, está a ideia de resistência, a qual não se caracteriza por uma mera reação ao imperialismo, mas se torna um caminho alternativo para a concepção da história da humanidade. É o período de "writing back," isto é, de escrever em resposta às culturas metropolitanas, segundo Said, rompendo com narrativas européias sobre o oriente e a África, como Rushdie em *Midnight's children* (1986). Por último, há um desejo de integração, de modo que nacionalismos separatistas dão lugar a uma visão voltada para a integração da comunidade e para a liberdade humana.

O movimento das mulheres é central na questão da resistência, avalia Said (1994), sobretudo no que diz respeito à luta contra as práticas masculinas que ele considera injustas, tais como o concubinato, a poligamia, acorrentamentos, *sati* (a queima de viúvas na Índia), e alguns tipos de escravidão que se tornaram pontos chaves na resistência das mulheres. A resistência das mulheres tem registros desde o século XVIII, onde mulheres inspiradas por Wolstonecraft e seu texto *A vindication of the rights of women* (1792) se mobilizaram em campanhas pelos direitos das mulheres indianas, por exemplo. Para Said (1994), o trabalho de algumas intelectuais reformadoras de diversos países, no século XX, tais como Tora Dutt, D. K. Karve, e Cornelia Sorabjee, dente outras, ampliaram o fluxo do que se tornou o feminismo, o qual, após a independência, se tornou umas das mais importantes tendências liberacionistas em sociedades póscoloniais.

Pode-se dizer que importantes textos panfletários advogando a questão da mulher surgiram em um período anterior a textos da mesma natureza relacionados a questões póscoloniais. No contexto anglo-americano, seus primeiros indícios estão no texto da autora inglesa Mary Wolstonecraft, *A vindication of the rights of women* (1792), bem como em textos de diver-

sos autores ao longo do século XIX, tais como *Women in the Nineteenth century* (1845) de Margaret Fuller, e *A sujeição das mulheres* (1869), de John Stuart Mill. Entretanto, uma análise mais aprofundada mostra que "a inter-relação e a interatividade entre os dois discursos [o do feminismo e o do póscolonialismo] são tão incisivos que o feminismo é considerado um tropo do segundo" (BONNICI, 2000, p. 153). Bonnici observa que tanto o discurso quanto as teorias póscolonialistas influenciaram o discurso feminista que não estava relacionado ao póscolonialismo.

Wisker (2007) acredita que de diversas maneiras, os escritos póscoloniais de resistência, e tanto a escrita quanto expressões que vão além do foco apenas na resistência em si têm algo em comum com a escrita do que ela chama de "pré-feministas," e exemplifica com Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* (2004). Segundo Woolf (2004), as mulheres escreviam de modo diferente dos homens, e sobre assuntos diferentes de diferentes perspectivas, inclusive usavam formas de escrever diferentes. De acordo com Wisker, muitas obras de escritoras feministas têm expressado a experiência do outro silenciado, neste caso a mulher, de maneira que se assemelham a textos de autores indígenas e de outros silenciados, uma vez que seus assuntos, perspectivas e formas de escrever são diferentes, já que refletem a condição do outro e da sua cultura. Na verdade, segundo Williams & Chrisman (1994, p. 18), para alguns teóricos e críticos, os discursos colonial, imperial, póscolonial ou nacional são alegorias das discussões de gênero.

A luta pelos direitos civis das mulheres aconteceu, inicialmente, no auge do imperialismo britânico, ou seja, em uma época em que as potências européias tinham sob controle diversos países da África, das Américas e do Oriente. Muitas mulheres, inclusive nos Estados Unidos se identificaram com a condição de outremização dos (ex)escravos, de modo que batalharam pelos direitos dos negros e das mulheres simultaneamente no século XIX e início do século XX. Entretanto, apesar de dominar parte da África, das Américas e do Oriente, o império inglês enfrentou rebeliões ao longo dos séculos que culminaram com sua dissolução no início do século XX.

Com o desenvolvimento dos Estudos Póscoloniais, o feminismo passou a empregar termos que caracterizam o relacionamento dialético entre a metrópole e a colônia. Assim, "os conceitos de linguagem, voz, discurso, silêncio e imitação, começaram a ser usados por autores feministas

(como Duras e Irigaray) para investigar o discurso entre o patriarcalismo e a condição da mulher" (BONNICI, 2000, p. 154). Na verdade, há uma discussão em sociedades póscoloniais do Terceiro Mundo sobre qual seria o fator político mais importante e mais influente na vida das mulheres: a submissão patriarcal ou a opressão colonial.

Tanto o feminismo quanto o póscolonialismo discutem sobre a política de representação e de identidade, sobretudo no que se refere à linguagem. Teóricos póscolonialistas têm discutidos aspectos sobre a viabilidade da utilização das línguas pré-coloniais para subverter a língua colonial, a exemplo de Ngugi (1994), e Achebe (1994). Achebe discute sobre à apropriação da língua do colonizador com o objetivo de subverter os significados impostos sobre eles. As feministas fizeram uso de semelhante estratégia para rever o patriarcado à luz de uma linguagem feminina. Bonnici lembra que questões ligadas à diferença, identidade, resistência a controles, sincretismo cultural, dentre outros pontos, são comuns aos Estudos Póscoloniais e Feministas.

Em muitas sociedades, tanto as mulheres quanto os sujeitos colonizados, têm sido relegados a posição de "outro," de "colonizado" por diversas formas de dominação patriarcal. Portanto, as mulheres compartilham com raças e culturas colonizadas uma experiência íntima no que diz respeito às políticas de opressão e repressão, como mostram as obras da autora de pais ingleses, porém nascida na então-Pérsia (atual Irã), Doris Lessing, e a obra das escritoras afro-americanas Toni Morrison e Alice Walker. Por isso, pode-se dizer que o discurso feminista e o discurso póscolonial "enfrentam situações muito semelhantes – ou não são vistos ou são marginalizados pela ordem patriarcal e/ou colonial" (SCHNEIDER, 2008, p. 39).

Em virtude disso, a história e as preocupações da teoria feminista apresentam semelhança com preocupações da teoria póscolonial. A teoria feminista, inicialmente, assim como a crítica póscolonial nacionalista, estava preocupada em questionar as estruturas de dominação, por exemplo, de um cânone exclusivamente dominado pelos homens, e destacar o valor da tradição literária de autoria feminina. Entretanto, Ashcroft *et al* (2004) mostram que tanto a crítica póscolonial quanto a teoria feminista têm rejeitado inversões simples em favor de um questionamento mais amplo das construções canônicas.

Para Ashcroft *et al* (2004), até recentemente os discursos pós-coloniais e feministas seguiram uma evolução convergente na luta pela recolocação do marginalizado em relação ao dominante, e pela inversão de estruturas de dominação, por exemplo. Contudo, nos últimos dez anos, o interesse em seus pontos de convergência e divergência tem aumentado, de modo que o feminismo tem destacado questões não examinadas dentro do discurso pós-colonial, assim como o pós-colonialismo tem interrogado o feminismo ocidental.

O feminismo ocidental é acusado de ter criado uma espécie de grupo monolítico, ou seja, uma categoria universal feminina que prescinde de classe e raça (MOHANTY, 2004). Intelectuais pós-coloniais, tais como Spivak e Mohanty, têm denunciado que o feminismo ocidental em sua maioria representa mulheres heterossexuais, brancas, anglo-americanas, ocidentais e de classe média. Mohanty propõe uma distinção entre o termo "Mulher," que seria o "outro" construído cultural e ideologicamente por discursos representacionais literários, científicos, jurídicos, entre outros, e "Mulheres," que seria o termo para objetos reais e materiais de suas histórias coletivas. Através dos dois termos, a autora busca desafiar a colonização discursiva, através da investigação das implicações políticas das estratégias analíticas empregadas nas discussões sobre gênero.

A preocupação de Mohanty (2004) é que se por um lado se construiu a noção de mulher universal, há uma distinção entre a mulher do Terceiro Mundo e a mulher ocidental. À mulher pós-colonial atribuiu-se a imagem de objeto, cuja vida sexual é restrita. Ela seria pobre e, portanto, ignorante e analfabeta, delimitada pelo peso da tradição. Já a mulher ocidental, seria moderna, educada, senhora do próprio corpo e dos próprios desejos sexuais, ou seja, livre para tomar decisões.

As discussões sobre a noção de mulher universal levou três críticas feministas negras - Gloria Hull, Patricia Bell Scott e Barbara Smith - a organizarem uma antologia intitulada *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us are Brave* (1982), sugerindo no título o dilema único e peculiar das mulheres negras. Desde então, parece ter se tornado lugar-comum para críticos literários, tanto homens quanto mulheres, negros e brancos, destacarem que as mulheres negras têm sido excluídas das tradições: dos negros, das mulheres e da Literatura Americana, bem como dos diálogos crítico-literário contemporâneos.

De acordo com Bonnici,

> embora as prioridades políticas entre o feminismo do Primeiro e do Terceiro Mundo sejam diferentes e embora essas diferenças vão além de princípios metodológicos, há um consenso de que a mulher numa ex-colônia teve e ainda tem uma experiência diferente daquela vivida pelo homem colonizado. Portanto, não é legítimo ignorar as diferenças de gênero e construir uma única categoria dos colonizados. Requer-se, portanto, levar em consideração a dupla colonização, à qual foram submetidas, oriunda da discriminação geral como sujeitos colonizados e a discriminação delas como mulheres (BONNICI, 2005a, p. 29).

A perspectiva essencialista afirma que as mulheres são basicamente semelhantes, entretanto, este argumento biológico não se sustenta, uma vez que as mulheres são construídas de modo diferente em seus papéis vividos, e enquanto produtos de situações culturais diferentes. A crítica feminista tem debatido desde o final do século XX que as pessoas são afetadas e produzidas pelos seus contextos culturais, e que, portanto, deve-se evitar agrupar as mulheres póscoloniais em um único grupo, já que têm diferentes experiências. Na realidade, as mulheres têm sofrido opressão pelo patriarcado, e pelos poderes coloniais, sobretudo no que se refere ao silenciamento. Como resultado, mulheres escritoras têm escrito contra o silenciamento imposto pelo patriarcado e pelo colonizador, reclamando poder e expressão para seu gênero, a exemplo de Spivak (1994).

De acordo com Williams & Chrisman (1994), quando se discute a natureza da subjetividade colonizada, assim como de resistências culturais e políticas, deve-se levar em conta algumas questões, dentre elas, se existe "um" sujeito colonizado, e seu oposto, "um" sujeito colonizador, dos quais teorias possam ser produzidas, desconsiderando a classe sócio-econômica de cada um. A resposta, sobretudo para teóricos de orientação psicanalítica, tais como Fanon e Bhabha, segundo Williams & Chrisman, parece ser afirmativa.

Já Spivak (1994), apresenta uma critica ao conceito do sujeito colonial subalterno - o qual exclui a questão da mulher - acessível à representação e representável por intelectuais. O foco de Spivak é na figura da mulher subalterna sul-asiática, construída de forma contraditória e controlada pela autoridade patriarcal tradicional e pelo colonialismo inglês. Os temas por ela discutidos podem ser duplamente úteis, segundo Williams & Chrisman

(1994). Em primeiro lugar porque estabelecem a complexidade e especificidade material das histórias e historiografias do colonialismo. Em segundo lugar porque podem ser lidos de forma alegórica, como uma constelação das dinâmicas contemporâneas do capitalismo global que é dependente do trabalho material e do silenciamento discursivo da mulher subalterna. Para Williams & Chrisman, o feminismo de Spivak produz uma desconstrução da polaridade colonizador/colonizado ao apontar o negligenciamento das questões de gênero encontrado naquela conceitualização.

Formas de resistência como expressões literárias, quer de autoria masculina ou feminina, sobretudo em contextos pós-coloniais, tendem a tomar diversas formas, como por exemplo:

> a recuperação da história do ponto de vista do ignorado, do Outro silenciado; formas de expressão baseadas em ou derivadas de formas indígenas tradicionais que têm também sido silenciadas ou marginalizadas; um foco no sujeito que tem estado ausente; e escrever da perspectiva do e nas palavras de povos cujas vidas têm sido apagadas, ignoradas e escondidas da história (WISKER, 2007, p. 54; nossa tradução).

Segundo a autora, os pontos mencionados na citação constituem intercessões entre a escrita pós-colonial e a escrita de autoria feminina, seja ela pós-colonial ou não.

Considerando textos de autoria feminina e masculina, no que concerne à questão do outro, de raça e/ou de gênero, bem como a importância de tais textos para os movimentos de resistência tanto de caráter nacional quanto voltados para a questão de gênero é importante destacar que a queda do Império Britânico levou seus representantes à manutenção de uma ilusão de unidade sob o título eufemístico de "Commonwealth," do qual derivou o conhecido termo "Commonwealth Literature" nos departamentos de literatura inglesa. Segundo Mishra & Hodge (1994), esse termo ambíguo não incluía a literatura do centro, ou seja, da metrópole, a qual funcionava como o ausente padrão impossível que julgava o que era produzido na margem. O termo também mascarava as diferenças cruciais entre a "antiga" e a "nova" "Commonwealth," isto é, a associação de estados soberanos e dependências controladas ou anteriormente controladas pela Grã-Bretanha, entre as colônias de povos brancos e as nações de povos negros.

A empreitada da datada e ainda durável "Commonwealth Literature" foi posta em risco desde o início devido a pesada conotação do seu nome, de modo que outros termos foram sendo utilizados para denominar a produção literária de ex-colônias, tais como, "New English Literature(s)," "Anglophone Literature," "New Literature Written in English." Na realidade, Boehmer (2005) mostra que a escrita póscolonial em inglês tem recebido muitos nomes: "nova escrita em inglês," "ficção mundial, internacional" ou "escrita transcultural."

Os termos utilizados para categorizar as literaturas póscoloniais agrupam as literaturas escritas em países que uma vez foram colônias, mas também incluem ramificações da escrita britânica, como por exemplo, a literatura britânica negra. Todavia, Boehmer destaca que a literatura americana é excluída dos termos mencionados acima pelo fato de os Estados Unidos terem conquistado sua independência bem antes que outras colônias, e sua literatura ter seguido uma trajetória diferente - aquele país veio a se tornar um império também - assim como a literatura irlandesa, sobretudo pela sua ligação com a britânica. Entretanto, um novo termo ganhou força ao ponto de designar um campo: a literatura "póscolonial."

O termo *póscolonial* utilizado ao longo desse trabalho de pesquisa segue o padrão de compreensão de Ashcroft *et al* (2004) sobre a literatura póscolonial, que compreende toda a cultura afetada pelo imperialismo partir do momento da colonização até o presente. Além disso, os autores sugerem que tal termo é apropriado para utilização em relação às novas críticas interculturais que emergiram nos últimos anos, mas também ao discurso através dos quais elas são constituídas. De qualquer modo, é preciso destacar que a nomenclatura "literatura póscolonial" serve apenas para facilitar a compreensão, pois expressões literárias anti-imperialistas e anti-coloniais são vistas, por exemplo, no século XIX, antes da independência de certos países. Um exemplo disso é: *Anandamath* (1882) de Bankin. Este romance deu inspiração ao movimento de resistência em Bengali em 1905, e foi dedicado à Mãe Índia. Outro exemplo, desta vez no início do século XX, é *Home to Harlem* (1928) do Caribenho Claude McKay, o qual incorpora tradições vernaculares negras em sua obra.

A emergência das literaturas póscoloniais se deu de acordo com o grau de desenvolvimento da consciência nacional, segundo Bonnici (2005a). Para o autor, uma vez que os colonizadores permaneciam impon-

do a sua cultura sobre as tradições dos nativos, os colonizados deram início a um processo de adoção dos costumes dos colonizadores. O resultado desse processo foi a hibridização das duas culturas, o que significa que os valores culturais, sociais e religiosos dos colonizadores, muitas vezes, passaram a ser impostos como sendo a regra. Entretanto, a transmissão da cultura sempre foi uma via de mão dupla, ou seja, ambas as culturas envolvidas no processo colonial se autoinfluenciaram, embora o poder imperial não tenha desejado ou tenha falhado em reconhecer as contribuições coloniais e pós-coloniais, como mostra *A tempestade*, de Shakespeare.

De acordo com Ashcroft *et al* (2004), uma vez que a língua passa a ser um meio pelo qual uma estrutura hierárquica de poder se perpetua, estabelecendo conceitos tais como de "ordem," "verdade," e "realidade," os colonizados utilizaram estratégias para usar as regras eurocêntricas como forma de resistência a opressão, e assim, a própria língua do colonizador passou a ser instrumento de subversão. Os colonizados se apropriaram da língua colonial, e a subverteram, de modo que ela passou a representar um código linguístico próprio, a exemplo do português brasileiro, do francês crioulo, e das variações do inglês.

Um dos resultados do uso da língua é que a escrita pós-colonial passou a interrogar os discursos europeus, bem como suas estratégias discursivas a partir de uma postura privilegiada: de dentro - e entre - os dois mundos, ou seja, o mundo do colonizador e do colonizado. Além disso, passou a investigar os meios pelos quais a Europa conseguiu impor e manter seus códigos de dominação colonial sobre uma extensão territorial tão grande. A escrita pós-colonial inverteu o sistema eurocêntrico de valores e fez "perceber a história e a sociedade a partir da perspectiva daquelas vozes que foram silenciadas ou excluídas" (BONNICI, 2005a, p. 12).

O texto pós-colonial é em geral fraturado pela rearticulação através inclusive de um inglês quebrado que busca perverter o significado e a mensagem do livro inglês, representante da autoridade colonial e significante do desejo colonial e da disciplina. Conforme Ashcroft *et al* (2004), essas características da literatura e do pensamento pós-colonial significam uma insurreição textual contra o discurso da autoridade colonial, a qual está localizada na interrogação por parte do nativo do livro inglês dentro dos termos do seu próprio sistema de significados culturais. Portanto, a literatura pós-colonial tem sido sinônimo de ruptura, e seus autores, ao apropriarem-

se do idioma europeu desenvolvem uma expressão imaginativa na ficção após investigações e reflexões sobre o universo imperial e seus mecanismos, incluindo o maniqueísmo por ele adotado, a manipulação constante do poder e a aplicação do fator desacreditador na cultura do outro, como mostra a obra da canadense Margaret Atwood, da chilena Isabel Allende, e do africano Chinua Achebe.

