

Revista

Seras

**Reitor**

Zaki Akel Sobrinho

Vice-Reitor

Rogério Mulinari

Diretor da Editora UFPR

Gilberto de Castro

Revista Letras

Publicação quadrienal do Curso de Letras da UFPR

<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras>

A *Revista Letras* está indexada nos seguintes índices bibliográficos: 1. *Internationale Bibliographie der Rezensionen Wissenschaftlicher Literatur/International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature*; 2. *Linguistics and Language Behavior Abstracts*; 3. *MLA – International Bibliography of Books and Articles on Modern Languages and Literatures*; 4. *Social Planning, Policy and Development Abstracts*; 5. *Sociological Abstracts*; 6. *Ulrich's International Periodicals Directory*; 7. *CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades*.

Editor: Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR)

Secretária editorial: Mariana Bordignon Strachulski de Souza

Editora da Seção de Estudos Linguísticos: Lígia Negri (UFPR)

Editora da Seção de Estudos Literários: Renata Telles (UFPR)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marilia dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Maurício Mendonça (UFPR), Raquel Salek Fiad (Unicamp), Rodolfo A. Franconi (Darthmouth College), Rodolfo Ilari (Unicamp)

Consultores ad hoc

Célia Maria Arns de Miranda (UFPR), Guilherme Gontijo Flores (UFPR), Klaus Eggensperger (UFPR), Liana Leão (UFPR), Mauricio Cardozo (UFPR), Patrícia da Silva Cardoso (UFPR), Walter Lima Torres (UFPR).

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Unesp-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (Unicamp), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-Rio), Maria Irma Hadler Coudry (Unicamp), Patrick Farrell (University of California/Davis).



Sistema Eletrônico de Revistas – SER
Programa de Apoio à Publicação de Periódicos da UFPR
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
www.prppg.ufpr.br

O Sistema Eletrônico de Revistas (SER) é um software livre e permite a submissão de artigos e acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Pode ser acessado por autores, consultores, editores, usuários, interessados em acessar e obter cópias de artigos publicados nas revistas. O sistema avisa automaticamente, por e-mail, do lançamento de um novo número da revista aos cadastrados.

Revista

Lebras

Número 77 2009

Editora
UFPR

EDITORA UFPR

R. João Negrão, 280, 2º andar
tel./fax (41) 3360-7489/3360-7486
Caixa Postal 17.309 - 80.010-200 - Curitiba - Paraná - Brasil
www.editora.ufpr.br
editora@ufpr.br

Coordenação editorial: Daniele Soares Carneiro

Revisão dos textos em

Português: Steffany Chang

Inglês: Vera Lúcia Roloff

Espanhol: Terumi K. Villalba

Francês: Nathalie Anne-Marie Dessartre Mendonça

Projeto Gráfico e Capa: Rachel Cristina Pavim

Editoração eletrônica: Editora Progressiva Ltda.

A *Revista Letras*, n. 77, janeiro a abril de 2009, poderá ser obtida em permuta junto à
Biblioteca Central - Caixa Postal 19.051 - 81.531-980 - Curitiba - Paraná - Brasil
inter@ufpr.br

Coordenação de Processos Técnicos. Sistema de Bibliotecas, UFPR

Revista Letras / Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes. – n. 21 (1973)- . –
n. 77

Quadrimestral
Continuação de *Letras*.
ISSN-0100-0888

1. Lingüística. I. Universidade Federal do Paraná.
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

CDD 410.5
CDU 801(05)

Série Revistas da UFPR, n. 222
ISSN 0100-0888
Ref. 555

FUNDACÃO
ARAUCÁRIA

PRINTED IN BRAZIL
Curitiba, 2009

PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE

APRESENTAÇÃO

Presentation

ALTERIDADE EM CONSTRUÇÃO: QUESTÕES DE IDENTIDADE E DIFERENÇA

Dossiê temático em homenagem à professora Dra. Mail Marques de Azevedo

É com grande alegria que abrimos aqui este número da *Revista Letras* dedicado à professora Dra. Mail Marques de Azevedo, que, no período de 1988 a 2007, empenhou-se com tanta seriedade nas atividades de docência e pesquisa do Curso de Graduação e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, a partir de onde alçaria voos acadêmicos que lhe garantiriam um lugar privilegiado no âmbito dos estudos de literaturas de língua inglesa e das literaturas de minorias, especialmente as de expressão afro-americana.

Esta homenagem organiza-se na forma de um dossiê temático, na tradição dos clássicos *Festschriften*, e tem como eixo estruturador um tema muito caro a essa pesquisadora incansável e de tão sólida e vasta formação cultural: *Alteridade em construção: questões de identidade e diferença*. Trata-se de uma questão catalisadora de diversos empenhos reflexivos que, partindo dos mais variados objetos de análise literária, enfrentam a complexa discussão da questão da alteridade em suas duas mais expressivas figurações: a da identidade e a da diferença. Não como conceitos estanques, mas como percepções construídas e reconstruídas nos embates da relação com o outro: com um outro insuspeitavelmente próximo em sua distância, com um outro tão surpreendentemente distante em sua proximidade. Trata-se, portanto, de tematizar o jogo *poiético* de uma alteridade sempre em construção, de que os indivíduos não participam apenas como entidades fechadas em si, mas também como sujeitos fundados em seu próprio jogo. Trata-se, enfim, de evidenciar a natureza necessariamente transformadora de toda relação com o outro, flagrando a fragilidade dos pressupostos sobre os quais se constroem imagens absolutas e puristas da identidade e da diferença; imagens que, quando instituídas de uma forma qualquer de poder, têm consequências sempre tão fatais para o eu, para o outro, para a relação.