Como a língua é uma forma de poder, a análise do discurso é um aspecto importante para o escrutínio da escrita pós-colonial e seu contexto. Wisker (2007) defende que quando se estuda um determinado discurso, na verdade, analisa-se estruturas verbais que funcionam dentro dos textos, tais como, a linguagem, expressões, bem como argumentos dos textos que transmitem representações condicionadas pela cultura expressas em estruturas lingüísticas. Entretanto, Wisker adverte que o termo *discurso pós-colonial* freqüentemente agrupa pessoas de antigas colônias e os textos por elas produzidos como se elas tivessem tudo em comum tanto em relação às experiências quanto à situação. Wisker adverte que se deve levar em conta quando se analisa o discurso pós-colonial que as histórias nacionais são diferentes, e há inclusive versões diferentes para uma mesma experiência em comum. Portanto, é prudente reconhecer que alguns foram menos silenciados ou menos traduzidos pelos valores e pelo discurso coloniais do que outros.

Segundo Bonnici (2005a), a literatura pós-colonial apresenta certas características literárias. Por exemplo, a narrativa pós-colonial desenvolve estratégias que causam impacto no leitor e, muitas vezes, o distanciam das convenções literárias da literatura eurocêntrica, que foi imposta como universal e aplicável para todos. O autor constata que os escritores pós-coloniais enfrentam uma batalha a nível textual, uma vez que reescrevem e reinterpretam as narrativas escritas por autores das metrópoles imperialistas cujos objetivos foram se manter no centro e marginalizar o nativo. As literaturas pós-coloniais se utilizam inclusive da paródia para negociar o peso da história colonial e revalorizar o próprio passado. Assim, ocorre um processo de subversão da autoridade colonial, sobretudo porque o escritor colonizado utiliza ideias que nasceram de sua experiência e compreensão no que se refere ao colonialismo para produzir o seu texto.

Na verdade, a ficção pós-colonial traz a público novas versões da história, e a teoria pós-colonial promover um desvendar de significados desconhecidos e/ou alternativos. Sendo assim, o processo de descoloniza-

ção literária implica que códigos e valores da cultura colonizadora sejam questionados e, muitas vezes, subvertidos. Bhabha, por exemplo, defende que a ficção pós-colonial desloca o "centro" ao contar uma história diferente, e amplia o leque de novas possibilidades culturais híbridas.

Boehmer lembra que no período pós-colonial, os movimentos nacionalistas têm confiado na literatura, nos romancistas, nos cantores, e dramaturgos como símbolos do passado e do eu através dos quais a dignidade é reafirmada. A "bem conhecida imagem do oprimido falando, saindo do silêncio, tem significado uma intervenção pelos povos colonizados na ficção e nos mitos que presumivelmente os descreve" (BOEHMER, 2005, p. 6; nossa tradução).

Uma importante arma contra o colonialismo e seus desdobramentos é a ironia. Para Bonnici o objetivo da ironia é subverter o discurso dominante da colonização europeia. O autor destaca que a ironia é definida como uma figura de duplicidade, o que caracterizaria a visão dupla do sujeito pós-colonial tanto na sua dualidade quanto pela causa da história dupla. Tendo em vista a duplicidade da própria cultura do colonizado, Bonnici defende que o próprio colonizado critica os valores eurocêntricos, preenche os hiatos, inscreve-se na sua história e ridiculariza os estereótipos. No entender de Bonnici (2005a, p. 13), "essa existência irônica o faz [o colonizado] rebelar-se contra o poder colonizador e exigir o reconhecimento que lhe foi negado."

Conforme observam Ashcroft *et al* (2004), as literaturas pós-coloniais são um resultado da interação entre a cultura imperial e o complexo de práticas culturais indígenas. De acordo com Boehmer (2005) a literatura pós-colonial não deve ser vista como uma escrita que veio após o império, mas como aquela que de maneira crítica ou subversiva escrutiniza o relacionamento colonial, sobretudo porque de uma forma ou de outra, ela oferece resistência às perspectivas coloniais.

O escritor pós-colonial rompe temática e formalmente com os discursos que deram suporte à colonização, como por exemplo, os mitos de poder, as classificações de raça, as imagens da subordinação. O processo de descolonização, para Boehmer, implica em mudança de poder e uma nova roupagem para os significados dominantes. O escritor pós-colonial, em muitos casos, interage com o discurso colonial tradicional, em geral com o objetivo de modificá-lo e subvertê-lo, como é o caso de Jean Rhys com seu romance *Wide Sargasso Sea* (1966).

Em *Wide Sargasso Sea,* a autora caribenha, de pais ingleses, Jean Rhys, reescreve o romance inglês Jane Eyre (1847) do ponto de vista de Bertha Mason, a esposa louca jamaicana do Sr. Rochester que vive aprisionada no sótão da mansão inglesa do marido, e em nenhum momento fala no hipotexto, mas narra sua própria história no texto de Rhys. É importante salientar que uma característica dos protagonistas da literatura póscolonial é a luta por questões relacionadas à identidade, sobretudo porque costumam viver entre o mundo antigo e nativo e a chegada de forças exteriores que se impõem como hegemônicas, a exemplo de Antoinette – a Bertha Mason de Rhys.

A publicação de *Wide Sargasso Sea* abriu um debate sobre: o ponto de vista colonial em *Jane Eyre*; o romance póscolonial; a reescrita; e a literatura sobre gênero em geral, uma vez que o texto de Rhys expõe a complicada e dupla condição e papel da mulher da colônia. Como escrever é uma das mais poderosas armas de controle cultural, a ideia de reescrever textos canônicos da metrópole constitui um ato de liberação para aqueles autores de antigas colônias, como é o caso de Rhys, que responde às percepções europeias sobre a comunidade *créole* do Caribe e sobre as mulheres das colônias.

A escrita póscolonial, seja de autoria feminina ou masculina, é profundamente marcada por experiências de exclusão cultural e divisão sob o domínio do império. Ela é uma reação ao discurso da colonização (e do patriarcado), e lida com questões relacionadas à descolonização, à independência política e cultural de povos vítimas da sujeição colonial. Além disso, funciona como uma espécie de crítica de textos carregados de ideologia racista e/ou colonial. Em seus estágios iniciais, é com frequência, uma escrita nacionalista.

Um ponto importante a se considerar em relação à literatura póscolonial é que ela pode ser considerada oposta à literatura colonial. Para Boehmer (2005) de um lado está a subversão e a plenitude póscolonial, e do outro, a voz única da autoridade da escrita colonial. Na verdade, essas dicotomias acabam impondo limitações, de modo que a escrita póscolonial costuma ser vista como multivocal, estranha, confusa. Boehmer lembra que no outro lado desse binarismo, o que é colonial não precisa sempre significar textos rigidamente associados com o poder colonial, inclusive porque até a escrita colonial não foi sempre invasivamente confiante ou pomposamente desdenhosa das culturas indígenas como seu par oposicio-

nal, a escrita póscolonial, pode sugerir, sobretudo porque o que agora se conhece por póscolonial começou a surgir antes da independência formal, e assim fez parte da literatura colonial.

Bonnici (2005a, p. 37) diz que "a literatura póscolonial deve ser analisada no contexto da cultura vivida na região afetada pela colonização europeia, já que ela é um dos componentes integrais dessa mesma cultura." O autor lembra que embora a literatura póscolonial comumente esteja voltada à cultura nacional, exclusivamente após o conquista da independência política, o póscolonialismo compreende toda a cultura influenciada pelo processo imperial desde o início da colonização até a contemporaneidade. E como mostram Ashcroftt *et al* (2004), embora suas características sejam sobretudo regionais, essa literatura é o resultado da experiência de colonização baseada na tensão com o poder colonizador. Segundo Said (2003), os trabalhos de autores tais como Derek Walcott, Césaire, e Rushdie, através de conquistas formais audaciosas têm se re-apropriado de experiências históricas do colonialismo, revitalizado-as, transformando-as em uma nova estética.

Não se pode esquecer que muitas obras escritas por autores nativos foram incorporadas à literatura inglesa pelo fato de estarem imbuídas da ideologia defendida pela metrópole e praticamente negarem suas origens. Esse fenômeno caracteriza-se pela afiliação consciente sob a máscara da filiação, e nada mais é do que uma mímica - ou um aspecto dela, uma vez que a mímica pode ser altamente subversiva - do que se produzia no centro imperial, a qual expõe o desejo de aceitação, de adoção e de absorção de autores nativos pelos que detinham o poder.

A produção literária de sociedades póscoloniais tem adquirido um papel importante no cenário internacional, independente se oferece um diálogo com a antiga metrópole e seus textos. Apesar da recepção inicial cética por parte da academia ocidental, autores póscoloniais, sobretudo aqueles que escrevem em língua inglesa, têm sido agraciados com os prêmios literários britânicos e internacionais mais cobiçados. Alguns exemplos de autores premiados pela academia britânica são o cingalês Michael Ondaatje, o sul-africano J. M. Coetzee, o indiano Salman Rushdie, e o japonês Kazuro Ishiguro. O caribenho Derek Walcott ganhou do prêmio Nobel de literatura em 1993. Bonnici (2000) afirma que nas últimas décadas, a exceção à regra tem sido quando um autor inglês nascido na Inglaterra recebe um prêmio literário importante. O reconhecimento de autores

de contextos póscoloniais e suas contribuições para a literatura inglesa e ocidental têm contribuído para validar uma crença, a de que a literatura inglesa, escrita por autores ingleses tem entrado em declínio desde o final da segunda guerra mundial.

Referências

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, & TIFFIN, Helen (eds). **The post-colonial studies reader.** New York: Routledge, 2004.

BOEHMER, Elleke. **Colonial & postcolonial literature**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2005.

BONNICCI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial.** Maringá: UEM, 2005a. (Coleção Fundamentum, no. 12)

_____. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: UEM, 2000.

FANON, Franz. **The wretched of the earth.** New York: Grover Press, 2004.

RHYS, Jean. "Wide Sargasso Sea." In: BENDER, Todd K. et al (eds). **Modernism in literature.** New Yok: Holt, Rinehart and Winston, 1977.

SAID, Edward W. **Orientalism.** 25th anniversary edition. New York: Vintage Books, 2004.

_____. **Culture and imperialism.** New York: vintage Books, 1994.

SCHNEIDER, Liane. **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA.** João Pessoa: Ideias, 2008.

SPIVAK, Gayatri C. "Can the subaltern speak?" In: WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (eds). **Colonial discourse and post-colonial theory.** New York; Columbia University Press, 1994.

WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (eds). **Colonial discourse and post-colonial theory.** New York; Columbia University Press, 1994.

WISKER, Gina. **Key concepts in postcolonial literature.** Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

WOOLF, Virginia. Professions for women. In: **Women and writing**. New Yorkj; Harvest Books, 1979

REENCENAÇÕES DA DEPENDÊNCIA COLONIAL EM DOIS ROMANCES DE ABDELLAH TAÏA

Nelson Ferreira Júnior

Quando imaginamos as relações de poder postas em jogo no início do processo colonial – especialmente na América Latina – é particularmente relevante a cena na qual o nativo é lavado para a metrópole como um exemplar para ser exibido de modo a ilustrar o que os cronistas viajantes já haviam descrito sobre o seu aspecto (características étnicas) e seus traços culturais explícitos.

A alteridade, nesses casos, é primordialmente estabelecida a partir de uma aparência peculiar, uma caracterização específica que permitiria uma distinção rápida e eficaz entre o *bárbaro e o civilizado*, de modo evitar qualquer indefinição que pudesse pôr em risco as marcas da *diferença,* estando essa na base do empreendimento colonizador. De modo complementar, o outro também se diferencia por sua linguagem e por demais traços culturais *exóticos* usados para justificar posição inferior do nativo nas relações econômicas assimétricas instituídas entre metrópoles e colônias.

Essa imagem, ao mesmo tempo espetacularizada e estereotipada do outro – transitando entre as narrativas, os discursos (incluindo aqueles tidos como *científicos)* e o imaginário – percorreu séculos, fixou tipologias, fomentou preconceitos e transitou metonimicamente para marcar outras formas de alteridade. É necessário ressaltar que o discurso colonial é certamente mais resistente e duradouro que os sistemas políticos e econômicos. Muitas vezes, como no caso brasileiro, os líderes nacionalistas das ex-colônias buscaram na força de um grito um marco capaz de inaugurar uma independência que também deveria ser linguística. De todo modo, os ecos desse discurso se fazem sentir muito tempo após a conquista da autonomia política de uma nação e nenhum ritual civil é capaz de por fim ao mesmo.

A literatura, por sua vez, constitui-se em um campo privilegiado para o estudo das múltiplas formas através das quais o discurso colonial se deslocou temporal e espacialmente, mas ainda utilizando suas estratégias de diferenciação binária a partir de aspectos biológicos, psicológicos e culturais.

Além das diferenças estabelecidas entre colonizadores e colonizados, o homoerotismo – entendido como inclinação erótica para outro indivíduo do mesmo sexo – representa outro exemplo de traço a partir do qual se pode marcar uma distinção identitária, principalmente nas sociedades ocidentais. É possível perceber, tal como o fez Jurandir Freire Costa (2002) a partir da produção literária de André Gide e de Marcel Proust, Balzac e Oscar Wild o surgimento de estereótipos que definiram a *realidade linguística* do homem homossexual e sua conversão em identidade[1]. Por sua vez, essa identidade, forjada, mas culturalmente enraizada, ganha importância para delinear as marcas da masculinidade desejável. Desse modo, funcionando como mais uma distinção importante para uma sociedade de múltiplas hierarquias e relações de poder,

> A atração que em nossa sociedade sentimos pela diferenciação entre "homossexuais" e "heterossexuais", a ponto de imaginar que não vivemos sem ela, é tão "naturalmente" determinada quanto a divisão entre gentios e cristãos, católicos e protestantes, castos e libertinos, metropolitanos e colonizados, ocidentais e orientais, civilizados e primitivos, etc. (COSTA, 2002, p.34)

O resultado desse processo de diferenciação é o estabelecimento de subalternidades, sendo essas muitas vezes coincidentes, quando sobre um mesmo indivíduo recai mais de uma marca de alteridade.

Exemplos dessas possibilidades na literatura contemporânea estão presentes em obras do marroquino Abdellah Taïa, sendo ele considerado o primeiro escritor árabe a afirmar publicamente sua homossexualidade. Escrita a partir de seu *exílio* em Paris no início do séc. XXI, os romances de Taïa trazem a marca da dualidade de quem se vê os dois lados de uma fronteira ora tênue, ora abismal, entre o Ocidente e o Oriente. As diversas tensões provocadas pelo entre-lugar linguístico, religioso, econômico, sexual são filtradas pela memória de quem necessita estar sempre reavaliando sua

1 Em seu esforço de fazer uma genealogia do "homossexual", Costa (2002) destaca a literatura e chega a fazer afirmações categóricas, tais como: "Gide, à revelia de suas intenções, ajudou a consolidar o mito de que o 'homossexual' é um tipo natural e, como tal, possui um 'perfil psicológico', singular e intransferível" (p. 67); "Proust, com sua natureza helenicamente idealizada, inaugura um dos mais tenazes mitos sobre a natureza do 'homossexual', qual seja o da sua refinada sensibilidade" (p.49).

posição nos *mundos* pelos quais ele transita física ou simbolicamente. Na sua obra, há um contínuo cruzamento entre práticas sexuais (motivadas pelo desejo ou pela prostituição) e a posição dos sujeitos de acordo com uma tradição colonial: de um lado, o europeu rico que busca despretensiosamente o exotismo, a sensualidade, a *animalidade* marroquina; do outro, o marroquino que almeja dramaticamente conquistar o europeu como único meio de emigrar para o Ocidente.

Principalmente quando são narrados em primeira pessoa, quando assumem características autoficcionais[2], os romances de Taïa desestabilizam o discurso colonial ao trazerem à tona as marca da diferença, o que inclui a afirmação das diversas possibilidades de vivenciar a experiência homossexual para um homem árabe.

Assim, nessas obras, o homoerotismo e os ecos coloniais são tomados como marcas de subalternidade, mas não com a perspectiva de reafirmar hierarquias e sim de modo a ressaltar diferenças que não se cristalizam como estereótipos. Afinal, para Abdellah, o protagonista tanto de *Le rouge du tarbouche* (2004) quanto de *L'armée du salut* (2006), o sentimento de liberdade e a superação dos estigmas coloniais estão relacionados ao seu crescimento intelectual na França e na Suíça. Nesse sentido, o homoerotismo é observado não como uma categoria isolada nas obras, mas como um ponto a mais de tensão e negociação entre sujeitos cuja experiência é similar a do exílio.

Especificamente em *L'armée du salut,* narra-se de modo fragmentado e com uma sequência temporal não-linear, em primeira pessoa, três momentos distintos do protagonista; divisão essa que é estabelecida estruturalmente no próprio romance: inicialmente, na primeira parte, sua infância em Salé, Marrocos, a sua percepção sobre a família, principalmente sobre a convivência entre seus pais; na segunda parte, a admiração – permeada por erotismo – pelo irmão mais velho; na terceira, sua ida para a Europa, marcada por desilusões e precariedades.