É também a questões como a da “Identidade, reescrita e representação na produção literária contemporânea” ou a do “Centro e descentramento: o pacto das semelhanças e o impacto das diferenças” que Mail Marques de Azevedo vem dedicando nos últimos anos sua pesquisa. Todavia, seu interesse pelo tema da identidade cultural e das minorias vem de longa data. Em 1999, a homenageada

concluiria seu doutorado, na Universidade de São Paulo, sobre a ganhadora do Nobel de Literatura do ano de 1993, Toni Morrison, com a tese *The Nonessential Victim in a Persecution Text: a Reading of Toni Morrison's The Bluest Eye* (USP, 1999). Entre os inúmeros artigos e capítulos de livros que integram sua produção bibliográfica, em especial aqueles voltados para a discussão da identidade cultural dos afro-americanos — em suas palavras, “imigrantes involuntários” em uma sociedade predominantemente eurocêntrica —, gostaríamos de destacar o importante artigo “*Timeless People in Afro-American Culture: The Female Ancestor in Maya Angelou and Toni Morrison*”, publicado por esta *Revista Letras* (Curitiba, v. 47, p. 11-18, 1997).

Como membro integrante e participante ativa de importantes Associações acadêmicas de nosso país, com destaque à ANPOLL, à ABRALIC e à ABRAPUI, a homenageada ganhou a admiração e amizade de seus pares, aqui representados por três nomes: Dra. Carlos Daglian (UNESP), Dra. Marlene Soares dos Santos (UFRJ) e Dra. Gisèle Manganelli Fernandes (UNESP/SJRP).

O professor Dr. Carlos Daglian é membro fundador e presidente emérito da Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês (ABRAPUI). Como especialista na poesia de Emily Dickinson, assina o artigo “A ironia situacional na poesia de Emily Dickinson”. Ao escolher como tema a poesia de uma autora que só recentemente teve reconhecidas sua importância e originalidade, Daglian investiga a ironia presente na visão oblíqua e idiossincrática dessa poeta que, nos últimos anos de vida, mesmo reclusa em sua residência em Amherst, transcendeu os limites de sua casa e de seu tempo ao abordar de modo singular o sistema de crenças, os mistérios do cosmos e o universo cultural em que vivia.

A professora Dra. Marlene Soares dos Santos, Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e uma das maiores especialistas em Shakespeare no Brasil, contribui com o ensaio “Hécuba e Helena de Troia: repercussões no discurso shakespeariano”. A autora analisa como a troiana Hécuba e a grega Helena aparecem no poema narrativo *A violação de Lucrécia/ O estupro de Lucrécia* (1594) e nas peças *Hamlet* (1600-1601) e *Troilus e Crésida* (1601-1602). Entre outras questões discutidas no ensaio, a autora observa que a obra de Shakespeare teria sido contaminada tanto pela misoginia vigente quanto pelos preconceitos em relação à Grécia e aos gregos, que figuravam de modo negativo no imaginário elisabetano-jaimesco: Helena é estereotipada como adúltera e devassa, enquanto Hécuba, por sua origem e pelo sofrimento como esposa e mãe, é vista como figura feminina positiva.

Também colega de congressos (especialmente da ABRAPUI) e amiga, a professora Dra. Gisèle Manganelli Fernandes (UNESP/SJRP) assina o artigo “Manifestações artísticas de latinos nos Estados Unidos: formas para cruzar fronteiras”, em que aborda, a partir do cenário contemporâneo da globalização, a

questão da identidade na obra de autores imigrantes latinos e de autores americanos de origem latina – nomes como Gloria Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña e Gustavo Pérez-Firmat – que, cruzando os limites entre culturas e economias, têm contribuído de modo decisivo para a literatura produzida nos Estados Unidos.

Na Universidade Federal do Paraná, a professora Dra. Mail Marques de Azevedo teve muitos companheiros de trabalho, aqui representados pelas professoras Dra. Sigrid Renaux, Dra. Anna Stegh Camati, Dra. Brunilda T. Reichmann, Dra. Marilene Weinhardt, Dra. Regina Przybycien, Dra. Célia Arns de Miranda e pelos organizadores deste Dossiê.

A professora Dra. Sigrid Renaux ocupa um lugar especial na trajetória da homenageada. Foi sua orientadora de mestrado, do qual resultou a dissertação *The Real and the Fantastic Worlds in Vonnegut's SLAUGHTERHOUSE-FIVE* (UFPR, 1984). Sigrid Renaux escreve um longo ensaio, talvez à medida de seu carinho pela amiga, intitulado “Da *Odisseia* à *Odisseia de Penélope*: o Coro de escravas como porta-voz da alteridade, violência e redenção”, em que analisa a reescrita que Margaret Atwood faz de um dos episódios da *Odisseia*: o das doze escravas enforcadas a mando de Odisseu. Dando voz à Penélope e a suas escravas como narradoras autodiegéticas, Atwood usa um ponto de vista incomum: as escravas formam um coro que canta, declama e dança enquanto conta sua verdadeira história. Esse relato revela uma dimensão de alteridade, fundada na condição objetal e na “falta” de identidade, que deixaria as escravas expostas a todo tipo de violência, acarretando sua condenação e respectiva execução. Sua redenção, no entanto, não acontece apenas pelo fato de levarem Odisseu a um julgamento em pleno século XXI, e sim, por assegurarem a ele que será eternamente perseguido pelas Fúrias. Ademais, através do uso de diferentes gêneros e estilos, o coro não apenas reconstrói sua história, como também cria sua própria linguagem – polifônica, paródica, acusadora –, desconstruindo, assim, a imagem do herói homérico.

A professora Dra. Brunilda T. Reichmann, amiga e colega da homenageada tanto na UFPR quanto, mais tarde, na Uniandrade, presta sua homenagem com o ensaio “*Os outros*: criações de Joyce Carol Oates e Alejandro Amenábar sob a regência de Henry James”, que discute a questão da alteridade, da construção e subversão de universos ficcionais e do fantástico, ao comparar o conto “*Os outros*”, de Joyce Carol Oates, o filme *Os outros*, de Alejandro Amenábar e a novela *The Turn of the Screw*, de Henry James.

A professora Dra. Regina Przybycien também se volta para as literaturas de língua inglesa e analisa a poesia de Elizabeth Bishop, poeta que viveu em nossas terras por cerca de 20 anos, nas décadas de 50 e 60. “*Brazil, January 1st, 1502*, ou a descoberta do Brasil segundo Elizabeth Bishop” analisa o modo como, no poema “*Brazil, January 1st, 1502*”, data que marca a chegada dos portugueses ao Rio de Janeiro, o eu lírico é construído pelo olhar de fora, de alguém que deseja compreender a alteridade de um espaço natural e humano que é outro, estrangeiro.

Diferentemente da literatura norte-americana, espaço em que a voz de escravas e ex-escravas já se faz bastante presente, redesenhandando aquele cânone nacional, no panorama ficcional brasileiro a perspectiva singular da mulher escrava ainda é bastante discreta. Assim, é grande o mérito do trabalho da professora Dra. Marilene Weinhardt, que analisa o recentíssimo *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Em “*Um defeito de cor* e muitas virtudes narrativas”, a autora situa a obra como ficção histórica, gênero especialmente caro aos escritores brasileiros das últimas décadas, ainda que, por sua extensão — 950 páginas —, o romance de Ana Maria Gonçalves ande na contramão das obras contemporâneas, que parecem tender à brevidade. O que se ouve é uma voz rara e, por muito tempo, silenciada. A voz de Kehinde, uma africana aprisionada ainda menina na África e que aporta no Brasil em 1816. Por aqui, sobrevive, enfrentando suas tantas adversidades. Em 1847, retorna à África, para voltar ao Brasil somente em 1899, então na condição de ex-escrava e rica.

A professora Dra. Cecília Zokner também elege um romance brasileiro, *O Louco do Catí*, de Dyonélio Machado, publicado em 1942, como foco de sua análise. Em seu artigo “*O Louco do Catí: o nascer da identidade*”, a autora discute a questão da identidade desse personagem fascinante, o Louco do Catí, de quem nada se sabe da vida anterior ao momento em que chega a um armazém para comprar cigarros. Tampouco o personagem é nomeado, sendo apenas referido por uma variedade de palavras cuidadosamente inventariadas no artigo: “o moço”, “o infeliz”, “o tipo”, “a figura”, “um passageiro”, “figura estranha”, “camarada”. Além de elencar essas diversas designações que surgem ao longo do romance para suprir a falta de um nome próprio, a autora analisa também os recursos que o narrador utiliza para caracterizar o Louco do Catí e recupera sua trajetória em busca de si mesmo, dando especial destaque aos três últimos capítulos do romance, quando o protagonista supera sua condição alienada e submissa à decisão dos outros e, ao vencer seus medos, encontra finalmente sua identidade.

A professora Dra. Anna Stegh Camati, também colega da professora Mail da UFPR e agora na Uniandrade, analisa a peça *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare. “Ser ou não ser judeu: subversão de estereótipos raciais em *O mercador de Veneza* de Shakespeare” aborda a questão da alteridade e do preconceito, questões que permanecem no tempo e perpassam culturas, desde a Inglaterra elisabetana-jaimesca do século XVI e XVII até a atualidade, quando a Europa enfrenta sérios problemas derivados da discriminação étnica e religiosa dos imigrantes. Ao tratar da intolerância, da violência e do ódio racial, cultural e religioso entre judeus e cristãos, submetidos às mesmas regras econômicas do capitalismo emergente na Veneza renascentista e, portanto, dependentes uns dos outros, Shakespeare manipula os estereótipos sobre as identidades e diferenças entre os dois grupos, desvelando com sutileza a ideologia dominante e denunciando o poderio econômico do judeu como uma das causas de sua demonização.

Também colega da professora Mail nos longos anos de atuação no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPR, a professora Dra. Célia Arns de Miranda escreve seu artigo “As controvérsias raciais em *Otelo* de William Shakespeare”, em que examina a permanência das questões de identidade, racismo, misoginia, colonialismo e choque cultural na tragédia *Otelo*, tendo em vista sua forte ressonância na sociedade e na política contemporâneas.

Voltando-se também para a obra dramática do bardo, como o fazem Anna Stegh Camati e Célia Arns de Miranda, a professora Dra. Cristiane Busato Smith, ex-aluna da homenageada na UFPR e agora sua colega na Uniandrade, aborda a peça *Hamlet* em “Nem anjo, nem demônio: uma análise cultural da apropriação da Ofélia de Shakespeare em *The Family Shakespeare*”. O artigo trata da domesticação da figura da Ofélia shakespeariana na famosa edição do século XIX, preparada pelo casal de irmãos Henrietta e Thomas Bowdler, que não hesitam em cortar e reescrever as falas da personagem para torná-las mais “apropriadas” à leitura das moças e à leitura em voz alta, como era hábito nas famílias vitorianas.

Em sua atuação no mestrado e doutorado, a professora Mail influenciou uma geração de novos professores. Entre outros, orientou Christian L. M. Schwartz, em sua dissertação *O legado da Família Winshaw. Ficção, história e ideologia no romance pós-moderno*. (UFPR, 2007), que aqui a homenageia com o ensaio “Metafíscão e passagem à pós-modernidade em *A seta do tempo*, de Martin Amis”, abordando o tema da identidade a partir do narrador e sua inserção cultural no cenário pós-moderno.

Assim, a influência da homenageada se faz presente de diversas maneiras nos artigos que se seguem, todos partindo de reflexões sempre presentes no campo de interesses da professora Mail. Tensões como centro-margem e dominante-dominado, questões como o hibridismo, bem como as perspectivas que se abrem a partir de uma visada feminista e pós-colonialista nortearam a trajetória dessa pesquisadora rigorosa, dona de uma prosa que combina escrita precisa e análise penetrante, clareza e profundidade de foco. Sem sombra de dúvida, essa Cidadã Benemérita de Guarapuava pode orgulhar-se de ter cumprido a sua missão. É uma vida dedicada à paixão pela literatura, traduzida no ofício de pensá-la e ensiná-la. O alcance do trabalho da professora Mail, em sala de aula e fora dela, como pesquisadora e orientadora de iniciação científica, mestrado e doutorado, transcende em muito o espaço que esta pequena homenagem pode pretender abarcar. Ainda assim, este dossiê é uma oportunidade de nós — alunos, colegas e amigos — celebrarmos a seriedade e a excelência dessa educadora exemplar.