A imagem familiar marroquina apresentada por Taïa é um ambiente de sensualidade aguçada, fluida, permissiva. Nesse contexto, o homoero-

2 Há um trecho em Le rouge du tarbouche que pode justificar a recorrência de romances autoficcionais na obra de Abdellah Taïa: "Eu sempre apreciei as pessoas que sabem contar suas vidas, suas rotinas, seus pequenos milagres cotidianos. Elas te prendem consigo no seu mundo graça a suas palavras, graças a suas invenções, pois elas não se contentam nunca em descrever a realidade, elas chegam a inventá-la, a fabricá-la para atrair a tua consideração." (TAÏA, 2012, p.43-44, tradução nossa).

tismo que permeia a visão do jovem Abdellah por seu irmão mais velho é posto de modo natural, sem interdições:

> Eu conhecia até mesmo o esperma de meu irmão. Eu o toquei, o estudei, o cheirei. Até mesmo tentei uma vez engoli-lo. Esse esperma vinha dele. Era ele. Para mim, parecia normal ter esse tipo de desejo por tudo aquilo que tinha relação com Abdelkébir. E, na minha cabeça, é tudo normal. Eu não me proibia de nada em relação a meu irmão. Tudo era natural. (TAÏA, 2006, p.35, tradução nossa[3]).
> As nádegas de Abdelkebir estavam diante de mim, menos de dois metros me separavam delas. Eu poderia até (...) chegar a tocá-las, senti-las, vê-las melhor. (...) Meu coração batia. Eu não sei se eu estava feliz ou com medo, encantado ou a ponto de ter um ataque cardíaco. (Ibid., p.49, tradução nossa [4])

A curiosidade do jovem protagonista até mesmo pelo esperma do irmão é justificada pelo narrador, pois tudo que se relacionava com Abdelkébir era convertido em desejo[5] . A reação de Abdellah diante da proximidade do corpo nu do irmão, no entanto, salienta o homoerotismo que até aquele momento era apenas sugerido. A alteração da pulsação cardíaca, os sentimentos contraditórios (como o ciúme, a vergonha, a felicidade, o encantamento, a raiva) a vontade de tocar, é assim que a consciência sobre desejo homoerótico é descrita em *L'armée du salut.*

No entanto, para além do ambiente familiar, na terceira parte do romance, a aproximação afetiva e sexual do protagonista por outros homens causou a ele uma série de incidentes tanto em Marrocos quanto na Europa. Tais inci-

---

3 No original: *Moi, même le sperme de mon frère je le connaissais. Je le touchais, je l'étudiais, je le reniflais. J'ai même failli une fois le bouffer. Ce sperme venait de lui. Il était lui. Ça me semblait normal d'avoir ce genre de désir pour tout ce qui était en relation avec Abdelkébir. Et c'est, dans ma tête, toujours normal. Avec mon frère je ne m'interdisais rien. Tout était naturel.*

4 No original: *Les fesses d'Abdelkébir était devant moi, moins de deux mètres me séparaient d'elles. Je pouvais même (...) tendre la main pour les toucher, les palper, les voir mieux. (...) Mon cœur battait. Je ne savais pas si j'étais heureux ou bien effrayé, ravi ou bien sur le point d'avoir une crise cardiaque.*

5 É oportuno pontuar que o protagonista estabelece uma relação gradual entre curiosidade, erotismo e posse que permearia os sentimentos da família em relação a Abdelkébir, o filho primogênito, com toda a carga simbólica desse epíteto para uma família muçulmana. Assim, a atenção especial que a família dava a Abdlkébir conferia a ele espaços próprios na casa, mais autonomia e privilégios. A contrapartida era a própria carga de expectativas lançadas sobre ele, o que incluia um sentimento de posse sobre seu destino e sobre seu corpo. O narrador resume: "Abdelkébir tem sorte. Seu corpo nos pertence." (TAÏA, 2008, p.71, tradução nossa)

dentes são importantes para a compreensão dos valores e identidades atreladas ao homoerotismo em espaços nos quais as marcas coloniais se fazem notar.

O primeiro episódio narrado se dá em Marrakech (agosto de 1996), onde Abdellah se percebe apaixonado por Jean, professor universitário, suíço. Jean representava para ele um par ideal: alguém que, além de interessar por ele, compreendesse sua vontade de se tornar um intelectual ocidental:

> Eu não pude resistir na frente dele, fiquei muito feliz de ter um homem para mim, que estava interessado em mim, que me fazia sair momentaneamente do meu meio popular, um homem ocidental, culto, um homem dos sonhos. (...) Eu falei bastante com ele sobre Paris, que desde sempre me fascinava e onde eu sonhava viver um dia. Eu expressei sem qualquer vergonha meu desejo de me tornar cada vez mais um intelectual, de ser capaz de ver o mundo como um intelectual. (Ibid., p.98, tradução nossa[6])

Enquanto os dois passeavam por um bairro nobre, ao retornarem para o hotel em que Jean estava hospedado, foram abordados por dois policiais que se dirigiram violentamente para Abdellah, acusando-o de estar incomodando o turista e enfatizando que naquele país era proibido incomodar os turistas. Ele, por sua vez, defendeu-se dizendo ser amigo do estrangeiro. Essa resposta, no entanto, deu aos policiais a certeza de que se tratava de um caso de prostituição masculina [7], o que é posto na obra como sendo comum nas áreas turísticas de Marrocos. Agora mais irritados, os policiais o insultaram, exigiram que o jovem entregasse rapidamente seus documentos para eles, e perguntam sarcasticamente quanto Jean o

---

[6] No original: *Je ne résistais pas face à lui, j'étais ravi d'avoir un homme pour moi, qui s'intéressait à moi, qui me sortait momentanément de mon milieu populaire, un homme occidental, cultivé, quelque part un homme-rêve (...) Je lui parlais longuement de Paris qui depuis toujours me fascinais et où je rêvais d'habiter un jour. Je lui exprimais sans honte mon désir d'être de plus en plus un intellectuel, d'être capable de voir le monde comme un intellectuel.*

7 No Marrocos apresentado em L'armée du salut, há uma relação direta entre homossexualidade masculina e prostituição, tal como ocorreu no Brasil até a segunda metade do século XX (GREEN, 2000). Um aspecto possível de ser considerado para a compreensão desse fenômeno é a herança colonial que, tal como foi observada por Homi Bhabha (2003) apresenta um discurso em que o colonizado é visto como degenerado e selvagem, o que justificaria, por uma parte, os sistemas de administração e instrução e a própria empresa colonial. Por outra parte, esse mesmo discurso inscreve um estereótipo fetichista, segundo o qual o colonizado também possui uma sexualidade desenfreada e uma inocência atreladas à obediência. Deste modo, podemos considerar que as correlações apresentadas no romance entre homossexualidade e prostituição são, ao menos em parte, ecos da visão colonial.

estaria pagando. Jean, que não estava compreendendo a situação, disse aos policiais, em francês, que Abdellah era seu aluno em Rabat e eles estavam visitando a cidade juntos. Na sequência, os policiais exigiram que Abdellah dissesse a Jean que eles estavam fazendo aquilo para a segurança do professor, para que a estadia dele fosse boa, que ele ficasse satisfeito, feliz e voltasse a visitar aquele belo país, onde ele encontraria sempre pessoas para servi-lo e deleitá-lo. Por fim, para que ele pudesse se sentir em casa.

Humilhado perante seu namorado, Abdellah ainda ouviu o último impropério dos policiais destinado a ele: "Não se esqueça de cobrar caro... e lave bem a bunda depois, veado sujo!" (ibid., p.100, tradução nossa[8]). O narrador conta que naquela noite não conseguiu dormir, que chorou todas as lágrimas de seu corpo e mesmo assim não se sentiu aliviado, e que não sabia se Jean tinha percebido o que realmente aconteceu.

Esse episódio é exemplar para que se compreenda a relação complexa e flexível existente entre o discurso colonial e a conversão do homoerotismo em identidade em determinados contextos sociais. Segundo a perspectiva dos policiais, Jean e Abdellah não pertenciam a uma mesma categoria de indivíduos, eles não compartilhavam uma identidade, pois desempenhavam papais sociais opostos, embora sejam paradoxalmente interdependentes: Jean representa o turista europeu, endinheirado, para o qual o país deve apresentar uma imagem receptiva, com uma população capaz de servi-lo, de satisfazê-lo inclusive sexualmente; Abdellah é o *pédé,* é aquele que se prostitui e sobre o qual recai o peso dos valores morais e religiosos, é o sujo, o pobre, aquele que representaria uma ameaça pois teria se ocidentalizado: "Você acha que está onde? Na América? Aqui é o Marrocos[9] ", esbraveja o policial ao considerar a possibilidade de os dois homens serem namorados.

Certamente, o Marrocos é posto no romance como tendo uma situação peculiar dentre os demais países muçulmanos: é fronteiriço, há um grande fluxo de pessoas e de finanças e isso é decisivo para marcar a identidade dos indivíduos que se relacionam sexualmente com pessoas do mesmo sexo.

Outro episódio do romance corrobora para uma melhor compreensão do que foi dito acima. Tudo se passa em janeiro de 1997, em Tanger, Marrocos, e nos é apresentado outro personagem: Mohamed. O narrador o

8 No original: N'oublie pas de te faire bien payer... et lave bien ton cul après, sale pédé!

9 Tradução livre. (ibid., p.99)

descreve como sendo um entre tantos outros marroquinos que têm o desejo de deixar o seu país para viver em algum país da Europa ou nos Estados Unidos. Para tanto, Mohamed traçou sua estratégia: seduzir uma mulher ocidental através de seu desempenho sexual. O sexo, afinal, é apontado como um verdadeiro produto de exportação marroquino:

> Hoje, no Marrocos, só o sexo funcionava bem, o sexo, o sexo, o sexo, do amanhecer ao anoitecer, e até mesmo por toda a noite, o sexo em toda parte, entre todos, mesmo na mesquita. O sexo, disse ele, esta é a matéria-prima deste país, seu tesouro, sua principal atração turística. (ibid., p.105, tradução nossa [10])

Mohamed, no entanto, não teve sorte com as mulheres com as quais se relacionou. Assim, depois de algum tempo, ele começou a se relacionar sexualmente com homens, pois estes seriam mais fáceis de ser satisfeitos, mais gentis, mais generosos. Não tinha qualquer reserva ou interdição em relação ao ato sexual com um homem, desde que esse não fosse marroquino:

> (...) ele nunca dormiria com um marroquino, a ideia de se passar por um zamel em Tanger lhe causava horror. Além disso, ele não era um zamel, não, não, de forma alguma, eram as mulheres que o atraíam, que o excitavam e era graças a elas que ele sempre aguardava, num futuro próximo, sair deste país ingrato.(ibid., p. 107, tradução nossa[11])

Mais uma vez, percebemos que não é apenas a prática homossexual que torna um homem um *zamel*, esse qualificativo depreciativo não é assumido por Mohamed, pois ele só se relaciona com estrangeiros e, além disso, sua atração sexual é por mulheres. O horror sentido por ele em ser confundido com um *zamel* deriva primordialmente do seu substrato social, pois ser *zamel* está relacionado à pobreza e à precária condição de vida local. Nesse sentido, relacionar-se sexualmente, por dinheiro, com um Euro-

10 No original: *Aujourd'hui, au Maroc, il n'y avait que le sexe qui marchait, le sexe, le sexe, le sexe, du matin au soir, et même toute la nuit, du sexe partout, entre tout le monde, même à la mosquée. Le sexe, disait-il, c'est la première matière brute de ce pays, son trésor, sa première attraction touristique*

11 No original: *(...) jamais il ne coucherait avec un Marocain, jamais, passer pour un zamel à Tanger lui inspirait une grande horreur. D'ailleurs, il n'était pas un zamel, non, non, pas du tout, c'étaient les femmes qui l'attiraient, qui l'excitaient, et c'était grâce à elles qu'il espérait toujours un jour très proche sortir de ce pays ingrat.*

pelo, é fazer parte do grande empreendimento turístico marroquino, ou seja, possui uma legitimidade informal, mas eficaz, tal como pudemos observar anteriormente através da ação dos policiais ao abordarem o protagonista.

No decorrer de *L'armée du salut,* o protagonista vai tomando consciência de sua condição subalterna. Seu projeto de se tornar um intelectual no Ocidente vai simbolicamente reencenar o quadro da dependência do nativo enviado à metrópole.

Isso se inicia quando ele sai pela primeira vez do Marrocos, aos 23 anos, para uma estadia de dois meses em Genebra com Jean. A partir dessa experiência, o narrador pondera que seu primeiro contato com a Europa o fez repensar o seu fascínio com o Ocidente, e perceber a diferença entre a Europa que ele havia imaginado durante tanto tempo, através dos filmes e livros, e aquela que ele estava enfim conhecendo.

Logo no seu primeiro dia na Suíça, Abdellah percebe, através da fala hesitante de Charles, um amigo do professor, acerca da diferença de idade entre os dois namorados, que ele seria visto como um prostituto lá.

O narrador imediatamente retoma um episódio posterior que atestou essa imagem. Estando eles em um restaurante, enquanto Jean estava no toalete, um homem com cerca de 50 anos abordou Abdellah, entregando-lhe seu cartão de visita, no qual estava escrito que ele pagava bem. A partir disso, não havia mais como ignorar essa marca gravada como um estigma:

> Para muitas pessoas – e o senhor que me deu seu cartão não fez mais do que confirmar isso – eu era apenas isso: uma puta, uma putinha. Circulando neste "novo" mundo com Jean, eu era tido pelos outros como a sua coisa sexual. Eu não podia ser nada além disso. Era ele quem pagava tudo. E, como ele, qualquer um poderiam me comprar. (...) Eu não chorei. (...) Eu não entendi. Mas me dei conta desta nova realidade sobre mim que estava além de mim. Em meu coração: uma fratura irreparável. (Ibid., p. 123-124, tradução nossa [12])

12 No original: Pour beaucoup de monde, et le monsieur qui venais me donner sa carte ne pouvait que me le confirmer, je n'étais que ça finalement, une pute, une petite pute. Circulant dans ce « nouveau » monde avec Jean, j'apparaissais aux yeux des autres comme sa chose sexuelle. Je ne pouvais être que ça. C'est lui qui payait après tout. Et, comme lui, tout le monde pouvait m'acheter. (...) Je ne pleurais pas. (...) Je ne comprenais pas. Mais je prenais conscience de cette nouvelle réalité de moi-même qui me dépassait. Au fond de moi: une fracture irrémédiable

O que mais interessava ao protagonista na Europa era o seu enriquecimento cultural. Com Jean, ele pôde frequentar galerias e museus, o que, segundo o próprio, afetou seus gostos artísticos profundamente. No entanto, para o olhar dos suíços, ele não poderia ser nada mais que a "pequena puta" de Jean, sua "coisa sexual" que poderia ser comprada por qualquer um. Afinal, eram tantas as mulheres marroquinas, tidas como prostitutas de luxo, que passavam o verão na Europa e depois voltavam triunfantes e com muito dinheiro para o Marrocos. Para o olhar da metrópole, Abdellah não seria diferente delas.

A "fratura profunda" sentida pelo narrador-protagonista de *L'armée du salut* é a tomada de consciência de que ele estava fechado em um estereótipo, ao ponto de declarar que não poderia ser mais do que isso.

O estereótipo, afinal, como ressalta Bhabha (2003, p. 105), é a principal estratégia discursiva do discurso colonial, com a qual se fixa o outro em um "lugar" (re)conhecido como sendo sempre o mesmo [13], o que torna desnecessária a prova, visto que o estereótipo é posto como uma verdade, naturalmente aceita e transmitida, que fundamenta práticas discriminatórias. Nesse ponto, o problema precisa ser bem delineado:

> O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (...), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (...) O que se nega ao sujeito colonial, tanto como colonizador quanto colonizado, é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. É aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de pele/cultura das fixações da tipologia racial e cultural ou da degeneração. (...) o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de "raça" a não ser em sua *fixidez* enquanto racismo. Nós sempre sabemos de antemão que os negros são licenciosos e os asiáticos dissimulados... (BHABHA, 2003, p. 117)

13 A "duplicidade essencial do asiático" e a "bestial liberdade sexual do africano" são exemplos apontados por Bhabha para essa identificação fixa operada pelo estereótipo. No caso brasileiro, poderíamos citar a recorrência estereotípica da imagem da "opulência sexual das mulatas", etc.

Em *L'armée du salut* não se nega a prostituição no Marrocos, pode-se dizer até que esse aspecto é enfatizado nessa, como em outras obras de Taïa[14] . O importante é que a perspectiva do protagonista – enfatizada pelo fato de o romance ter traços autoficcionais – desestabiliza a simplificação e a forma presa que delineiam os estereótipos do *pédé, do zamel. O jogo da diferença* é posto na obra a partir da discrepância entre a imagem estereotipada do(a) marroquino(a) que vai à Europa em busca de dinheiro ou mesmo aquela do homem ou mulher que tem no corpo e no sexo seu único meio de ascensão social no Marrocos, e aquela apresentada pelo protagonista de alguém que se esforça para adquirir o status de intelectual ocidental.

Essa diferença, no entanto, não é reconhecida nem mesmo pelo europeu que melhor conheceria Abdellah: Jean. No final de sua primeira jornada na Genebra, em decorrência da difícil convivência com o professor e de sua crescente dependência, Abdellah passa a se sentir como em uma prisão e com ajuda financeira de Charles ele consegue voltar ao Marrocos. Lá, toma notícias de uma carta escrita por Jean e endereçada a Marc, um professor do *Lycée em Rabat,* prevenindo este das "maldades" de Abdellah:

> Abdellah era, afinal, uma putinha, como há tantas no Marrocos, um carreirista sem escrúpulos, um rude, um idiota, um ingrato. Um ser mau. Um destruidor de corações. Um idiota egoísta que não merece que alguém se interesse por nele. Um monstro. (TAÏA, 2006, p.153, tradução nossa[15]).

Dessa série de insultos direcionados ao protagonista (arrivista, destruidor de corações, ingrato, egoísta, monstro...), um chama a atenção, exatamente o primeiro: ele não era nada mais que uma *putinha*, como tantas outras que há no Marrocos. Percebe-se aí, de modo mais explicito, já nas últimas páginas do romance, a persistência do discurso colonial. Jean é descrito como um cidadão europeu culto, professor, intelectual, no entanto, vale-se do poder simplificador do estereótipo como modo de acusação, retomando e reforçando a imagem dos marroquinos como prostitutos e

14 Refiro-me especificamente a *Le rouge du tarbouche* (2004) e *Infidèles* (2012), nos quais o tema da prostituição entre os marroquinos é aprofundado.

15 No original: Abdellah n'était finalement qu'une petite pute, comme il y a tant au Maroc, un arriviste sans scrupule, un mal élevé, un con, un ingrat. Un être noir. Un briseur de cœur. Un pauvre type égoïste qui ne méritait pas qu'on s'intéresse à lui. Un monstre.

interesseiros. Nesse sentido, *L'armée du salut* reencena aquela proto-imagem do nativo que é levado para a metrópole, a fim de entreter os homens civilizados com seu exotismo, e depois é devolvido quando se percebe que seus vícios perniciosos constituem um risco à mesma.

Por outro lado, ao privilegiar a perspectiva autoficcional do protagonista, o leitor do romance pode compartilhar com esse a derrocada de uma visão ingênua e romântica sobre o antigo colonizador: Jean é descrito como sendo de difícil convivência, maníaco, com f*ortes tendências ditatoriais* e com mudanças bruscas de humor. Assim, a imagem do "homem branco europeu civilizado", representado por Jean, também é posta em questão no jogo da diferença.

A liberdade no ocidente? Que liberdade? interroga-se o protagonista no final de *L'armée du salut.* Abdellah sente a necessidade urgente de reavaliar seus projetos: após admitir para si mesmo que se enganou ao crer que viver na Europa poria fim a suas batalhas interiores, ele elenca suas novas prioridades e vislumbra seu futuro, o que requer uma revisão da cultura árabe, incluindo um questionamento sobre as interdições impostas pelo islamismo. Só então, após esse processo de reconsiderações, ele poderia se realizar:

> Construir-me na dúvida. Avançar sozinho. Ser feliz sozinho. Frequentemente me fragilizar. Decidir sobre beber ou não vinho, comer ou não carne de porco. Gradualmente rever a minha visão da cultura árabe, as tradições marroquinas e o islamismo. (...) Enquanto isso, eu terei me tornado mais forte, ainda mais magro, e meu sonho de ser um intelectual em Paris pode se tornar uma realidade. (Ibid., p. 154, tradução nossa [16])

Tanto do ponto do ponto de vista estrutural quanto do temático, *Le rouge du tarbouche*, lançado dois anos antes, apresenta uma série de semelhanças com *L'armée du salut:* predominantemente narrado em primeira pessoa, o romance retoma reminiscências do personagem Abdellah, tanto da infância no Marrocos quanto da vida adulta na França.

16 No original: Me construire dans le doute. Avancer seul. Être heureux seul. M'évanouir fréquemment. Décider de boire ou non du vin, de manger ou non du porc. Revoir petit à petit ma vision de la culture arabe, des traditions marocaines et d'islam. (...) Entre-temps, je serais devenu plus fort, mais plus maigre, et mon rêve d'être un intellectuel à Paris serait peut-être une réalité.

Le rouge du tarbouche é dividido em vinte capítulos, sendo que nos últimos o foco narrativo se desvia de Abdellah e dá voz a outros personagens, incluindo M'Hammed, o mesmo que também está presente em *L'armée du salut*, com apenas uma variante na grafia, e sobre o qual já se fez referência anteriormente.

No primeiro capítulo, o narrador relembra os famosos corsários de Salé dos séculos XVII e XVIII, que tornaram famosa sua cidade natal, e a força da herança cultural que eles deixaram. Deles, o narrador tem a impressão de ter herdado, tal como os seus conterrâneos, o *desejo de se aventurar*, obedecendo a um chamado, a uma ordem: que se avance, que se ultrapassasse o horizonte, que se anulem as fronteiras, que se perca nos labirintos invisíveis!

> (...) uma voz que nos intima a ordem de avançar, ir, ir mais longe, ir mais alto, mais alto, além do horizonte, para alcançar a linha azul do oceano, cancelar fronteiras, se oferecer nu ao sol e os seus raios dourados, voar acenando com as mãos, depois os braços, se perder nos labirintos invisíveis. (TAÏA, 2012, p.10, tradução nossa[17])

Esse trecho possui uma grande carga simbólica para uma narrativa tecida pela certeza de que o deslocamento se faz necessário. De certo modo, a necessidade de transpor as fronteiras para poder tornar realidade o desejo pessoal de Abdellah em se tornar um intelectual é inserida no que o sociólogo Michael Maffesoli (2001) denomina *pulsão da errância*, percebida como uma efervescência social, uma constante antropológica que se faz perceber com intensidade e modos distintos nas diversas épocas:

> (...) essa mobilidade é feita das migrações diárias: as do trabalho ou as do consumo. São também as migrações sazonais: do turismo e das viagens (...). É ainda a mobilidade social ou os deslocamentos maciços de populações induzida pelas disparidades econômicas. Tudo isso é muito vulgar, mas contém em si uma importante dose de aventura. Aventura que pode ser desejada, assumida ou sofrida, isso não é problema. Pode

17 No original: *une voix que nos intime l'ordre d'avancer, aller, aller plus loin, aller plus haut, plus haut, dépasser l'horizon, atteindre la ligne bleue de l'Océan, annuler les frontières, s'offrir nu au soleil et à ses rayons dorés, voler agitant les mains, plus les bras, se perdre dans les labyrinthes invisibles.*

> ser compreendida como a modulação contemporânea desse desejo do outro lugar que, regularmente, invade as massas e os indivíduos. (MAFFESOLI, 2001, p.29)

Devemos ponderar que essa *busca por outro lugar* é perpassada muitas vezes por uma dinâmica neocolonial, através da qual são estipulados papeis bem definidos a serem desempenhados pelo *aventureiro* a partir de suas características, tais como etnia, classe social e sexualidade. Em *Le rouge du tarbouche* – em conformidade com o que foi observado em *L'armée du salut* –, percebe-se que o deslocamento de alguns personagens pode tanto ratificar quanto pôr em tensão papeis estereotipados em relação aos gêneros e às práticas sexuais.

Um deles é Amr, egípcio, com quem Abdellah se encontra em Paris, em um momento em que este estava se sentindo fragilizado, por conta de seus problemas financeiros, emocionais e mesmo aqueles decorrentes de sua *migração* [18]. Amr é descrito como belo, carismático e vaidoso, é oriundo de uma família rica do Cairo da qual se afastou depois de sofrer uma série de humilhações por conta de seu comportamento considerado afeminado. Com catorze anos, ele já sofria a pressão de seus irmãos para se ajustar ao modelo de masculinidade considerada adequada:

> - Você sabe como você fala, e seus gestos, e suas maneiras: homens, homens de verdade não fazem isso, eles se portam firmes, são viris ...
> - Mas o que você quer dizer com "homens de verdade" é uma invenção, eles são levados a acreditar que eles são fortes, dizem a eles como devem se comportar e eles executam, eles servem para perpetuar regras e tradições que já não têm significado. Os homens acreditam que têm o poder. Eu não quero ser como eles. (TAÏA, 2012, p. 93, tradução nossa [19])

18 Especialmente sobre o dia em que conheceu Amr, o narrador admite: "Eu me sentia despossuído de mim mesmo, de tudo o que era marroquino, árabe, eu me sentia incomodado, abalado, violentado, eu não compreendia mais nada (...) me achava fraco, inferior a todo mundo" (TAÏA, 2012, p.90, tradução livre)

19 No original: - *Tu vois comment tu parles, et ces gestes, et ses manières: les hommes, les vrais hommes ne font pas comme ça, ils se tiennent bien, ils sont virils... - Mais qu'est-ce que vous voulez dire par « vrais hommes », c'est une invention, on les fait croire qu'ils sont forts, on leur dit comment se comporter, et eux ils exécutent, ils sont là pour perpétuer des règles et des traditions qui n'ont plus de sens. Les hommes croient qu'ils ont le pouvoir. Je ne veux pas être comme eux.*

A masculinidade da qual Amr se afasta (cujo discurso é enxertado na fala do personagem pelo narrador) se baseia na ideia de que a força do homem se deve a uma manipulação para que eles façam aquilo que se espera deles. Se opondo a esse modelo, Amr se tornara uma ameaça à honra e à reputação de sua família. Assim, ele teve que partir para poder criar para si mesmo outra forma de viver: após declarar para sua família sua atração por outros homens, juntou-se a outros amigos, passou a cuidar mais de si, sem se preocupar com trabalho e tendo um homem mais velho para prover seu sustento. Tal como uma *odalisca moderna*, diz o narrador, Amr decidiu ser feliz. A associação estabelecida pelo narrador entre esse o estilo de vida de Amr e as *odaliscas* é pertinente, pois demonstra os limites dos modelos ocidentais de homossexualidade e permite o estabelecimento de relações complexas entre prática sexual, gênero, classe social e faixa etária.

No penúltimo capítulo de *Le rouge du tarbouche*, a narrativa volta-se para o marroquino M'Hamed (que em *L'armée du salut* foi grafado como Mohamed), outro personagem importante para a discussão sobre as correlações entre a prática homoerótica e a dependência colonial. Ele tem vinte e cinco anos, mora em Tanger e seu sonho é estar do outro lado do Mediterâneo. Do seu ponto de vista, o Marrocos não lhe oferece nenhuma chance: não tem família rica, não concluiu seus estudos e se considera um *prisioneiro livre*. Seu plano para morar na Europa passa por sua beleza que atrai sobretudo os estrangeiros. Tal como foi relatado anteriormente, quando nos detemos sobre o outro romance, M'Hamed inicialmente se envolvia apenas com as mulheres e, para atraí-las, acentuava, através da postura corporal e da modulação da voz, traços que reforçavam a imagem de masculinidade que as europeias desejavam. No entanto, apesar de seu desempenho sexual apreciado (elas sempre diziam que ele *faz amor como um selvagem*, aponta o narrador), elas o esqueciam rapidamente ao voltarem para casa, mas sugerindo às amigas fazerem o mesmo tipo de *aventura*.

No entanto, isso não é suficiente para M'Hamed e ele se ressente por elas não perceberem sua situação:

> Para eles, eu sou apenas isso: um clichê que é bom saber que ainda vive e pode se dar tão facilmente (...) Todos eles me lembram da sorte que nós, marroquinos, temos de sermos tão animados, tão respeitoso das tradições, tão autênticos, tão verdadeiros, longe do estresse, longe do mundo moderno. Eu

> não me atrevo a contradizê-los, a estragar suas férias, a dizer-lhes a verdade que está na frente deles e eles ainda insistem em não ver... (Ibid., p. 129-130, tradução nossa [20])

Eis aí, mais uma vez reencenado, o quadro neocolonial no qual o nativo é simplificado, reduzido a um lugar-comum, tornado exótico, orientalizado, preso a uma temporalidade cíclica que oferece ao sujeito colonial a oportunidade de se afastar do estresse do *mundo moderno*. Para o olhar dos homens e das mulheres para as quais M'Hamed ofereceu seus favores sexuais, os marroquinos eram felizes, belos, estavam tão integrados àquela paisagem que eles não conseguiam cogitar a possibilidade de ele, o *prisioneiro livre*, querer viver de outro modo, em outro lugar.

M'Hamed, no entanto, não desiste de seus planos e volta sua atenção para os homens. Esse mudança de estratégia, que é apenas descrita em *L'armée du salut*, ganha força narrativa e carga dramática em *Le rouge du tarbouche*. Nesse romance, é narrado seu encontro com René, francês, que estava visitando o Marrocos pela segunda vez, acompanhado por duas amigas. Ao prestar informações turísticas para o grupo, M'Hamed sente que René o observa atenciosamente. Os olhos do francês também lhe chamam a atenção, mas por outro motivo: M'Hamed é fascinado por olhos azuis, já teria pensado mesmo em comprar lentes de contato dessa cor para parecer mais europeu.

Já sozinhos, à noite, M'Hamed leva René para sua casa, em um bairro pobre, distante das atrações turísticas de Tanger e potencialmente perigoso. Quando entram no quarto, após recapitular os movimentos das carícias preliminares, o marroquino pergunta a René sobre a Europa e sobre o motivo de ele visitar o Marrocos. Um pouco hesitante, o francês elenca o que ele gosta naquele país: o sol, a natureza, os monumentos, o artesanato, as pessoas belas e charmosas. Conclui dizendo simplesmente que o Marrocos é um país belo. M'Hamed faz a ressalva que é belo para eles, os turistas, não para os marroquinos, que as disparidades sociais fazem com que apenas os ricos possam viver lá, enquanto a maioria apenas combate todos os dias pelo direito à sobrevivência.

---

[20] No original: *Pour elles, je ne suis que ça : un cliché qu'il est bon de savoir encore vivant et qu'on peut prêter si facilement (...) Ils me rappellent tous notre chance à nous, les Marocains, d'être si vivants, si respectueux des traditions, si authentiques, si vrais, loin du stress, loin du monde moderne. Je n'ose pas les contredire, gâcher leur vacances, leur révéler la vérité qui est là devant leurs yeux pourtant et qu'ils s'obstinent à ne pas voir...*

> Jovens como eu têm apenas uma preocupação: de que modo dar o fora, ficar longe deste país, de que modo ganhar dinheiro, como você, como os outros. (...) Estão cometendo suicídio aqui todos os dias (...) todos os dias, uma dúzia, se não centenas deles morrem afogados, refrigerados, sufocados... Em Tanger só se fala sobre isso. Eu não tenho a coragem de fazer o mesmo. (Ibid., p.138, tradução nossa[21])

Segundo o personagem, os jovens marroquinos só teriam duas opções: ou sair do país ou cometer suicídio. A ambiência a princípio erótica que envolvia os dois vai dando lugar à expressão súbita e incontrolada da angústia de M'Hamed. René, percebendo a mudança e sentindo que o outro estava falando cada vez mais alto, irritado, com os olhos avermelhados, começa a sentir medo e pergunta o que ele poderia fazer. O marroquino é enfático:

> - O que você pode fazer por mim? Muitas coisas. Você é o rico. A França é rica. Você pode me comprar, se quiser. Eu vou ser seu escravo. Eu só quero ir para lá. Tornar-me rico e voltar aqui. Não é pedir muito. (...) Tudo o que eu sei, tudo o que eu quero: entrar na Europa, e é você quem vai realizar este sonho. (...) Eu estou em suas mãos... Faça de mim o que quiser. Eu sou seu, eu quero ir. (Ibid., p.139, tradução nossa[22]).

Em meio ao desespero de M'Hamed, nota-se que a visão dele sobre a França e sobre os franceses está tão saturada pelo discurso neocolonial quanto o dos europeus com os quais ele esteve: ele acredita que a metrópole é uma fonte de riquezas, elas acreditam que os nativos são felizes porque estão longe do mundo moderno; ele gostaria de ser ocidental, de parecer com um branco europeu, mas são seus traços étnicos que atraem sexualmente os turistas. A diferença, o que causa a angústia no personagem, é que, enquanto os europeus podem passar uma temporada e desfrutar dos

21 No original: *Les jeunes comme moi n'ont qu'une seule préoccupation: comment foutre le camp, s'évader de ce pays, comment se faire de l'argent comme vous, comme les autres. (...) Il y en a qui se suicident chaque jour ici (...) Chaque jour, une dizaine, si n'est une centaine d'eux meurent noyés, frigorifiés, asphyxiés... Tanger ne parle que de ça. Moi je n'ai pas le courage de faire comme eux.*

22 No original: *Ce que tu peux faire pour moi? Beaucoup de choses. C'est toi le riche. La France, c'est riche. Tu peux m'acheter si tu veux. Je serai ton esclave. Moi, je veux juste aller là-bas. Devenir riche et revenir ici. Ce n'est pas trop te demander. (...) Tout ce que je sais, tout ce que je veux: entrer en Europe, et c'est toi qui réaliseras ce rêve. (...) Je suis entre tes mains... Fais de moi ce qui te plaît. Je suis à toi, je veux partir.*

prazeres locais para depois retornar a sua *civilização,* as fronteiras estavam fechadas para ele.

No final de *Le rouge du tarbouche*, a narrativa se volta para Abdellah, estando este decidido a visitar sua mãe no Marrocos. O país que ele reencontra, no entanto, não é mais o mesmo, assim como a Europa já não era. Logo no caminho ele percebe a forma como seus compatriotas se comportam ao voltar para sua terra natal: eles se fazem parecer triunfantes, felizes, bem-sucedidos; sabem que há uma expectativa sobre aqueles que cruzaram a fronteira e se esforçam para não decepcionarem no retorno. Ao chegar a Rabat e reencontrar o bairro no qual morou, o protagonista percebe o empobrecimento contínuo do lugar, o descaso do governo com os pobres e a massificação da prostituição. Apesar de não ter seu retorno triunfal, de não ter enriquecido, de ter conseguido dinheiro apenas para suas despesas em Paris, Abdellah traz algo que os seus conterrâneos não percebem, um novo modo de ver, afinal:

> A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística.
> Para os exilados, os hábitos de vida, expressões ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. (SAID, 2003, p.59)

Os estereótipos formados nas duas margens do Mediterrâneo dão ainda mais valor à experiência de Abdellah, pois, de alguma forma, justificam as dificuldades pelas quais ele passou na França e na Suíça para poder compreender melhor a si mesmo e sua posição no mundo. Seu desejo de se tornar um intelectual tornou necessário que ele (re)conhecesse o Ocidente por uma perspectiva que os filmes e livros não lhe davam acesso. Da mesma forma, rever sua terra natal também se tornou imperativo. Assim, as decepções e os enganos apontados nos dois romances de Taïa oferecem um olhar mais sutil sobre as divisões de papeis em um mundo neocolonial, o que inclui o reconhecimento dos diversos vetores que relacionam o homoerotismo a outras formas de subalternidade.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** 2ª reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício:** estudos sobre o homoerotismo. 4. ed. Rio de Janeiro:Relume-Dumará, 2002.

GREEN, James N. **Além do carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SAID, Edward. "Reflexões sobre o exílio". In:___. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 46-60.

TAÏA, Abdellah. **L'armée du salut.** Paris: Seuil, 2006.

_____. **Le rouge du tarbouche**. Paris: Seuil, 2012

TRADIÇÃO E MODERNIDADE: A DIMENSÃO DO TRÁGICO NAS MULHERES DE THOMAS HARDY

Iris Helena Guedes de Vasconcelos

> Fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners.
>
> **Virginia Woolf,** A Room of One's Own.

Thomas Hardy (1840 – 1928) é um dos romancistas de maior representatividade na literatura inglesa do período vitoriano. Sua produção literária vai além dos limites da era da Rainha Vitória, não só no aspecto temporal, mas também no que diz respeito à estrutura e à temática apresentada em sua composição artística. Seus romances, principalmente os quatro que serão abordados neste texto, *The Return of the Native (O Retorno do Nativo), de 1878, The Mayor of the Casterbridge (O Prefeito de Casterbridge), de 1886, Tess of d'Urbervilles (Tess), de 1891, e Jude the Obscure (Judas o Obscuro)*, de1896, falam do velho mundo rural e das mudanças sociais ocorridas na contemporaneidade do referido escritor, lançando também um olhar para o devir, principalmente no que diz respeitos ao modelo de mulher moderna.

A partir dessa perspectiva, a discussão sobre os grandes romances de Hardy deve considerar a articulação entre a literatura e o contexto sociocultural da época, sem perder de vista a tessitura narrativa que articula passado, presente e projeção de futuro. Tal articulação propicia uma reflexão sobre a experiência da mudança e a dificuldade da escolha, fatores cruciais para a estrutura trágica que o escritor escolheu na arquitetura de suas obras, bem diferente do drama social de Charles Dickens (1812 – 1870), por exemplo, que o consagrou um dos escritores mais popular do século XIX, bem ao gosto da burguesia.

Os sentimentos e as ideias de Thomas Hardy referentes à vida rural, por mais que pareçam dizer respeito ao passado, ainda estão muito próximos da sociedade atual, pois os problemas que a vida moderna e tecnológica trouxe ao convívio social, do tempo contemporâneo, fazem as

pessoas pensarem nessa relação entre tradição e modernidade, observando as vantagens e desvantagens de ambos os lados.