Curitiba, 25 de agosto de 2009.
Liana Leão & Mauricio Cardozo

SUMÁRIO / SUMMARY

- 13 As controvérsias raciais em *Otelo* de William Shakespeare
Racial Controversies in Othello by William Shakespeare
Célia Arns de Miranda
- 27 Hécuba e Helena de Troia: repercussões no discurso Shakespeariano
Hécuba and Helen of Troy: Echoes in the shakespearean discourse
Marlene Soares dos Santos
- 39 O Louco do Catí: O Nascer da Identidade
O Louco do Catí: the birth of identity
Cecília Zokner
- 57 Ser ou não ser judeu: subversão de estereótipos raciais em *O Mercador de Veneza* de Shakespeare
To be or not to be A Jew: Subversion Of Racial Stereotypes In Shakespeare's The Merchant Of Venice
Anna Stegh Camati
- 69 Metaficação e passagem à pós-modernidade em *A Seta do Tempo*, de Martin Amis
Metafiction and the rite of passage to postmodernity in Martin Amis' novel Time's Arrow
Christian Luiz Melim Schwartz
- 79 *Os outros*: criações de Joyce Carol Oates e Alejandro Amenábar sob a regência de Henry James
The others: Joyce Carol Oates' and Alejandro Amenábar's works under the conduction of Henry James
Brunilda Tempel Reichmann
- 95 Brazil, January 1st, 1502, ou a descoberta do Brasil segundo Elizabeth Bishop
Brazil, January 1st, 1502, or the discovery of Brazil according to Elizabeth Bishop
Regina Przybycien

- 107 *Um defeito de cor e muitas virtudes narrativas*
Um defeito de cor and many narrative virtues
Marilene Weinhardt
- 125 Nem anjo, nem demônio: uma análise cultural da apropriação da Ofélia de Shakespeare em *The family Shakespeare*
Neither angel, nor demon: a cultural analysis of the appropriation of Shakespeare's Ophelia in The Family Shakespeare
Cristiane Busato Smith
- 139 Da Odisséia à Odisséia de Penélope: o Coro de escravas como porta-voz da alteridade, violência e redenção
From the Odyssey to the Penelopiad: the Chorus of maids as spokesman for alterity, violence and redemption
Sigrid P. M. L. S. Renaux
- 167 Manifestações artísticas de latinos nos Estados Unidos: Formas para cruzar fronteiras
Latino artistic production in the United States : ways across frontiers
Giséle Manganelli Fernandes
- 179 A ironia situacional na poesia de Emily Dickinson
Situational irony in Emily Dickinson's poetry
Carlos Daghlian

AS CONTROVÉRSIAS RACIAIS EM *OTELO* DE WILLIAM SHAKESPEARE

*Racial Controversies in Othello by
William Shakespeare*

Célia Arns de Miranda*

*If [*Othello*] did not begin as a play about race,
then its history has made it one.*

Ben Okri

Tem-se a impressão que a tragédia *Otelo*¹, escrita por William Shakespeare, parece estar cada vez mais vinculada aos tempos atuais. Por se tratar de um enredo que expõe temas como racismo, misoginia, miscigenação, identidade e choque culturais, conflito sexual e violência doméstica, esta tragédia escrita no início do século XVII torna-se uma misteriosa presciênciia do nosso mundo. As questões raciais que são expostas abertamente dentro da peça ressoam com o racismo que é vivenciado fora dela. Janet Suzman (1995, p. 279) menciona que é como se Shakespeare estivesse reproduzindo a teoria do regime de segregação racial da África do Sul quatro séculos antes que esta orientação política fosse formulada.

Em 1987, Ben Okri² (1987, *apud* HANKEY, 2005, p. 2) relata que ele estava sentado em um teatro londrino assistindo Ben Kingsley como Otelo e David Suchet como Iago numa produção da *Royal Shakespeare*

* Professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Paraná em estágio Pós-doutoral na UFSC, sob patrocínio do CNPQ de setembro de 2008 a fevereiro de 2009..

¹ Aproximadamente, entre 1599 e 1608, Shakespeare escreveu uma série de tragédias, na seguinte provável ordem: *Júlio César, Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth, Antônio e Cleópatra*. Por um consenso universal, essas tragédias estabelecem o dramaturgo inglês numa posição privilegiada dentre os dramaturgos do mundo, quando não poucos críticos os colocam em primeiro lugar. As quatro tragédias, a partir de *Hamlet* são consideradas o auge de sua produção dramatúrgica (HONIGMANN, 2001, p. 1).

² OKRI, Ben. *Meditations on Othello, West Africa*, 23 and 30 March 1987. p. 562-564; 618-619.

Company. Ao perceber que ele era a única pessoa de pele negra na audiência, ele foi tomado por um sentimento de empatia por Otelo, outro homem negro isolado num mundo de brancos. Ele percebeu que incomoda ver Otelo como um homem negro no palco. O ressentimento de Okri está relacionado com a sua convicção de que nenhuma pessoa branca no auditório estava se sentindo da mesma forma que ele. De acordo com o seu ponto de vista, vários séculos já se passaram com Otelo assassinando Desdêmona e se suicidando no palco sem que alguma mudança significativa ocorresse em relação às pessoas negras. Ele sabe que esse fato não poderia ser diferente, ou seja, como poderiam pessoas brancas se imaginarem na ‘pele’ de Otelo? Logicamente, essa questão está sendo levantada por uma perspectiva política pós-colonial. A situação a que ele se refere não é pessoal ou moral, mas está ligada ao lugar que o homem negro ocupa na história: a cor de Otelo, a diferença, o fato de ele ser o outro.