Nessa perspectiva, torna-se pertinente uma reflexão sobre a experiência de mudança e a dificuldade de escolha. Esses fatores são fundamentais para o contexto da modernidade, a qual é compreendida, neste texto, no sentido do mundo industrializado, do mundo capitalista, que envolve mercados competitivos de produtos e mercantilização da força de trabalho, e que institucionaliza o princípio da dúvida. Pois, ao mesmo tempo em que a modernidade oferece possibilidades benéficas para a humanidade, ela também cria novos parâmetros de risco e de perigo, aumentando a ansiedade e a angústia das pessoas diante de um mundo muito mais competitivo. (GIDDENS, 2002)

O dilema da escolha está representado nas palavras do próprio Hardy quando afirma ter sido um homem dividido em uma tripla existência: ter levado uma vida voltada para três importantes segmentos: a vida profissional, a vida acadêmica e a vida rústica. Assim, a consciência da tensão que existia entre o novo e o velho estilo de vida o deixava profundamente perturbado, pois as amplas leituras davam-lhe ciência das forças que estavam para destruir a vida do campo e as crenças de seu povo, sob o ataque dos conhecimentos científicos e filosóficos que se anunciavam. (GIBSON, 1979)

Nos quatro maiores romances de Thomas Hardy, os valores de um mundo tradicional, arraigado a costumes locais, entram em conflito com as ações cotidianas passíveis de mudança e de questionamento; valores advindos da instrução em confronto com velhas ilusões que são tidas como verdades atemporais. Nesse sentido, observa-se a trajetória das personagens de Hardy que culmina em um destino trágico, principalmente das mulheres que clamam por mudança, mas não conseguem escapar da grande teia que envolve crenças e valores de um lugar onde tradição significa estagnação, mesmo em tempos modernos.

Thomas Hardy e o contexto vitoriano

O mundo vivenciado por Hardy envolve não só a experiência das comunidades locais, mas também a experiência de uma sociedade que comportava um sistema judiciário e econômico; meios de comunicação e transporte; um novo tipo de educação e política. Pode-se dizer que ele viveu

num terreno de fronteira: entre a tradição e a modernidade. E, dessa forma, situou seus grandes romances entre um período anterior à época em que ele nasceu e o momento contemporâneo à sua escritura. (WILLIAMS, 2011)

Hardy nasceu em Higher Bockhampton, próximo de Dorchester. Tal região foi chamada pelo escritor de "Wessex", em seus romances. O referido escritor estudou na escola local até os quinze anos, quando foi ser aprendiz de arquiteto em Dorchester, trabalhando lá durante seis anos. Em 1861, foi para Londres continuar seus estudos, onde teve oportunidade de participar da vida cultural da capital, inclusive de ver Shakespeare representado. (GIBSON, 1979) E, por influência de uma ampla atividade de leitura, passou a se interessar pela ficção e pela poesia.

Na ficção, situou suas histórias predominantemente no contexto rural, e, nela, seus personagens não são completamente donos de seus destinos; são manipulados por forças exteriores que envolvem aspectos socioeconômicos, e o acaso. Mas não se pode deixar de ressaltar a contribuição das forças internas, inerentes ao caráter das personagens que alcançam dignidade através de um heroísmo estoico, como é o caso da heroína de *Tess of D'Ubervilles*. Por outro lado, o caráter das personagens também contribui para sua falha trágica, conforme será observado em *The Mayor of the Castebridge.*

Na articulação entre literatura e contexto sociocultural, observa-se que Thomas Hardy está inserido numa tendência de oposição ao vitorianismo, marcada pelo pessimismo e pelo estoicismo, conforme já foi comentado sobre a escolha pela estrutura trágica de seus romances. Nesse sentido, o escritor contrariou o gosto popular da época, essencialmente burguês, que apreciava a obra de grande parte dos romancistas cuidadosos com a preservação dos valores vitorianos e, muitas vezes, limitados a retratar a vida doméstica cotidiana da classe média.

Nos textos de Hardy, o principal ataque ao vitorianismo recai na crítica à concepção de família, de educação e de religião formulada pelos valores da época. No cerne dessa questão, está a condição da mulher que começava a despertar interesse como temática nas manifestações literárias, observando-se, todavia, a relação com o novo contexto social que começava a se delinear, com a conquista de alguns direitos das mulheres, tais como o acesso à universidade e o direito à propriedade, datado de 1882. (ABRAMS, 1996)

Verifica-se, assim, que o final do século XIX é marcado por grandes mudanças no contexto político e econômico, quando a Inglaterra começava a perder espaço para novas potências econômicas que despontavam, na Europa e na América do Norte, dando início ao declínio do Império Britânico como potência mundial. Pois, durante grande parte da era vitoriana (1837 – 1901), a Inglaterra vivenciou a Segunda Revolução Industrial e conquistou a posição de centro econômico do mundo.

Na concepção de Peter Gay (1995), paradoxalmente ao avanço conquistado nos tempos do Iluminismo, os anos vitorianos deixaram as mulheres burguesas longe das atividades econômicas, uma vez que a difusão da prosperidade permitiu que os maridos mantivessem suas esposas em casa, favorecendo o culto da domesticidade.

Assim, ao lado das conquistas materiais da era vitoriana, destacam-se os valores que caracterizaram esse período histórico, tais como moralidade, respeitabilidade e religiosidade; valores atribuídos geralmente à classe média da Inglaterra vitoriana. Esses valores foram bastante referenciados pelas manifestações literárias, principalmente pelo romance que conquistou o gosto de um novo tipo de leitor, menos sofisticado e que emergia da classe média. (ABRAMS, 1996)

Todavia, o desenvolvimento do romance inglês teve início ainda no século XVIII, destacando-se o romance *Pamela* (1740 – 1), de Richardson (1689 – 1761), o qual fez grande sucesso por conta do sentimentalismo e da preservação dos valores morais, com a resistência da heroína à tentativa de sedução do filho da patroa. Essa temática que está bastante conectada com os ideais burgueses, serviu para introduzir questões relativas às condições das mulheres na sociedade, atualmente abordada nos estudos sobre relações de gênero e de sexualidade, mas que já fora apresentada ainda no final do século XVIII no texto de *Mary Wollstonecraft* (1759-1797), em *A Vindication of the Rights of Woman* (1792).

Verifica-se, portanto, que, no início do século XIX, a mulher não só fazia parte do público leitor, como também produzia literatura e crítica literária. Assim, a hipótese de uma leitora certamente influenciou a intenção de muitos textos literários. Para quem se escreve? Já que a mulher representava grande parte do público leitor de romance, e também começou a se destacar na produção do referido gênero literário, o romance moderno também passou a apresentar interesse pela identidade e pela subjetividade da mulher.

Crítica literária e relações de gênero

Dentre os romancistas ingleses do século XIX, Thomas Hardy foi um dos que mais se destacou em tentar representar a identidade e a subjetividade da mulher. Suas personagens caracterizam-se especialmente por seu aspecto paradoxal. As mulheres de Hardy que exercem papel principal em seus romances são, em geral, consideradas inconsistentes, apresentando mudanças em seus perfis psicológicos, em consequência das circunstâncias adversas que lhes são impostas.

Hardy dizia ter um grande interesse em criar um tipo ideal de mulher, dotada de qualidades excepcionais. Todavia, na tensão que se estabelece entre a tradição e a modernidade, entre os costumes locais e as mudanças de uma sociedade em transformação, observa-se nos quatro grandes romances do escritor – *The Return of the Native* (1878), *The Mayor of the Casterbridge(1886), Tess of d'Urbervilles* (1891) e *Jude the Obscure* (1896) – a trágica trajetória de vida de suas heroínas marcada pelo desapontamento.

A forma como o escritor constrói seus romances, usando as amarrações do bom arquiteto que fora, não deixa saída para suas heroínas. Hardy parece querer advertir as mulheres de sua época que clamavam por mudanças, mostrando a resistência do tempo e do espaço como determinantes de seus destinos.

O ambiente criado por Hardy atua como forças antagônicas dos desejos de suas protagonistas que lutam contra a resistência do tempo e do espaço em que estão situadas. Nesse sentido, os romances de Hardy engendram uma crônica da sociedade vitoriana, e assim sendo, teve uma recepção hostil, levando o escritor a desistir de escrever romances depois da publicação de *Jude the Obscure* em 1896. O ataque à ficção de Hardy diz respeito tanto à crítica literária tradicional quanto à feminista.

Se, por um lado, a crítica tradicional, orientada pelos valores patriarcais, enfatizou seu desapontamento com a proposta do escritor inglês que criou modelos de personagens femininos com características muito avançadas para seu tempo, como é o caso de Sue Bridehead, a jovem intelectual de *Jude The Obscure;* por outro lado, a crítica feminista também censurou as obras do referido escritor por não oferecer possibilidades de solução para os embates de suas heroínas. Pois, na visão de Kate Millett (1971), mesmo em sua revolta contra as convenções sociais, Sue mostra incerteza,

confusão, e não é convincente, pois Hardy teria mostrado sua heroína de forma oblíqua e à distância.

Nas palavras de Vera Queiroz, em *Crítica literária e estratégias de gênero* (1997), "a história da literatura é também a história dos valores que cada época confere aos objetos de representação, considerando esses valores em relação aos paradigmas pelos quais tal época relaciona e hierarquiza a arte, a sociedade, a linguagem". Nesse sentido, a crítica feminista não só procura resgatar as obras escritas por mulheres, como também procura reler a tradição masculina a partir da perspectiva de gênero.

Tal perspectiva leva em consideração as questões socioculturais, pois, segundo Bila Sorj (1992), o gênero é um produto social e cultural; aprendido, representado e institucionalizado ao longo das gerações. Na tradição patriarcal, o poder é exercido de maneira desigual, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização social.

Na crítica feminista, Virginia Woolf é um dos primeiros nomes a se destacar na literatura inglesa. Sua fama vem inicialmente da obra ficcional, mas ela produziu duas obras fundamentais para a teoria feminista: *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938) – *Um teto todo seu* e *Três Guineas*, respectivamente. O primeiro texto fala do contexto histórico e social da produção literária das escritoras, procurando compreender as condições sociais que impediram a presença de obras femininas e seu reconhecimento no mundo literário; o segundo trata da relação do poder masculino e as profissões.

Uma tendência mais contemporânea da crítica feminista é a representada por Elaine Showalter, a ginocrítica, que diz respeito aos textos escritos por mulheres. Em *A Literature of Their Own,* publicado pela primeira vez em 1977, Showalter apresenta uma história da literatura escrita por mulheres, mostrando a configuração do material delas; determinantes psicológicos e ideológicos. (SELDEN; WIDDOWSON; BROOKER, 2005)

Em "Virginia Woolf and the Flight Into Androgyny" (Virginia Woolf e a fuga para androginia), capítulo X de *A Literature of Their Own,* Showalter (2009) fala da nova sensibilidade literária – a androginia. Woolf é citada como apoteose da androginia (vivência dos dois lados da natureza humana: masculino e feminino), tendo como referência o estilo de vida do grupo Bloomsbury, do qual Virginia Woolf fazia parte.

Assim, na relação entre experiência de vida e ficção, Woolf teria criado um tipo de romance para expressar sua visão andrógina. Assim, o mito do andrógino teria sido uma forma de escapar do confronto com sua feminilidade e reprimir a raiva e a ambição. De acordo com Showalter (2009), na estética de Woolf, a identidade sexual é polarizada e tudo que há de perturbador e obscuro dos aspectos femininos é projetado no masculino. Nessa perspectiva, tanto na ficção quanto em *A Room of One's Own* *Woolf* teria projetado um espaço feminino que se tornou santuário e prisão, ao mesmo tempo, não deixando alternativa de liberdade para as mulheres.

Considerando a crítica de Showalter em relação à experiência e à visão de mundo de Virginia Woolf e sua produção literária, fica mais fácil compreender as inconsistências e paradoxos dos modelos de mulher idealizados por Thomas Hardy, que, aprisionado nas teias de uma tradição patriarcal, o escritor vislumbra as possibilidades dos tempos modernos, mas não consegue romper com essa tradição e libertar suas heroínas das crenças populares e ilusórias verdades atemporais, as quais poderiam ser identificadas na teoria de Woolf como uma representação do *anjo do lar,* aquela voz que sussurra no ouvido das mulheres dizendo o que é certo e o que não é certo fazer.

As mulheres de Thomas Hardy

Dentre as diferentes versões de mulher apresentadas por Thomas Hardy, a primeira a ser discutida é a representada por Eustacia Vye, personagem principal de *The Return of the Native* (O Retorno do Nativo). Nomeada "Queen of the night" (Rainha da noite), título do capítulo destinado a sua descrição, Eutacia faz o papel da Nova Mulher, de aspirações liberais, impetuosa, amante da vida urbana, capaz de fazer qualquer coisa para alcançar seus objetivos. Porém, não tem independência econômica, sendo o casamento a única possibilidade que a heroína vê para realizar seu sonho de ultrapassar os limites de Egdon Heath, uma pequena comunidade rural, lugar que, nas palavras do narrador no primeiro capítulo do romance: "A Face on Which Time Makes But Little Impression" (Uma face na qual o tempo é mais que uma pequena impressão), era semelhante à natureza do ser humano, delicado e resistente; e com o tom colossal e misterioso de sua monotonia sombria, tinha uma face solitária que sugeria trágicas possibilidades. (HARDY, 1983)

O desespero para morar numa cidade grande leva Eustacia ao que se pode chamar de *erro de julgamento, ou hamartia,* de acordo com a Poética de Aristóteles (1991). Aproxima-se de Clym Yeobright, o nativo que retornou de Paris, e vê, nessa relação, uma possibilidade para alcançar seus objetivos, mesmo mantendo um romance secreto com outro homem. Por ironia dessa circunstância, a intenção de Clym é exatamente o oposto. Idealista, o protagonista da história pretendia permanecer na comunidade rural e tentar melhorar as condições de vida do povo de sua região, através da instrução, montando uma escola. O casamento, então, de solução passa a representar um problema, um caminho que metafórica e literalmente se transforma em fim, pois fora o fim da existência de Eustacia Vye, por ter de suportar a monotonia da vida rural ao lado de um homem que não amava, o que a levou a tentar fugir, numa noite escura, e cair acidental ou propositadamente num rio, vindo a morrer afogada.

O narrador onisciente bem define a natureza da "Rainha da Noite", com as seguintes palavras:

> To be loved to madness – such was her great desire. Love was to her the one cordial which could drive away the eating loneliness of her days. And she seemed to long for the abstraction called passionate love more than for any particular lover. (HARDY, 1983, p.121)

> Ser amada com loucura - tal era seu maior desejo. O amor era para ela um caminho que poderia afastá-la da devoradora solidão de seus dias. E ela parecia ansiar pela abstração chamada paixão mais do que qualquer outra amante. (Tradução livre)

A personagem feminina principal de *The Return of the Native*, contraria o modelo de mulher vitoriano por ser uma mulher que expressa seu desejo e ser capaz de fazer qualquer coisa para realizar sua vontade. Comparada a uma deusa do Olimpo, ela tinha uma beleza rara: cabelos longos e escuros, olhos pagãos cheios de mistérios e lábios sensuais. De acordo com tal descrição, era possível imaginar o quanto inflamável era a natureza de Eustacia.

Já Susan Henchard, em *The Mayor of Casterbridge*, apresenta um perfil bem diferente, demonstrando uma natureza passiva. A heroína é vendida juntamente com sua filha, um bebê ainda de colo, numa feira

livre, por seu marido que se encontrava bêbado. Susan quase não reage diante da humilhação sofrida. A pobre criatura vai embora com o comprador, um marinheiro chamado Newson. Depois que o efeito da bebida havia passado, Henchard arrepende-se e promete não mais beber durante o período de 20 anos.

Ironicamente, quase no final do tempo prometido, quando havia se tornado prefeito de Casterbridge e um próspero homem de negócios, noivo de uma mulher muito bem sucedida na cidade, Susan retorna com uma filha já adulta. Eventualmente, o nome da filha é o mesmo da que fora vendida, Elizabeth Jane. Susan, aquela mulher passiva diante da brutal ação do marido, omite a verdade e só revela que a primeira Elizabeth Jane havia morrido, quando está à beira da morte. A moribunda deixa uma carta, a qual só deveria ser aberta no dia do casamento da filha.

Com isso, Susan parece querer realizar duas ações ao mesmo tempo. Por um lado, asseguraria o futuro de Elizabeth Jane, pois, naquele contexto social a mulher necessitava do amparo masculino para poder existir socialmente. Sendo marinheiro, o verdadeiro pai da moça havia desaparecido depois de uma viagem para a América, ao saber que a mulher confidenciara sua história a uma vizinha. Dessa forma, Henchard assumiria o papel de pai até o momento do casamento, quando, tradicionalmente, o pai passa a posse da filha ao marido.

Agindo dessa forma, Susan não só desempenha seu papel de mãe protetora, mas também revela seu lado vingativo por conta da ofensa sofrida 20 anos atrás. Decorrido o tempo prometido, a história do prefeito de Casterbridge torna-se pública, causando indignação na comunidade. Ademais, o novo ramo de negócio especulativo com cereais, símbolo do capitalismo rural, o qual ajudara Henchard a crescer, declina e propicia a destruição do protagonista que, destituído de seu poder e de suas posses, volta a beber e morre na miséria, deixando um testamento no qual deseja não ser lembrado por Elizabeth Jane que não deve ficar sabendo de sua morte e rejeita todo o ritual de um funeral cristão, demonstrando o ceticismo dominante e seu desapontamento com a condição humana.

Considerando a venda da esposa, o narrador parece atribuir certa responsabilidade à própria vítima quando descreve sua expressão "silently thinking" (silenciosamente pensativa), "half-apathetic expression of one

who deems anything possible at the hands of Time and Chance" (uma expressão quase patética de quem deixa as coisas nas mãos do Tempo e da Sorte). (HARDY, 1986, p.28)[23] Essa passagem esclarece bem a visão do trágico em Hardy, vista a partir de uma perspectiva moderna em que o homem comum ganha representatividade. Todavia, seguindo a tradição shakespeariana, o romancista coloca o caráter do indivíduo como um dos fatores determinantes de seu destino. O restante cabe às circunstâncias socioeconômicas, ficando uma pequena parcela reservada ao acaso.

A história de Susan Henchard não é meramente ficcional. O historiador inglês E. P. Thompson (1998) realizou uma pesquisa e publicou um artigo intitulado "A venda de esposas", onde registra uma série de casos investigados nos quais a mulher era vendida em leilão no mercado público, como se fazia com os animais. Thompson (1998, p. 306) cita o romance de Hardy e afirma que o romancista foi "um observador extremamente perspicaz dos costumes populares".

Os valores e os costumes populares também são representados em *Tess of D'Urbervilles,* bem como as perspectivas de transição do velho mundo rural para a nova vida de instrução que a modernidade pode possibilitar. Diferente de Susan Henchard, que de início parece deixar as coisas ao encargo do Tempo e da Sorte, Tess tem consciência da responsabilidade individual e social, questionando e posicionando-se diante dos fatos, mostrando ser uma pessoa que adquiriu instrução e, em consonância com essa perspectiva, ela fala tanto o dialeto da região quanto o inglês comum, pois teria concluído a sexta série na Escola Nacional com uma professora formada em Londres. Isto sugere a mobilidade social através da educação.

Tess é então uma jovem camponesa cuja família encontrava-se em circunstâncias adversas: um pai alcoólico, uma mãe simplória com um número considerável de filhos. Neste sentido, o narrador faz a seguinte observação:

> As Tess grew older, and began to see how matters stood, she felt quite a Malthusian towards her mother for thoughtlessly giving her so many little sisters and brothers, when it was such a trouble to nurse and provide for them. (HARDY, 1994, p.562)

23 Tradução livre.

> Quando Tess ficou mais velha e começou a ver como andavam as coisas, teve um sentimento de puro malthusianismo para com sua mãe, por lhe dar impensadamente tantos irmãos e irmãs pequenos quando era tão difícil alimentá-los e criá-los. (HARDY, 1984, p.48)

Logo no início do enredo, John Durbeyfield descobre que pertencia aos antigos senhores D'Urbervilles que vieram da Normandia com William, o Conquistador. O nome D'Urbervilles, todavia, fora comprado por Simon Stoke, um comerciante, representante dos novos ricos da classe média ascendente. A família Stoke, falsos D'Urbervilles, possuía uma grande propriedade. E, ao saber da existência desses supostos parentes, a mãe de Tess pensa logo em enviar a bela jovem à procura de ajuda. Tess resiste em seguir as orientações da mãe, mas termina concordando por se sentir responsável pela morte de Prince, o cavalo que era o ganha-pão da família, morto por conta de excesso de trabalho, tendo que transportar uma carga maior do que suas possibilidades.

A inocência e sensualidade juvenil da heroína parecem anunciar o devir. No primeiro capítulo, intitulado "The Maiden" (A donzela), Tess aparece participando de uma festividade local, The May-Day (O baile de Primeiro de Maio), na qual um grupo de moças vestidas de branco dança ao som de uma banda de música. Tess é a mais jovem do grupo e, na descrição da personagem o narrador destaca a inocência dos olhos e a sensualidade da boca, além da fita vermelha que usa no cabelo, destacando-se das outras moças vestidas de branco.

Ao contrário de Pamela, heroína de Richardson, Tess é seduzida ou violentada [24] por Alec, o falso parente. Desapontada, volta para casa e vai trabalhar no campo. Do cometimento sexual ficou uma criança que morreu logo após o nascimento. Marginalizada pelas condições econômicas, preconceito social e religioso, Tess batiza e enterra a criança sozinha, pois o representante da igreja local recusara-se a realizar um funeral cristão.

24 Em *A Experiência Burguesa: da Rainha Vitória a Freud*, volume intitulado "O cultivo do ódio", Peter Gay (1995) fala dos recorrentes estupros no período vitoriano, e por mais desagradável que o assunto fosse para os burgueses, romancistas costumavam registrar em suas ficções tais fatos. No caso de Thomas Hardy, em Tess, Gay considera a situação ambígua.

Ao escapar do mundo materialista, marcado pela força rude do poder do capital, representada por Alec, Tess depara-se com um universo que hipoteticamente seria mais humanitário, o da intelectualidade, ao conhecer Angel Clare, cuja educação vem de Cambridge, mas pertence a uma família tradicionalmente religiosa. Ao se instalar na leiteria Crick, onde rapazes levavam uma vida confortável, ocupando uma escala social acima da necessidade e abaixo da abundância, Angel havia renunciado à tradição religiosa da família em favor do conhecimento das atividades do campo e das questões sociais.

Tess e Angel apaixonam-se, mas o passado torna-se o grande obstáculo para a realização de sua felicidade. Quando esse passado é desvelado, paradoxalmente aos ideais progressistas do universo da instrução, Angel acredita que Alec seria o marido natural de Tess e recusa-se a consumar o casamento, alegando que isso só poderia acontecer se o marido natural estivesse morto.

Abandonada, Tess retorna à casa dos pais e, depois de muito sofrimento, sem alternativa de sobrevivência, a heroína termina submetendo-se a viver com Alec que, apesar de lhe oferecer uma vida luxuosa e proporcionar melhores condições para sua família, mantém o tom rude e sarcástico, desdenhando do amor romântico da heroína.

Com o retorno de Angel, Tess mata Alec e consuma seu casamento, eliminando assim o obstáculo antes apontado por Angel. Nessa perspectiva, Tess pode ser vista como um misto de determinação e resignação, paixão e razão. Enquanto age racionalmente para enfrentar as dificuldades que a vida lhe oferece, atua passionalmente em defesa de seus sentimentos. Mas revela-se altamente contestadora da condição de mulher indefesa, condenando Alec e absolvendo Angel. Teria Angel agido mais dignamente do que Alec em relação à Tess? Certamente não. A supervalorização da virgindade fundamenta-se no caráter de propriedade da relação. Ao abandonar Tess, insatisfeito com seu passado, Angel age tão agressivamente quanto Alec.

Mais uma vez educação e valores tradicionais entram em conflito na obra de Hardy. Em *Jude the Obscure*, quando Jude chega a Christminister, o mundo de saber, encontra resistência para ser admitido nesse mundo por pertencer ao mundo do trabalho e das famílias comuns. (Williams, 2011). No referido romance, o espírito sinistro de Hardy parece se agravar ainda mais, pois seus personagens se deparam com as forças externas que sempre lhe dizem não, num mundo de contrastes, de conflitos entre desejos e possibilidades.

Sue Bridehead, a prima de Judas, conseguiu entrar no mundo do saber, representa o papel da mulher intelectual e, quando Judas a encontra, ela está noiva do diretor da escola onde trabalha. Na representação dessa mulher intelectual, o amor se apresenta, em princípio, de forma platônica ou em nível espiritual. Sue já havia rejeitado outras relações quando Judas chega a Christminister. A heroína casa-se com Phillotson, mas a relação permanece meramente intelectual. Depois, vai morar com o primo, porém, até a chegada do Pequeno Judas, o filho de Judas com Arabella, do qual até então o pai não tinha conhecimento, o relacionamento dos primos não envolve a união carnal.

Arabella comunica a existência da criança, a qual estaria aproximadamente com 12 anos, através de uma carta. Nesta, ela anuncia estar enviando o menino para a companhia do pai. Até o momento, este tinha vivido com os avôs maternos que já estão octogenários. Quanto à mãe, havia casado uma segunda vez e o atual marido não tinha conhecimento de seu passado. Sue sensibiliza-se com a situação da criança e concorda em aceitá-la.

Depois da chegada do menino, Sue e Judas tiveram mais dois filhos, o que confirma a hipótese de que é a partir da chegada do Pequeno Judas que há a consumação da união carnal. (VASCONCELOS, 1997) Mais uma vez Hardy aborda a temática da superpopulação e o questionamento da lei de Malthus. Grávida do terceiro filho, a situação da heroína torna-se catastrófica, pois sem emprego, sem teto, sem escola, e sem ajuda, Sue procura abrigo e todas as portas lhes são fechadas.

Ao se unir a Judas, Sue sai da condição de professora, na qual vivenciava o mundo do saber, para enfrentar o preconceito social e a marginalização. O pequeno Judas, que metaforicamente chamava-se *Little Father Time* (Pequeno Pai Tempo), fica desesperado com a situação, e compreende que as crianças seriam o grande obstáculo da vida dos pais. Seu desespero ainda é maior ao saber que outra criança está por vir. Então toma uma decisão trágica: estrangula os irmãos e depois se enforca. Ao chegar a casa, depois de uma longa jornada a procura de alojamento, Sue e Judas se deparam com a cena catastrófica. Junto ao Pequeno Judas encontrava-se um bilhete que dizia: "Done because we are too menny". (HARDY, 1980, p, 410) Tal frase pode ser traduzida com "Feito porque somos demais", expressando a compreensão do Pequeno Judas, de acordo com a lei de Malthus, muito discutida no século XIX.

Diante da catástrofe, Sue perdeu a criança que estava esperando e o casal tomou direção oposta na forma de pensar, depois da tragédia. Os acontecimentos que fizeram Judas ampliar sua visão de vida, da lei, dos costumes e dos dogmas causaram efeito contrário no comportamento de Sue. Ela deixou de ser a mulher independente dos tempos em que sua intelectualidade desafiava as convenções e formalidades que Judas antes respeitava.

A sexualidade atua como fator determinante da tragédia de Sue. A imagem de mulher que ela representa, no início, é de uma mulher frígida, que casou com Phillotson sem considerar o aspecto físico do casamento. Para Hardy, a sexualidade da mulher parece se justificar pela maternidade. Se não fosse a pressão econômica e a condenação social, a relação seria perfeita. Mas, como disse a própria Sue, cansada de lutar contra as barreiras morais e sociais da "próspera" sociedade vitoriana, havia algo externo a eles que dizia "não". Primeiro - não aprenda, depois - não trabalhe, e por fim - não ame. Com a morte das crianças a relação se desfaz e Sue apresenta-se como a "reintegrada" senhora Phillotson.

Considerações finais

O retorno parece ser um ponto em comum nas tragédias do escritor. O título do primeiro romance já sugere essa ideia do retorno que se pode relacionar a sua estrutura trágica. Clym Yeobright retorna com "ilusão e vontade" de transformação social. O retorno de Clym, o nativo, está diretamente relacionado com a tragédia de Eustacia. Ao retornar para seu primeiro amante, abandonando o marido, Eutacia enfrenta a fatalidade: a morte por afogamento quando tenta escapar dos limites de Egdon Heath.

No caso de Susan Henchard, o fato de não conseguir libertar-se do passado parece ser ainda mais exemplar. O retorno, aqui, é simbolicamente representado pela memória. Susan confidencia sua história a uma amiga, fato provocador do desaparecimento do marinheiro que a comprou. Daí seu retorno a Casterbridge para (re)viver na dependência do (ex)marido que a vendera, apoiando-se na omissão da verdade.

Na história de Tess encontramos um verdadeiro vai e vem. Da primeira vez, Tess retorna para casa depois do episódio com Alec. Retorna

uma segunda vez, quando é abandonada por Angel. Volta para Alec, e com o retorno de Angel, acontece sua última e definitiva volta.

Finalmente, Sue Bridehead, a heroina de *Jude the Obscure*, que, embora emocionalmente envolvida com seu primo, Judas, primeiro casa-se com Phillotson, cuja relação era assexuada. Depois vai morar com Judas, em busca da realização de uma "ilusão". Noutra reviravolta, ainda mais desesperadora, acaba retornando para o "legítimo marido", quando já não havia mais ilusão nem vontade de lutar contra as desgraças da vida.

Desta forma, Thomas Hardy tende a associar o retorno à própria medida do tempo, cuja imagem recorrente em seus romances seria a de uma ampulheta, algo semelhante ao que disse um filósofo de sua contemporaneidade, sendo seu discurso dirigido ao homem: "[Mulher], tua vida inteira, como uma ampulheta, será sempre desvirada outra vez e sempre se escoará outra vez no curso circular do mundo". (NIETZSCHE, 1991, p. 169)

Assim, observa-se que, nos romances trabalhados, as mulheres parecem estar condenadas pelo destino. Um destino irônico que as trazem de volta a um passado, do qual tentam escapar. A visão pessimista da vida retratada por Hardy acaba com os sonhos e perspectivas de mudança social. Ele parece estar relembrando o tempo todo que a utopia é um lugar que não existe, especialmente para as mulheres, pois em cada época os obstáculos se renovam. O pessimismo trágico de Hardy ecoa singularmente nas palavras de Nietzsche (1995, p.163): "No meio desta exuberância de vida, de sofrimento e alegria, na plenitude de um êxtase sublime, a tragédia escuta um canto longínquo e melancólico; - e esse canto diz das causas geradas do Ser, que se chamam: Ilusão, Vontade, Desgraça". Todavia, é por conta desses artefatos e imagens que o ser feminino alavanca sua utopia para vencer o despotismo da razão. Pois, sem a utopia não se pode chegar a lugar algum.

Referências

ABRAMS, M. H. et al (eds.). **The Norton anthology of English literature.** The MajorAuthors. 6th ed. New York: W. W. Norton, 1996.

ARISTÓTELES. Poética. **Ética a Nicômaco; Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

GAY, Peter. **A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud.** v. III (O Cultivo do Ódio). São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

GIBSON, James. Thomas Hardy: a biographical note. In: HARDY, **Thomas. Stories & Poems**. London: Everyman's Library, 1979.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HARDY, Thomas. Tess of the d'Ubervilles. In: **Thomas Hardy Three Great Novels**. New York: Oxford University Press, 1994, pp. 527-834.

_____**Tess.** Tradução Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

_____**The Mayor of Casterbridge.** London: Macmillan, 1985.

_____**The Return of the Native.** Harmondsworth: Penguin, 1978.

MILLETT, Kate. **Sexual politics**. New York: Avon Brooks, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas.** v. II. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____**A Origem da Tragédia.** Lisboa: Guimarães Editores, 1995.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói, RJ: EDUFF, 1997.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. **A reader's guide to contemporary literary theory.** 5th ed. Harlow: Pearson, 2005.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own:** from Charlotte Brontë to Doris Lessing. London: Virago: 2009.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (orgs.). **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 15- 23

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo; Cia das Letras, 1998.

VASCONCELOS, Iris Helena G. de. O 'ponto nodal': a maternidade na literatura vitoriana. In: Maria L. M. Álvares e Eunice F. Santos (orgs). **Desafios de Identidade:** espaço - tempo de mulher. Belém: CEJUP; REDOR, 1997, pp. 243-49.

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

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own. New York:** Oxford University Press, 1992.

A NARRATIVA INAUGURAL DE CLARICE: QUANDO A MULHER SELVAGEM AMEAÇA IRROMPER

Lígia Regina Calado de Medeiros

> Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Ele estava desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem da vida. Estava sozinho, e era jovem, cheio de vontade, e tinha um coração selvagem
> (James Joyce, Retrato do artista quando jovem).

A leitura do romance *Perto do coração selvagem,* de Clarice Lispector, em apreciação, neste trabalho, fez despertar interesses sobre o selvagem, sobretudo na maneira com que este se desdobra no texto clariceano. Assim, a partir do que se verifica em relação à personagem Joana, aqui posta em evidência, observar que há múltiplas acepções para o termo selvagem e estas, quando consideradas, sejam quais forem as tentativas de análise, devem levar em conta não só a distinção, como o contexto a que veicula o significado.

Por este prisma, e de acordo com o registro, cumpre conferir, do Online Etymology Dictionary, as seguintes definições [1] :

> **Selvagem (adj.):** c. 1300, "selvagem, indomesticável, indomável" (animais e lugares), do Francês Antigo sauvage, *salvage* "selvagem, indomável", do latim *salvaticus,* alteração de *silvaticus* "selvagem", literalmente "das matas", de silva "floresta, arvoredo". Para pessoas, o sentido "estouvado, ingovernável" é usado desde c. 1400, em princípio no sentido "indomável, valente" (c. 1300). Implicações de ferocidade são atribuídas a partir de 1579, inicialmente para animais (1407). O substantivo significando "pessoa selvagem" é de 1588 em diante; o sentido do verbo "partir com os dentes, atacar" é de 1880 em diante. (TRADUÇÃO LIVRE)

1 Savage (adj.): c.1300, "wild, undomesticated, untamed" (of animals and places), from O.Fr. sauvage, salvage "wild, savage, untamed," from L.L. salvaticus, alteration of silvaticus "wild," lit. "of the woods," from silva "forest, grove." Of persons, the meaning "reckless, ungovernable" is attested from c.14001 earlier in sense "indomitable, valiant" (c.1300). Implications of ferocity are attested from 1579, earlier of animals (1407). The noun meaning "wild person" is from 1588; the verb meaning "to tear with the teeth, maul" is from 1880. (http://www.etymonline.com)

Consultando, ainda, a versão eletrônica do *Novo Dicionário Aurélio,* é possível notar que há pelo menos doze acepções para o termo "selvagem" e, reiteradamente, o significado vai variar de acordo com a aplicação. Há sentidos que se ligam à raiz "selva/silva", com qualificativos que determinam pessoas, animais e plantas (selvático/silvático, silvestre, silvícola); outros, dependendo do emprego, qualificam um lugar (desabitado, deserto, ermo); um comportamento natural (bravo, feroz) ou um comportamento social (grosseiro, rude, intratável, inconversável). Há exemplos em que logo fica evidente, na definição, a relação que se estabelece entre natureza e cultura para explicar o termo. É o caso do aplicativo "inculto", seguido da frase que ilustra a perspectiva que relaciona homem e natureza, a saber: que "ainda não foi domado, amansado, domesticado, ou que é difícil de ser".

Sempre que o verbete aparece associado à cultura, como qualificativo para povos e grupos étnicos (sem civilização, primitivo, bárbaro, não-letrado, tecnologicamente menos desenvolvido), uma preocupação se evidencia no dicionário e em função mesma do risco da inexatidão conceitual que pode resultar em preconceito. É em função disto que vem o alerta: "o termo é atualmente evitado pelos antropólogos, por ser considerado impreciso e pouco fundamentado, além de ter conotação depreciativa".

Tal resistência, então, encontra razões no uso indevido. Uma aplicação autoritária do termo selvagem pode cumprir com a finalidade de escamotear uma realidade, por exemplo. A despeito da precaução, cumpre informar, e no propósito mesmo de refletir, por sua vez, sobre os bichos representados por Clarice, que termos como "indomável" ou indomesticável, figurando, no verbete primeiro mencionado, em relação a animais ou lugares, podem, metaforicamente, como será possível notar, aparecer também relacionados à pessoa, embora seja, no romance em questão, da personagem Joana que se venha tratar.

Neste propósito, e obviamente levando em conta a diferenciação, já proposta por Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (1981), lembrar que a narrativa em estudo tem caráter inaugural. É com Joana que Clarice Lispector inicia, em romance, sua galeria de personagens femininas. De modo que o selvagem, enquanto conceito, ligado a esta narrativa primeira, passa a ser aproveitado, neste estudo, também, para o que se refere à origem, à formação de uma literatura clariceana ainda não evidenciada.