Tem havido sempre muita discussão em torno da cor da pele de Otelo. Samuel Taylor Coleridge³ (1969, p. 187), por exemplo, pressupunha, equivocadamente, que Shakespeare conhecia homens negros apenas como escravos. Sabe-se que na década de 1560, Sir John Hawkins e outros mais trouxeram um grande número de escravos da África Ocidental⁴ para a Inglaterra – havia tantos escravos que a rainha Elisabete I aprovou dois decretos de deportação a partir do fundamento de que eles estavam consumindo os alimentos que eram destinados ao povo inglês. Por outro lado, sabe-se, igualmente, que os contos populares de viajantes daquela época descreviam as sociedades africanas e pessoas de diferentes tipos e cores, incluindo reis, nobres, eruditos e mercadores. Por esse motivo, um homem de ‘sangre azul’ que também fosse negro não significaria nada de extraordinário para os ingleses, muito menos, se ele fizesse parte do enredo de um espetáculo teatral (HANKEY, 2005, p. 9-10).

Dentro desta polêmica, é relevante mencionar o fato de que para os ingleses, tanto na Idade Média quanto no período elisabetano e jaimesco, um Mouro seria sempre de cor negra. Entretanto, E. A. J. Honigmann (2001, p. 14) reitera que, independentemente do que um Mouro possa ter representado para os ingleses antes de 1600, é indispensável que se tenha

³ S. T. Coleridge proferiu uma palestra sobre a tragédia *Otelo* de Shakespeare na qual ele reiterou que a convenção já estabelecida de um Otelo negro é resultante do erro de confundir os epítetos usados pelos personagens como se fossem verdadeiramente descriptivos. Nesse sentido, de acordo com o pensamento do poeta-crítico, o fato de Otelo ser chamado de negro, ou mesmo de beijudo (I, i, 66) por Rodrigo, ou de bode velho e preto por Iago (I, i, 88) não quer dizer que Shakespeare tenha tido a intenção que Otelo fosse um negro genuíno (*apud* NEILL, 2006, p. 113).

⁴ As questões relacionadas com as diferenças raciais e coloniais são centrais para a compreensão da cultura do Renascimento. A novelista Michelle Cliff menciona que ela estudou o Renascimento sem se dar conta que o comércio escravo começou naquele período e que havia escravos na Europa mesmo quando Miguelângelo estava pintando o teto da Capela Sistina (*apud* LOOMBA, 2002, p. 1).

em mente que Shakespeare, como todos os londrinos, tiveram a oportunidade de conviver com os mulçumanos do séquito do embaixador Mouro (representante da região costeira da Barbária⁵) que permaneceu em Londres por um período de seis meses, a partir de agosto de 1600. É de se esperar que este séquito, constituído por pessoas oriundas de uma cultura completamente diferente da inglesa, tanto no que se refere à aparência física quanto aos costumes, hábitos e maneira de se vestir, tenha causado um verdadeiro *frisson* em Londres. Inclusive, a companhia teatral, os Homens do Lorde Camerlengo, da qual Shakespeare participava, representou uma peça na corte antes da partida do embaixador (HONIGMANN, 2001, p. 2). Vale dizer que estes Mouros, oriundos da Barbária, eram fulvos, ou seja, de cor amarelo-tostada, em vez de serem negros (2001, p. 14). Percebe-se, portanto, que as primeiras audiências de *Otelo* tinham informações suficientes para poderem comparar o Mouro de Shakespeare, seja com os tão comentados estrangeiros (indivíduos amoreados), seja com o seu referencial histórico-cultural (indivíduos negros).

Não restam dúvidas de que Shakespeare tinha conhecimento de que nem todos os Mouros deveriam ser negros. Em *Titus Andronicus*, o Mouro Aaron é descrito como um Mouro negro retinto (*coal-black Moor*) que tem um cabelo lanoso e encaracolado (*fleece and wooly hair*) e um filho recém-nascido que é visto, carinhosamente, por ele como sendo um escravo beiçudo (*thick lipp'd slave*)⁶. Tendo-se essas referências em mãos, é possível afirmar que Shakespeare tenha imaginado o Mouro Aaron como uma pessoa negra. Entretanto, quando as indicações cênicas que anunciam, em *O mercador de Veneza*, a entrada do príncipe de Marrocos, como “um Mouro fulvo, vestido todo de branco” (II, i), tem-se a prova definitiva de que Shakespeare, realmente, sabia que existem nuances na cor da pele entre os Mouros, ou seja, que aqueles oriundos do Norte da África poderiam ser fulvos, em vez de negros. A partir dessas colocações, se voltarmos a nos referir ao *Otelo*, não é possível relevar o fato de que esta tragédia foi escrita, provavelmente, em 1603-1604, ou seja, um curto período de tempo após o embaixador Mouro, representante da Barbária, partir de Londres (1601). Percebe-se que existem relações entre este fato e algumas das falas em *Otelo*. Iago, por exemplo, ao denunciar para Brabantio a fuga de Otelo com Desdêmona, insulta o Mouro fazendo uso de uma linguagem extremamente ofensiva: “[O senhor] terá sua filha coberta por um garanhão da Barbária;

⁵ O embaixador Mouro que permaneceu, por seis meses, em Londres no início do século XVII era oriundo da região costeira da Barbária (Barbary), situada no norte da África, entre o Egito e o Atlântico; essa região é ocupada, atualmente, por Marrocos, Argel, Tunis e Trípoli.

⁶ As três referências que estão sendo, parcialmente, citadas acima foram retiradas, respectivamente, III, ii, 78; II, iii, 34; IV, ii, 175 (*Titus Andronicus*).

terá netos que relincham, terá corcéis por primos e ginetes por consangüíneos" (I, i, 110) (SHAKESPEARE, 1999, p. 18)⁷. Em outro trecho da peça, fazendo uso de estratégias mesquinhas e egoísticas, Iago, ao tentar convencer Rodrigo de que suas chances para conquistar o amor de Desdêmona continuavam boas, faz novamente uma referência indireta à procedência de Otelo e, consequentemente, à cor de sua pele: "Se uma cerimônia e um juramento fraco entre um bárbaro errante (*an erring barbarian*) e uma veneziana super-requintada não forem demais para a minha esperteza unida a todas as tribos do inferno, hás de gozá-la" (I, iii, 356; p. 44). Pode-se dizer que, a partir desses comentários, a questão acerca da cor da pele de Otelo esteja resolvida? De acordo com Honigmann (2001, p. 15), não inteiramente. Nesse caso, como poderia ser explicado o fato de que muitos personagens descrevem Otelo como beiçudo, negro e que ele próprio, na sua angústia para compreender a possível rejeição de Desdêmona, diz: "Quiçá por eu ser preto?" (III, iii; p. 101). Novamente, essas referências não elucidam a questão porque a palavra *black* (preto/negro) era frequentemente usada de uma maneira mais vaga para as raças não europeias, um pouco mais escuras do que muitos europeus⁸ (MURRAY, 1977).

Percebe-se, entretanto, que essa distinção exata entre a pele escura e a tez amoreada não é significativa, tanto que grande parte das montagens opta por representar Otelo através de uma caracterização que pode pender tanto para um negro retinto como para um norte-africano amoreado. Na realidade, o que importa é a percepção de que Otelo, apesar de estar, aparentemente, integrado na cultura veneziana e de ser admirado e requisitado por seus dotes na guerra, essa mesma sociedade prima por considerá-lo como o outro, aquele que pertence a uma cultura e raça diferentes, aquele que não tem o direito de conquistar uma donzela branca e requintada porque ele é o bárbaro, o diferente, aquele que, como indivíduo, é banido daquela sociedade. É, por esse motivo, que a questão da identidade cultural⁹ constitui-se numa vertente prioritária nos estudos shakespearianos.

Apesar da cor da pele de Otelo ser, hoje em dia, menos controversa, o seu significado no início da cultura moderna ainda continua a sê-lo. Existe uma divergência quanto ao fato da negritude ser considerada, naquele tempo,

⁷ Todas as referências em português da tragédia *Otelo, o Mouro de Veneza*, escrita por Shakespeare, foram retiradas da tradução realizada por Barbara Heliodora (vide dados completos nas referências finais). Objetivando agilizar a transcrição dos trechos citados tomaremos como norma fazer referência ao ato, cena e linha(s), seguidos apenas pelo número da página da referida tradução.

⁸ De acordo com *The Oxford English Dictionary*, a palavra *black* era usada "loosely, to non-European races, little darker than many Europeans."

⁹ O racismo, a xenofobia, o preconceito, dentre outros aspectos, têm gerado confrontos étnico-sócio-culturais com desdobramentos múltiplos em diferentes contextos históricos: essa abordagem pode ser flagrada em *A tempestade*, *O mercador de Veneza*, *Titus Andronicus* e, logicamente, em *Otelo*.

uma qualidade superficial ou um indício de características internas, que não poderiam ser alteradas. Muitos críticos sugerem que a tez escura era vista como um sinal de degradação, entretanto, outros argumentam que ela começou a ser vista negativamente apenas mais tarde, como um resultado da dominação colonial dos africanos. Uma outra questão que também tem sido levantada é a de que o termo 'raça' está carregado de um significado restritivo apenas nos dias de hoje, uma vez que no Renascimento os conflitos mais pungentes entre os povos europeus cristãos e os demais, estavam, em grande parte, vinculados com a religião. Inclusive, as palavras como 'xenofobia', 'etnicismo', 'nação' foram criadas apenas mais tarde, e outras, como 'raça' e 'racismo' tinham um significado diferente do de hoje¹⁰ (LOOMBA, 2002, p. 2). Dentro desse contexto, Honigmann (2001, p. 27) menciona que a principal fonte da tragédia *Otelo, Hecatommithi* (1565), escrita por Giraldi Cinthio¹¹, deve ter despertado a atenção de Shakespeare porque este enredo que também retrata um Mouro que se casou com uma esposa branca e que, consequentemente, despertou o rancor implacável no seu alferes, permitiu Shakespeare focar um problema social que estava sendo deflagrado naquele dado momento - o racismo - ou seja, a reação dos europeus em face daquele que é considerado o outro. Sidney Kaplan é bastante enfático quando ele reitera que Shakespeare teve claramente a intenção de que *Otelo* chamassem a atenção para os problemas de raça. Ele menciona que Shakespeare teve um discernimento raro em relação às motivações humanas e criou este drama magnífico como um manifesto contra o racismo (BENJAMIN, 1997, p. 96).¹²

Na realidade, Julie Hankey (2005, p. 10) constata que o teatro já apresentou Mouros morenos ou brancos, como o Príncipe de Marrocos em o *Mercador de Veneza* e o Mouro de tez clara Abdilmalec em *The Battle of Alcazar*. Entretanto, grande parte dos Mouros que protagonizaram no palco

¹⁰ Loomba (2002, p. 3) reitera que 'raça' é uma categoria altamente maleável que, historicamente, tem se desdobrado para reforçar hierarquias sociais já existentes e para criar novas.

¹¹ *Hecatommithi*, escrita por Giraldi de Cinthio, a partir da obra *Decameron* de Boccaccio, consiste numa coletânea de contos sobre diferentes espécies de relacionamentos amorosos. Depois de uma introdução (dez estórias), seguem-se dez séries, cada uma com dez estórias, nas quais o contador de estórias explica como maridos e esposas deveriam ser escolhidos. A terceira série escrita por Cinthio analisa, sob diversos aspectos, a infidelidade de maridos e esposas. Na sexta estória desta série, um marido descobre que suas esposas está cometendo adultério e vinga-se conspirando a sua morte 'accidental'. A sétima estória também trata da vingança de um marido (Capitão Mouro), casado com uma esposa veneziana, que é assassinada pelo suposto adultério (HONIGMANN, 2001, p. 368-370).