Este "selvagem", a que relacionamos a escrita de Clarice, num primeiro momento, é tomado de empréstimo de Elaine Showalter (1994), para o que esta caracteriza como a iniciativa de se lançar à aventura em um território ainda alheio. Nunca é demais lembrar que, em 1943, quando vem pela primeira vez a público o romance Perto do coração selvagem, ainda não se tinha consolidada no Brasil, ou, pelo menos em caráter oficial, uma comunidade de escritoras. À exceção de uma ou outra contemporânea, Rachel de Queiroz talvez fosse, ainda, o nome feminino a dominar na seara literária.

Exemplo disto é o elenco fornecido por Camillo de Jesus Lima, no jornal *A tarde* (Salvador, 07/10/1944), numa crítica que faz a Schopenhauer, este afirmando serem todas as mulheres uns animais "de cabelos compridos e ideias curtas". Para contrariar o filósofo pessimista, Lima faz lembrar os nomes de Clarice Lispector, Cecília Meireles, Lúcia Miguel-Pereira, Dinah Silveira de Queiroz, Madame Dupré, Gilka Machado, Adalgisa Nery, entre outras, além de, vale a pena citar, em destaque nosso: "esta humaníssima Rachel de Queiroz que é o Graciliano Ramos de saia da nossa época."

A despeito de nomes que já se faziam notar no rol literário de autoria feminina, não se pode deixar de perceber que, para modelo de referência, eram ainda os exemplos masculinos que serviam de expoente para destacar alguma notoriedade neste campo da arte. À medida que as mulheres foram galgando espaço e visibilidade, entretanto, foram também servindo de espelho uma para as outras, sendo redundante afirmar com destaque o nome de Clarice Lispector entre elas.

Tornando-se mais comum, portanto, a participação de mulheres a partir da segunda metade do século XX, até então não havia na literatura brasileira uma presença significativa nas letras de autoria feminina, pelo menos no que compete à literatura oficial, mais difícil ainda se torna falar, no período a que se relaciona, de uma crítica feminista. E é disto que vai tratar o livro organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (1994).

Dos textos apresentados, em edição, há uma ideia, aqui tomada como conceito, recorrente no texto intitulado "A crítica feminista no território selvagem", de Elaine Showalter, já mencionada, e que desperta o interesse desta pesquisa. Os ensaios do livro, sob forma de um panorama geral, procuram reunir defesas da crítica feminista e das polêmicas desenvolvidas especificamente na área de Literatura. E a ensaísta, em questão, remete a

discussão à década de 80, quando os estudiosos da área se ressentiam, ainda, de uma ausência de uma base teórica para o Feminismo como estudo crítico. Trata de um período em que a crítica feminista representava, para ela, "um órfão empírico perdido na tempestade da teoria"(SHOWALTER In: HOLLANDA, 1994, p. 24).

Pelas etapas mesmas, evolutivas da crítica, este impasse foi vencido, encontrando em pensadores como Focault, Deleuze, Barthes, Derrida, Kristeva, entre outros, importantes fontes de contribuição. Na atualidade, embora o pensamento feminista tenha surgido como novidade para a crítica literária, acadêmica, conseguiu, ao longo dos anos, não sem os esforços dos interessados, impor-se na academia como uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político, como bem lembra Hollanda (1994, p. 07).

Até chegar a este estágio de consolidação da crítica, todavia, ela transitou pelo território selvagem. E, em que pese a discussão teórica promovida por Showalter, bastante elucidativa para este trabalho, a utilização do termo "selvagem" para indicar, em teoria, o que constituía uma falta, ou, noutra direção, um pioneirismo, serve bem ao propósito metodológico deste trabalho. É conclamando ao preenchimento do espaço teórico, anteriormente vazio, que Showalter (In: HOLLANDA, 1994, p. 24) escreve:

> Nós, críticas feministas, podemos espantar-nos por encontrar-nos entre os teóricos pioneiros, já que na tradição literária americana o território selvagem tem sido exclusivamente masculino. Contudo, entre a ideologia feminista e o ideal liberal do desprendimento encontra-se o território selvagem da teoria, no qual devemos também tornar visível nossa presença.

Ou seja, a novidade do Feminismo, enquanto ideologia, já supria uma falta, já que os territórios "inexplorados" vinham sendo dominados pelos homens, na tradição. Faltava apenas "inaugurar" a teoria, com um suporte analítico que sustentasse o ideal feminista e desse visibilidade à crítica, o que acaba de fato acontecendo, a partir da década de 90. Ocupar, portanto, o território selvagem, que já significa preencher uma falta, é, por outro lado, inaugurar, também, a ordem do novo, daquilo que se instala em bases iniciais.

O selvagem, então, a partir do que se depreende do processo mental de Showalter, se refere, antes de mais nada, a uma atitude de enfrentamento. Assim, diante das possibilidades que o termo oferece, toma-se de emprés-

timo a estratégia utilizada pela estudiosa americana para discutir carências e meios de enfrentá-la, no texto literário, e, enveredando pela temática, refletir sobre o termo do selvagem, e sua representação, pensando, inclusive, nas possibilidades de desdobramento do conceito na obra em estudo.

Em *Perto do coração selvagem* [2] tudo é narrado a partir do ponto de vista da heroína. Intercalando episódios entre a vida da Joana criança e da Joana adulta, o texto inicia-se num "regresso" à vida infantil para demonstrar a solidão enorme de uma criança que tenta conversar com o pai e não consegue. Veja o seguinte diálogo:

> — Papai, que é que eu faço?
> — Vá estudar.
> — Já estudei.
> — Vá brincar.
> — Já brinquei.
> — Então não amole. (PCS, p.15).

Como se vê, tem origem a solidão de Joana. Há, de certo modo, algo de "primitivo" na mundividência da criança. Uma criança é sempre uma promessa que se cumpre ou não na vida adulta, como reflete a protagonista, nesta passagem narrativa, em questionamentos de si mesma: "Toda a sua vida fora um erro, ela era fútil. Onde estava a mulher da voz? Onde estavam as mulheres apenas fêmeas? E a continuação do que ela iniciara quando criança?" (PCS, p.24).

Joana desde cedo demonstra inquietude diante do que o mundo lhe apresenta. Em criança, desconserta a professora, não se contentando com conceitos triviais, querendo ir mais fundo nos porquês. É esta precocidade que faz o pai temer aquela vida embrionária. Joana, medita o pai por um instante, é um "ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?" (PCS, p.17) E mesmo que ela se transforme, às vezes, em "ovo quente" nas mãos dele (PCS, p.26), ser "ovo" não é ser princípio?

Talvez por isto, somente vivendo, no texto, o "fio da infância" é que Joana adulta experimente sentir-se livre. Livre o suficiente para ser espontânea. Bicho brabo que reage à profusão de afetos demonstrados pela

2 É utilizada neste trabalho a edição da Rocco, de 1998. De modo que, a partir daqui, sempre que houver uma referência ao primeiro romance de Clarice Lispector, Perto do coração selvagem, será indicada em nota a sigla PCS

tia, alguém que não conhecera e que a recebe após a morte do pai. "— Me deixe!" (PCS, p.37) grita Joana, repelindo o artificialismo dos sentimentos comandados pela obrigação de parentesco.

Quando adulta, e só até certo ponto "domesticada", ressente-se daquela vida interrompida, como se quebrada ainda na casca do ovo:

> O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. (PCS, p.18).

Esse animal, entretanto, é, em todo o romance, forçosamente contido. Embora repugnasse a ideia de deixá-lo vir à solta, Joana não podia negar, desde sempre esteve atraída pelo selvagem. Talvez por isto a sua sedução ao contemplar a ferocidade com que um homem guloso fazia uma refeição (PCS, p.19). A herança animalesca refletia-se nos gestos dele, sobretudo na forma como espetava um pedaço de carne sangrenta. E a gula, assim como a sexualidade excessiva, adverte Woortmann (2000), são marcas que denunciam, na visão preconcebida dos gregos, o homem selvagem. No texto de Clarice, Joana, vendo-o, estremece. Para ela aquele homem é pura força. A cena fascina-a, mas ao mesmo tempo lhe traz perturbação porque se sabe incapaz de tanta naturalidade. Ela se considera sóbria ou "civilizada" demais para tanto.

Interessante notar, neste primeiro romance da autora, o quanto as imagens do reino animal lhe inspiram quando o assunto é a espontaneidade, a força, a liberdade, a criação, o selvagem. Uma inspeção rápida na obra não tarda a levar o(a) leitor(a) a se deparar com uma personagem enclausurada em si mesma, talvez por isso desejosa de uma liberdade campeira:

> *E eu estou no mundo, solta e fina como uma corça na planície.* Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de flor e sonolenta, os pés leves, atravesso campos além da terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emerjo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. Daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo...

> Sempre, sem parar, *distraindo minha sede cansada de pousar num fim.* (PCS, p.67-68, grifos nossos).

Este desejo da personagem se contrapõe às intervenções de um mundo que aprisiona, como o internato, por exemplo, decisão dos parentes de Joana, como tentativa última de frear-lhe os ímpetos. A heroína, entretanto, busca o sensível. Se for levado em consideração o dualismo que se instaura na obra de Clarice, aqui em apreciação, entre a intelectualidade e um corpo atroz, igualando o homem ao animal, Joana tem uma fome que não é física, é de alma. Melhor dizendo, Joana tem sede, "profunda e velha". Ciente disto, da falta de vida, ela soube que "estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações." (PCS, p.19-20)

Joana é uma personagem excessiva num mundo excessivamente carente para ela, resultando daí a sua excentricidade. É a tia que, cedo, a define como um "bicho estranho". Muito diferente das espécies domesticáveis com as quais estava acostumada a lidar, a sobrinha, traindo a ingenuidade própria da criança, transforma-se numa víbora para a desesperada senhora.

> — É diferente! É diferente! – explodiu a tia vitoriosa. Armanda, até roubando, é gente! E essa menina... Não se tem de quem ter pena nesse caso, Alberto! Eu é que sou a vítima. Mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada. Parece loucura, mas é como se ela estivesse me vigiando... sabendo o que eu penso. Às vezes estou rindo e paro no meio, gelada. Daqui a pouco, na minha própria casa, no meu lar, onde criei minha filha, terei que pedir desculpas não-sei-de-quê a essa guria... *É uma víbora.* E uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa... (PCS, p.51, grifo nosso).

Joana é uma personagem inquieta e pouco conformada à situação. Já em menina se mostra sensorial e racionalmente atenta, buscando apreender, em sua precocidade, as coisas que lhe cercam. Na cena, acima, a personagem, quase uma mocinha, ouve, atrás da porta, uma decisiva conversa entre os tios. O corpo da garota, num exemplo de isomorfismo em Clarice, vai se adequar à imagem que a tia faz dela quando, motivada talvez pelo comportamento que se sabe reprovável, o de ouvir atrás da porta, tremula os ombros. Numa reprodução, ao que parece, dos movimentos intermitentes da víbora, com quem a tia a compara, a meni-

na, com isso, assinala a identidade entre elas. "Até seus ombros, que ela considerava tão distantes de si mesma, palpitavam vivos trêmulos. Quem era ela? A víbora." (PCS, p. 51).

Como é possível observar, já em pequena a protagonista inspira sentimentos selvagens, daí a urgência em repreendê-la, "enjaulando-a" num colégio interno, para que seja domada a sua incapacidade de sujeição. Não por menos, Joana, adulta e conduzida ao casamento, sem muita convicção, assim também se sinta, como se estivesse, com o matrimônio, "traindo toda a sua vida passada" (PCS, p.113). A heroína compreende, inconformada, que a ligação entre ela e Otávio é, acima de tudo, uma relação de apropriação. Minada, embora se percebendo incapaz de ir além da fronteira da revolta, ela confessa, em inquietante dúvida: "como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? Como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes?" (PCS, p.31)

A personagem se casa, vive seu instante de encantamento, no romance, mas nunca sofreu de nenhuma dependência sentimental. De espírito independente, ela está na obra sempre se inaugurando, de modo que, nunca se bastando numa experiência, logo almeja outra. Acima de tudo, o selvagem que habita em Joana insurge-se contra o adestramento e clama por liberdade, sua natureza-mãe:

> O sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula. [...] Olhou ansiosa de um lado para o outro, procurando alguma coisa. Mas tudo ali era como era há muito. Velho. Vou deixá-lo [...] Vou deixá-lo [...] (Joana se refere a Otávio. PCS, p.109).

Em *Perto do coração selvagem,* a metáfora dos bichos será uma constante e surge tanto associada à protagonista quanto aos demais que com ela convivem. O professor, por exemplo, referência masculina até certo ponto positiva, e por quem nutre admiração, é considerado um animal, "um animal maior que o homem." (PCS, p.56) Este fascínio que identifica os homens aos animais, para a valorização destes, também está no episódio em que Joana, alisando prazerosamente o ventre de uma cachorra grávida, parece confirmar, para o horror de Otávio, a feroz comunhão que há, entre ela, fêmea, e a cadela. (PCS, p.90-91)

Também o desejo da heroína, em "cumprir-se", no romance, a coloca indiscutivelmente em conexão com o território selvagem e o reino dos animais: "Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez." (PCS, p.80).

Em ares e terras novos não poderiam faltar os cavalos, verdadeiros corcéis e com os quais a narrativa, reiteradamente, se oferece para falar de beleza e força ao final do livro. Estes animais parecem exercer grande sedução sobre Clarice, aparecendo em diferentes textos dela. Numa entrevista com Carybé, em "Diálogos possíveis com Clarice Lispector", publicada pela revista *Manchete* e disponível à folha 124, pasta 02, referente a recortes de jornais (j), do Arquivo Clarice Lispector (CL), organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), a autora, por sua vez, diz ter "alucinação por cavalos de todas as espécies". Faz, ainda, em outro momento, uma deferência para o cavalo preto, que considera "inteiramente selvagem" (CL/j 04-10, fl. 221).

Importante não perder de vista esta relação na obra em apreciação. É Importante também não perder o envolvimento real de Clarice Lispector com este animal. Tamanho é o interesse, que ela chega a preparar uma lista, em material datilografado, sob o título "Estudo sobre cavalos", possível de ser localizado no arquivo da escritora, numa pasta referente à sua produção intelectual (CL/pi, 33, s/f.). A partir deste, ela prossegue com o "Estudo sobre cavalos II", publicado na coluna que assina para o *Jornal do Brasil* em 11/08/1973 e o "Estudo sobre cavalos III", também no JB, em 18/08/1973, sendo este especificamente sobre o cavalo demoníaco.

O destaque a este material de estudo da autora aqui se justifica pela relação direta que estabelece com o elemento selvagem, de que se vem tratando. Repare-se nas passagens citadas a seguir, entre as desenvolvidas por Clarice, a partir de características observadas no animal. Os tópicos, aqui colocados entre parêntesis, entre outros da lista que elabora, também são indicados por ela.

> Cavalo livre é a nudez completa/perfeita do corpo. O cavalo é nu. (Despojamento);
> Inútil aprisioná-lo. Deixa-se domesticar, mas com um simples safanão, sacudindo a crina como a uma solta cabeleira, mostra que sua íntima natureza é sempre bravia, límpida e livre. (A falsa domesticação do cavalo);
> Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime.

> Mas ao ver outro cavalo, o meu se expressa. Sua forma fala. (Forma):
> Todo cavalo é selvagem e arisco. (Sensibilidade);
> Se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. Mas – quem sabe? – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o símbolo de vida livre que nós sentimos nele. (Ele e eu);
> Lembro-me de mim-adolescente. De pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo lustroso. Pela sua agreste crina agressiva. Eu me sentia como se alguém me visse de longe. Assim: "A moça e o cavalo". (Adolescência da menina-potro).

E entre todas as indicações que aparecem na lista, uma merece particular atenção. Para o tópico denominado Promessa desafiadora, Clarice escreve: "------- e de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo." O curioso é que todo este ponto da lista preparada por ela foi riscado de caneta esferográfica vermelha, donde se imagina tratar de uma indicação de uso, já que esta frase é também a última, fecho do romance *Perto do coração* selvagem. O texto datilografado não tem data, nem identificação, mas as anotações e correções que aparecem foram feitas com caneta esferográfica, reconhecendo-se nelas a caligrafia da escritora.

Voltando ao romance propriamente dito, cumpre informar que, além da importância dada à imagem do cavalo, outros bichos aparecem na obra, ligados a esta mesma concepção. Joana, por exemplo, num breve momento do texto, em que se mira num espelho, reconhece nela própria a aparência de uma "gata selvagem" (PCS, p.81). Ao se vê revelada, portanto, pelo contrário de sua natureza humana, em traços físicos que se querem semelhantes, a imagem refletida acusam nela uma sintonia com o selvático da natureza animal. Destaquem-se na imagem da gata, ainda, os olhos que ardem e as faces incendiadas por um fogo que, embora dito advindo do tédio, nem por isso deixa de ser na personagem um fogo de viver.

Não raro a heroína recorre, como é possível observar, aos quatro elementos da natureza para fazer referência a uma selvagem vida em si mesma. Terra, ar e fogo são mencionados na passagem acima, e a água aparece na que se segue, quando uma mulher, sedenta, mais uma vez se coloca no mesmo plano de *um animal, aqui superficialmente saciado:* "[...] um animal que matara a sua sede inundando seu corpo d'água. Mas ansiosa e feliz como se apesar de tudo restassem terras ainda não molhadas, áridas e sedentas." (PCS, p.98. Grifo nosso).

É possível que, dividido o mundo entre o sensível e o inteligível, em Perto do coração selvagem, reserve-se para a figura do animal o fulcro de uma experiência selvagem, pressentida e desejada. Benedito Nunes (1969, p.125) compreende a funcionalidade de tais representações nos seguintes termos:

> [...] os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada. Através deles é que essa vida sempre ativa se infiltra no cotidiano, intensificando os nexos insuperáveis que nos ligam ao 'terror primitivo', ao vital e ao orgânico, nexos que a sociedade, a cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer.

Considerando este ponto de vista, o que se percebe em toda a obra, então, é uma acusação implícita de que é a intelectualidade de Joana que, em contrapartida, confisca-lhe a natureza. É assim que se entende, por exemplo, a inveja que a protagonista demonstra para com a mulher da voz e para com Lídia, a suposta rival.