¹² Não tem como deixar de mencionar que esse *insight* acurado de Shakespeare em relação ao racismo, transparece também de uma maneira evidente, em inúmeras falas, em *Titus Andronicus*. Quando a ama vem anunciar, com a criança em seus braços, o nascimento do filho de Tamora como o Mouro Aaron, ela faz uso de um linguajar racista referindo-se a ele como "um demo", oriundo de uma "Raça tristonha, assustadora e preta. // Eis o neném, nojento como um sapo // Entre os brancos irmãos de nosso clima" (IV, ii, linhas 66-68. SHAKESPEARE, 2003, p. 94).

eram diabólicos e a cor da pele denunciava a sua índole. No seu ensaio, *Othello and colour prejudice (Otelo e o preconceito da cor)*, G. K. Hunter (1978, p.41) mostra que na literatura religiosa, nos romances medievais, na tradição pictórica, mascaradas da corte e procissões, todos os demônios, os pagãos, os maus espíritos, os Mouros, os Turcos eram negros. A despeito de também haver vilões brancos, esse fato não diminuía a força da cor escura ser vista como um símbolo. O seu significado primeiro era moral e religioso em vez de racial ou geográfico. Percebe-se que em *Otelo* Shakespeare subverte os estereótipos raciais de seu tempo. Apesar do general Mouro ser descrito por adjetivos bastante pejorativos como 'beijudo', 'demo', 'lascivo mouro', 'estranho errante', 'bode velho e preto', os leitores/espectadores constatam, no decorrer da peça, que o personagem diabólico não é o Otelo negro, mas o branco Iago. É interessante observar que praticamente toda a linguagem de cunho racista é expressa pelos personagens que apresentam uma falha de caráter ou que são fracos - Rodrigo é visto como um bobo útil; Iago, como um vilão; e Brabantio, como um velho tolo. Este é mais um indício de que Shakespeare escreveu *Otelo* como um manifesto intencional contra o racismo. (BENJAMIN, 1997, p. 96).

Em nenhuma outra tragédia Shakespeare foi tão cuidadoso, como em *Otelo*, ao caracterizar o protagonista como uma pessoa nobre e respeitada. A desonestidade e a capacidade de intriga de Iago, como também o propósito do alferes em retratar Otelo da forma mais desfavorável possível, têm o poder de ressaltar, ainda mais, a alta categoria de Otelo (SHAKESPEARE, 1999, p. 7). Torna-se claro na peça que Otelo é considerado indispensável pelo governo veneziano por sua destreza e habilidade na guerra. E, também, torna-se claro, que é por esse motivo, que os venezianos o toleram, que toleram o seu casamento com Desdêmona. Tal como já foi mencionado anteriormente, há um descompasso entre o reconhecimento de Otelo como o grande general e de seu reconhecimento como um cidadão, ou seja, existe um conflito evidente na peça entre os interesses do estado e os interesses do indivíduo. Esse conflito, por sua vez, está entrelaçado com o conflito interracial e intercultural. Quando Brabantio, por exemplo, vai ao encontro de Otelo, convicto de que sua filha Desdêmona tinha sido conquistada pelo Mouro através de 'sórdidas magias', Otelo é acusado por ele de ser um estrangeiro e um negro: "Se uma jovem feliz, suave e bela, // E tão infensa às bodas que fugiu // À corte dos mais ricos dentre os nossos, // Haveria jamais (pra ser chacota) // De fugir da tutela pro negrume // De um peito como o teu, que só traz susto" (I, ii, p. 26). Shakespeare transformou o código da cor em uma das questões principais da tragédia: os múltiplos exemplos que podem ser facilmente detectados na peça denunciam uma quase obsessão pela exploração desse tema.¹³ Entretanto, vale lembrar que

Shakespeare explora em *Otelo*, como em todas as suas peças, uma multiplicidade de temas, o que não deixa de ser um reflexo de sua profunda compreensão da complexidade do comportamento humano.

Barbara Heliodora em seu livro *Falando de Shakespeare* (1997, p. 275) referenda a asserção de H. B. Charlton de que a tragédia de *Otelo: o Mouro de Veneza* “nasce do casamento de duas pessoas de origens e formações vastamente diversas”, ou seja, do casamento “entre um bárbaro errante e uma veneziana super-requintada” (I, iii, p. 44), tal como as palavras zombeteiras de Iago destacam na peça. Esta tragédia, ao colocar em foco as controvérsias geradas pelo confronto entre culturas, raças, ideologias, gêneros, entre o público e o privado, entre os colonizadores e os colonizados, flagra de uma forma implícita, entretanto, contundente, o que têm caracterizado a experiência diáspórica¹⁴ da humanidade que não está mais circunscrita ao processo da aventura euroimperial desde 1492, mas que se tornou uma condição arquetípica da modernidade tardia (HALL, 2008, p. 393). Percebe-se, portanto, que a leitura de *Otelo* não pode se restringir a uma discussão em torno das paixões que envolvem os eternos conflitos humanos como a traição, a infidelidade, a deslealdade que acabam detonando o fim trágico do casal protagonista. Este seria o “nível explícito” de significação. Pode-se dizer que nessa peça existem dois níveis de significação: uma significação apresentada ou evidente e a significação subjacente que “deixa entrever toda uma perspectiva inexpressa do discurso” (PAVIS, 1999, p. 368) ou que se expressa por certos acontecimentos ou discursos