Inveja a primeira, pois constata que a criatura, por ignorar a si mesma, atada que estava a uma realidade cambiante, realiza-se mais completamente. A mulher da voz, pensa Joana, ainda, "compreende a vida porque não é suficientemente inteligente para não compreendê-la." (PCS, p.78) A heroína de Clarice também enxerga em Lídia o que invejar. E não só a gravidez da moça, pois embora não tenha tido filhos com Otávio, se diz aparelhada para tê-los, afinal, "qualquer animal tem filhos." (PCS, p.156)

Procurando não supervalorizar a importância da grávida Lídia, pois, como explica, "em todos os ventres de mulheres pode nascer um filho" (PCS, p.143), Joana, ao tomar conhecimento da amante do marido, põe em prática a sua inteligência emocional, tratando do "problema" de uma maneira não muito convencional. A protagonista, por outro lado, admira por contraste com ela própria a beleza de uma poesia que deveria ser a base da vida de Lídia. Esta personagem, inclusive, recebe, na sutileza da narrativa, um nome pastoril, de inspiração poética. "A mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres..." (PCS, p.141), constata, afinal, a heroína.

Talvez o que mais perturbe Joana seja perceber, diante da outra, o abismo que a separava do marido. Se um casamento é uma comunhão,

Lídia é muito mais casada com ele do que Joana. Triste é ver duas existências separadas e apenas justapostas. Assim é que é o casamento entre ela e Otávio. A diferença entre as duas mulheres é registrada, também, em coerência com tudo o mais, em nível de natureza, sendo Lídia a mais espontânea e a que reflete o primitivismo como base e não como busca.

Pela identificação/percepção de Joana, assim são definidas as duas:

> *Sou um bicho de plumas, Lídia de pêlos*, Otávio se perde entre nós, indefeso. [...] Compreendo porque Otávio não se desligou de Lídia: ele está sempre disposto a se lançar aos pés daqueles que andam para frente. Nunca vê um monte sem enxergar apenas sua firmeza, nunca vê uma mulher de busto grande sem pensar em deitar a cabeça sobre ele. Como sou pobre junto dela, tão segura. (PCS, p.144, grifo nosso).

Plumas e pêlos são, no plano dicotômico do livro, os qualificativos encontrados pela narração para determinar o que é acessório e o que é essência, dando bem a tônica, nesta passagem narrativa, da largura da separação entre as duas mulheres de Otávio. Pela trajetória de Joana, no romance, o que ela inveja tanto na mulher da voz quanto em Lídia, tem menos a ver com a singeleza da vida que levam, e tudo a ver com a imagem apaziguada demonstrada pelas duas e que no entender da heroína transmite delas algo de princípio divinal. No desejo de realização resume-se, talvez, a busca de Joana e do ser humano. Para alcançá-la, uns encontram caminhos mais suaves; outros, nem tanto, por isso seguem veredas mais tortuosas na tentativa de a ela chegar.

O dualismo que há em *Perto do coração selvagem,* embora considerado artificial, se manifesta já na cisão de mundividência, separando a personagem Joana criança da adulta, antes mencionada. A narrativa resguardado à primeira, no entanto, o que a personagem menina lhe traz de mais original, de espontâneo, de inaugural. Por esta lógica, a Joana infantil está sempre mais próxima de uma natureza primitiva, selvagem, ou que não recebeu ainda tratamento suficientemente "domesticado" para não sê-lo. A Joana adulta, não podendo obviamente voltar atrás, persegue no romance, ao menos, a trilha do selvagem, deixada pela primeira, buscando nela, refazer-se, também, para, na perspectiva de encontrar algo novo, dar significado ao seu existir.

Clarissa Pinkola Estés (1994) em seu famoso livro *Mulheres que correm com os lobos*, associa o selvagem da mulher à origem do feminino e a tudo quanto for instintivo, chegando mesmo a incentivar o indivíduo, especialmente as mulheres, a um regresso a um estágio de natureza saudável. Em que pese a problemática, concordamos com ela quando afirma que, apesar de soterrado pelo excesso de domesticação, há em toda mulher, como há em todo homem, um lado selvagem e que a qualquer momento ele pode irromper.

Talvez o ponto mais importante da defesa da analista junguiana esteja na convicção de que o ser humano está polarizado entre ordens da natureza e da cultura. Embora o dualismo seja sempre passível de crítica, o texto dela interessa pela valorização que dá ao relacionamento saudável entre mulher e natureza. Isto é compreendido de tal forma que, por mais disciplina que a cultura imponha ao indivíduo, defende não ser concebida a ponto de neutralizar nele aquela ordem primeira. E ao pensar a comparação que há, ainda que ilustrativa, entre mulheres e lobos, escreve:

> [...] as duas espécies foram perseguidas e acossadas, sendo-lhes falsamente atribuído o fato de serem trapaceiros e vorazes, excessivamente agressivos e de terem menos valor do que seus detratores. Foram alvo daqueles que preferiram arrasar as matas virgens bem como os arredores selvagens da psique, erradicando o que fosse instintivo, sem deixar que dele restasse nenhum sinal. A *atividade predatória contra os lobos e contra as mulheres por parte daqueles que não os compreendem é de semelhança surpreendente.* (Estés,1994, p. 16, grifo nosso).

Ciente da castração imposta por uma cultura, em suma, misógina, é preciso, então, seguir o rastro dessa pista para alcançar os significados dessa semelhante e, quase sempre sutil, "caçada". Mas não deixar de perceber, sobretudo, que surpreendente mesmo tem sido a capacidade de resistir destas acossadas mulheres. E se em *Perto do coração selvagem* o bestiário de Clarice ganha ares de metáfora da própria criação, que o(a) leitor(a) aprenda a ler, na imagem de cada bicho evocado, pistas de uma enunciação.

Por esta lógica, e recorrendo, ainda, às imagens do reino animal, montado por Clarice Lispector, talvez seja a imagem fantástica do centauro, na obra em estudo, a que mais dê conta do universo marcado pela

polaridade e que se apresenta para a personagem Joana: "O cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pela encostas que a sombra já invadia e refrescava. [...] *Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo.*" (PCS, p. 71, grifo nosso).

Eis aí um exemplo da imaginação criativa da jovem, adulta, fazendo lembrar também a menina que acredita nas fábulas que lhe contam. É como se aí as duas se encontrassem no texto, ainda que por breve instante.

Figura mista, meio-cavalo, meio-homem, o centauro, como se sabe, é um ser violento, de modos bárbaros e que se alimenta de carne crua. Curiosamente, o mito dos centauros está ligado à origem da tempestade e esta, por sua vez, bem serve, aqui, para metaforizar o conflito e a agitação vivida por Joana ao longo do romance. A heroína, a exemplo do trecho, acima citado, é uma amazona que, em busca de si mesma, cavalga no campo selvagem e em meio às turbulências.

Não esquecer que selvagem mesmo é a atuação da escritora, lançando algo novo num campo também de estreia. Lembrar que Clarice se aventura por um terreno em que os homens eram, ainda, maioria autoral. Assim, para além da busca existencial da personagem Joana, há também, por trás do narrador do romance, alguém buscando se afirmar no meio daqueles. E não bastando a inserção no meio artístico, o desafio lançado em *Perto do coração selvagem* consistirá em manter-se na literatura, acrescentando à linguagem já conhecida, o que é muito da sua singularidade, primitiva e inovadora, uma potência que eleva a arte literária a um outro expoente.

Por fim, e perseguindo a imagem do centauro pela ótica do gênero, tem-se, na figura, ainda, para o que antes parecia ser só separação, tentativas de síntese, tais como: natureza e cultura, mundo inteligível e mundo sensível, homens e mulheres, por sua vez, criando, e em favor da mesma arte. É este o novo cavalo que deve correr, agora, pela campina.

Se observado, com cautela, há muito de gesto fundador no romance inicial de Clarice. De uma literatura em seu começo. E se o conflito que se origina para a personagem Joana, mergulhada em dicotomias, ganha ares de drama existencial, este drama nem é só dela, mas de toda a civilização ocidental, herdeira de Descartes, tentando conciliar o que, por aprendizado, em princípio não se concilia.

Nem na arte nem na vida homens e mulheres precisariam ser rivais, bem poderia ser a resposta dada pelo centauro também. Mas não sendo

esta ainda a realidade apresentada na narrativa clariceana, fica o convite da heroína, por fim, a perseguir um sempre recomeço. Ao almejar atingir o "coração selvagem", aquele ainda não domesticado pelas fórmulas de uma cultura impositiva, sobretudo com a mulher, a moça parece estimular o(a) leitor(a) a fazer mais vezes esse caminho de volta. Somente assim, ao que parece, seria possível estar, cada vez mais perto, de outras conquistas mais.

Para a busca da personagem, metamorfosear-se em bicho, no texto, não deixa de ser uma forma de expressar, e aí nem se restringe somente à Joana, mas a autora, também, a sua característica indomável, qualidade do animal que se estenderá à novidade da produção clarieana, tudo confluindo, ao final, para se relacionarem, personagem e obra, ao selvagem de que se vem tratando.

E se o novo assusta, processo de aceitação não confirmado para a autora nos primeiros passos da recepção, e já quando do lançamento de *Perto do coração selvagem,* ainda hoje, é possível afirmar, há leitores "despreparados" para acompanhar Clarice. Isso justificando, inclusive, a pergunta que se repete em vários títulos de textos publicados por aí, e perceptível numa rápida pesquisa *on line:* "Quem tem medo de Clarice?"

É neste sentido que se vislumbra no intento da escritora o desafio de adentrar, por comparação, o território selvagem de que falava Showalter. Clarice Lispector, até ser aceita, migrou de editora em editora. A José Olympio, à época campeã de público e venda, em seguidas vezes recusou livros seus. Apesar da euforia de novidade causada pela publicação do primeiro romance, *Perto do coração selvagem* saiu pela editora A Noite, com a ajuda de amigos e sem os direitos autorais. O segundo livro, *O lustre*, saiu pela editora Agir e teve como recepção da crítica apenas o silêncio. Sem vender, Clarice volta a publicar por A Noite e chega a um intervalo de mais de dez anos sem publicação de nenhum romance, até trazer a público A maçã no escuro, sucesso de vendas e crítica.

Como se vê, demorou a vir o reconhecimento. A crítica especializada, sobretudo, se mostrando bastante incomodada desde a leitura, sem precedentes, de *Perto do coração selvagem.* Paulatinamente e com a contribuição de nomes de monta como Antonio Candido (1970), Roberto Schwarz (1981) e mais tarde Benedito Nunes (1969), todos com textos que se consagraram para a fortuna crítica da escritora, e o último se especializando, sobretudo, na obra dela, é que veio a reparação de uma

negligência. Depois de 1970 é que Clarice, como ela própria costumava dizer, "entrou em moda", e desta consagração pouco desfrutou em vida, já que morreu em 1977.

A leitura de *Perto do coração selvagem*, pela perspectiva que é posta sobre a narrativa, e, sobretudo, para a mulher que nela se representa, faz lembrar, por último, ainda que de passagem, o que os escritores alemães, na linha de Goethe, definiram por romance de formação. Opondo-se ao romance social, o romance de formação constitui um gênero narrativo centrado no indivíduo. Por esta ótica, termina, por condensação, resumindo estratégias das narrativas que visam focalizar a trajetória de formação de uma heroína, que, de algum modo, se repete em várias outras da escritora.

O romance de formação se define também pelo conflito entre as leis da sociedade e a aspiração do indivíduo à autonomia. Fixando-se no indivíduo e na sua introversão, tal prática narrativa muito se semelha a de *Perto do coração selvagem*, com Joana experimentando uma tensão entre uma busca existencial e as estruturas e leis costumeiras de uma sociedade que não atende aos seus anseios. Depois de Joana, outras personagens femininas de Clarice, como se sabe, vieram à tona, mas está sobre esta, sem dúvida, a gênese de uma formação. Além de fundante, no sentido de originário, o primeiro romance, como assim o permite a autora, de algum modo continua possibilitando o trânsito com os demais, o que possibilita, por sua vez, através de algumas imagens, reiteradas em outras, uma volta sempre àquela obra inaugural.

Referências

ARÊAS, Vilma. Bichos e flores da adversidade. In: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (org.). Clarice Lispector. **Cadernos de Literatura Brasileira.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez., 2004.

BRANCO, Lucia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos.** São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 123-131.

_____ et al.. **A personagem de ficção**. 6. ed., São Paulo: Perspectiva, 1981.

COSTA, Albertina de Oliveira & BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (org.). Clarice Lispector. **Cadernos de Literatura** Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez., 2004.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos** – mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, s/d.

____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al.. **Análise estrutural da narrativa.** 2. ed., Petrópolis: Vozes, 1972.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector.** 2. ed., Niterói: EDUFF, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). T**endências e impasses – o feminismo como crítica da cultura.** Rio de janeiro: Rocco, 1994.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem.** 7. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Bons selvagens. In: ____. **Tristes trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 202-214.

____. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, Série Mitológicas, v. 1.

LIMA, Jesus. **A tarde.** Salvador, 07/10/1944.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: ____. **Por que Literatura.** Petrópolis: Vozes, 1969, p. 98-124.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d.

____. **Ensaios sobre Literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: ____. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-139.

____. **O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo: Ática, 1989.

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. Disponível em: <http://www.etymoline.com>. Acesso: 05 ab. 2009.

RAMALHO, Cristina (Org.). **Literatura e feminismo** – propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo; Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (org.). Clarice Lispector. **Cadernos de Literatura Brasileira.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez., 2004, p. 192-223.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Lendo Clarice Lispector.** São Paulo: Atual, 1986.

SCHOLES, Robert & KELLOG, Robert. **A natureza narrativa.** São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: **A sereia e o desconfiado.** 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 53-57.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

VIVEIROS, Eduardo de Castro. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOORTMANN, Klaas. O selvagem e a História. Heródoto e a questão do Outro In: **Revista de Antropologia.** Vol.43 n.1, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso: 25 mar. de 2009.

SOBRE OS AUTORES

Elri Bandeira de Sousa

Graduado em História e em Letras e tem Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Desde 2006, é professor adjunto da Universidade Federal de Campina Grande, Campus de Cajazeiras. É autor dos livros *Fogo Morto: uma tragédia em três atos*, lançado pela Editora da UFCG e *Engenhos e personagens da mega-narrativa de Lins do Rego*, pela Editora Bagagem. Publicou diversos artigos em revistas especializadas e em eventos da área. Trabalha, atualmente, com a linha de pesquisa "Mito e Sociedade na Literatura". E-mail: ebs_letras@hotmail.com

Carlos Gildemar Pontes

Escritor. Professor de Literatura da Universidade Federal de Campina Grande, em Cajazeiras, desde 1993. Graduado em Letras UFC, Mestre em Letras UERN. Editor da Revista Acauã e do Selo Acauã. Publicou: Caixa postal – poemas postais, 1986; *Metafísica das partes – poesia, 1991; O olhar de Narciso – poesia, 1995; O silêncio – literatura infantil, 1996; A miragem do espelho – conto, 1998; Super Dicionário de Cearensês, 2000; Literatura (quase sempre) Marginal – ensaios, 2002; Diálogo com a arte: vanguarda, história e imagens – ensaios, 2005; Travessia de mundos paralelos – crítica literária, 2007; Da arte de fazer aeroplanos – conto, 2008; Melhor seria ser pardal – poesia, 2009; A literatura e seus tentáculos (Org.)* – ensaios, 2011, dentre outros. Tem 24 títulos, 7 são cordéis. Foi traduzido para o espanhol e publicado em Cuba nas Revistas Bohemia e Antenas. Vencedor de Prêmios Literários locais e nacionais. Blog: http://rastros.zip.net. Contato: gilpoeta@yahoo.it

Daise Lilian Fonseca Dias

Graduada em Letras/Língua Inglesa (UFRN), possui Aperfeiçoamento em metodologias do ensino de língua inglesa (Universidade do Texas/EUA),

Mestrado em Letras (UFPB), e Doutorado em Letras (UFPB). Desde 2004, é professora da Universidade Federal de Campina Grande, Câmpus de Cajazeiras, onde atua na graduação e na Pós-Graduação. É co-autora de alguns livros, e publicou diversos artigos em revistas especializadas e em eventos da área de literaturas de língua inglesa. Trabalha, atualmente, com as linhas de pesquisa "Literatura e Feminismo" e "Literatura e Pósco lonialismo". E-mail: daiselilian@hotmail.com

Nelson Ferreira Júnior

Tem graduação (Letras) e especialização (Literatura) pela Universidade Estadual da Paraíba, mestrado e doutorado em Letras (Literatura e Cultura) pela Universidade Federal da Paraíba. É professor de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Campina Grande (campus de Cajazeiras), na qual desenvolve pesquisas relacionadas à Literatura Comparada, especialmente a partir das representações literárias da masculinidade, incluindo o homoerotismo. E-mail: significante@gmail.com

Iris Helena Guedes de Vasconcelos

Graduada em Letras e tem Especialização em Língua Inglesa e Literatura Anglo-americana, Mestrado em Letras, com área de concentração em Literatura Anglo-Americana, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Ingressou como professora da UFPB, Campus de Cajazeiras, em 1996. É coautora dos livros *Suaves amazonas: mulheres e abolição da escravatura no nordeste,* editora da UFPE, e *A Era Vitoriana: a duração de um reinado*, editora FTD. Publicou diversos capítulos de livros, artigos em revistas especializadas e em eventos da área. Trabalha com Literatura Anglo-Americana, Literatura Comparada e Teoria do Drama.

Lígia Regina Calado de Medeiros

Graduação, Mestrado e Doutorado em Letras, o último pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2010. Ingressou na UFPB em 1998, câmpus de Cajazeiras-PB, integrado à UFCG em 2002. Foi Coordenadora e Vice-Coordenador de Curso, assim como exerceu a função de Coordenadora Administrativa da Unidade, biênio 2010-2012. É Professora Adjunta, lotada na Unidade Acadêmica de Letras CFP/UFCG, ministrando disciplinas da área de literaturas de língua portuguesa. Atualmente é também Representante de Área. Participou, em co-autoria, da publicação do volume 07 da revista Diadorim, da Faculdade de Letras da UFRJ, em 2010, dedicada à Rachel de Queiroz. Tem artigos publicados eletronicamente e em anais de eventos especializados. Investiga, na linha de gênero, a mulher representada na literatura, objeto, aliás, da pesquisa desenvolvida em dissertação e tese. E-mail: ligiacfp@bol.com.br.

FORMATO *16x23 cm*
TIPOLOGIA *Times New Roman*
PAPEL *Offset 70 g/m²*
Nº DE PÁG. *124*

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE- EDUFCG