¹³ Destacamos a seguir apenas algumas das inúmeras passagens na peça que ratificam o desenvolvimento da temática racial por Shakespeare. Percebe-se, por exemplo, que enquanto Iago vai trabalhando na sua montagem perversa para enredar Otelo, ele demonstra a sua aversão racista contra o general de todas as formas possíveis. Ele chega, inclusive, a levantar um brinde com Cássio “à saúde do negro Otelo” (II, iii, p. 65). O próprio Otelo, ao ser persuadido por Iago de que fora enganado por sua esposa, tenta desvendar os motivos que possam ter levado Desdêmona à traição, fazendo também menção à cor de sua pele: “Quiçá por ser preto, // E faltém-me as artes da conversa // Dos cortesãos, ou por estar descendo // Para o vale dos anos” (III, iii, p. 101). No decorrer da tragédia, Otelo também parece estar obcecado pela temática da cor: ele contrasta a negridão do suposto adulterio de Desdêmona quando menciona que o nome de sua amada era tão claro quanto a castidade da deusa Diana, mas agora é tão negro quanto a tez de seu próprio rosto (III, iii, p. 107). Minutos antes do assassinato de Desdêmona, Otelo readquire a estatura de um herói trágico: apesar de estar à beira de um ato doloroso para ele, a sua linguagem recupera o equilíbrio que ele havia demonstrado no início da peça. Otelo, nos momentos derradeiros, não pode mais ser visto como uma pessoa que está simplesmente executando uma vingança em nome de sua honra, uma vez que ele acredita que o assassinato de Desdêmona seja um ato de justiça pública de acordo com o código de ética pagão. Nesse sentido, torna-se significativo o uso e repetição dos termos “É a causa, sim, a causa, minha’alma, // Não a nomeio ante as castas estrelas: // É a causa; mas sangue não derramo, // Nem mancho sua pele, alva de neve // [...] // (Beija-a) // Hálito quente assim quase convence // A justiça a trair-se uma vez mais” (V, ii, p. 172). Vê-se que, mais uma vez, Otelo faz menção à brancura da tez de Desdêmona cuja simples alusão de seu nome causaria uma dissonância diante da pureza e inocência das estrelas.

¹⁴ “A diáspora constitui um trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente foi banido de sua terra e, vivendo num lugar estranho, sente-se desenraizado de sua cultura e de seu lar.” (BONNICKI, 2005, p. 21)

subordinados e subliminares - pelo “nível implícito” de significação (FRYE, 1992, p. 15).

Shakespeare demonstra definitivamente um grande interesse pelo charme exótico do sexo inter-racial. Torna-se curiosa a constatação de que a síndrome da atração-repulsa não se resume às relações entre Otelo e Desdêmona (*Otelo*), Aaron e Tamora (*Titus Andronicus*) e Caliban e Miranda (*A tempestade*), mas ela caracteriza a experiência dos negros na civilização Ocidental, inclusive quando nos reportamos às encenações dessas peças por atores negros. Ou seja, referindo-nos, especificamente, à representação do personagem Otelo por atores negros, qual tem sido a reação do público e dos críticos? A afirmação de que o papel de Otelo só foi representado por atores negros nas últimas décadas demonstra uma ignorância da brilhante carreira de Ira Aldridge. Ele foi o primeiro grande ator negro a representar Otelo e isso ocorreu na década de 1830. Entretanto, é curioso que esse ator, apesar de ser um americano nativo, nascido e educado em Nova Iorque, e que tenha sido aclamado na Grã-Bretanha e em toda a Europa, especialmente na Rússia, ele nunca pode aparecer como Otelo ou em qualquer outro papel em seu próprio país. Na Europa, por outro lado, além de representar Otelo, ele também representou papéis de personagens de tez branca (*'white' roles*) como *Ricardo III*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Lear* (KAUL, 1997, p. 12). Aldridge recebeu treinamento no *African Grove Theater*, uma companhia formada apenas por atores negros em Greenwich Village. Shakespeare era, muitas vezes, encenado pela companhia. Entretanto, depois de serem vaiados, ridicularizados e ameaçados com violência física por objetos voadores que eram atirados por desordeiros racistas brancos que se sentiam ultrajados por negros se atreverem a representar o bardo, a companhia foi fechada e Aldridge partiu para a Europa em busca de novas oportunidades no teatro. Após estudar, por uns poucos anos, na Universidade de Edinburgh (Escócia), ele iniciou a sua carreira nos palcos ingleses. Pouco tempo depois, ele já estava sendo aclamado como o mais requintado Otelo do século XIX (BENJAMIN, 1997, p. 99). No período de 1831-32, Aldridge alcançou um grande sucesso em Dublin (*Theatre Royal*): um ator negro ‘naturalmente’ representando Otelo - e, na realidade, dando uma ênfase à sua negritude em diversas cenas durante a representação - parece ter impressionado a audiência de imediato como um evento teatral bastante significativo. Tal fato foi exaltado como sendo a novidade mais singular no Teatro do Mundo, isto é, um “ator de cor” (MARSHALL; STOCK¹⁵ 1958, *apud* KAUL, 1997, p. 12). Por volta de 1850, Aldridge tinha amadurecido

¹⁵ MARSHALL, Herbert; STOCK, Mildred. *Ira Aldridge: the negro tragedian*. London: Oxford UP, 1958. p. 99

de tal maneira no papel e alcançado uma perfeição artística tão grande que um crítico em Viena declarou que o próprio Shakespeare não teria sonhado para Otelo uma interpretação tão perfeita. É interessante observar que no dia 03 de janeiro de 1853, enquanto Aldridge dava início a uma temporada na Casa de Ópera Italiana (*Italian Opera House*) em Berlin como Otelo, os Estados Unidos estavam debatendo acaloradamente a escravidão que estava levando o país a uma sangrenta guerra civil (1861-1865).

O alto nível de representação que havia sido estabelecido por Aldridge no século XIX teve continuidade com a atuação de Paul Robeson no século XX. Robeson foi um verdadeiro homem afro-americano da Renascença: além de ter sido um atleta de projeção e um pesquisador, ele representou um Otelo cuja atuação foi marcante. Com atributos físicos pelos quais foi celebrado (alto, estrutura bem constituída), ele também era considerado muito inteligente, graduou-se em Direito, cantava em vinte e quatro línguas, tinha uma voz de baixo, melodiosa e educada, que lhe rendeu um tom profundo e grave no palco. Em 1930, quando ele se apresentou pela primeira vez como Otelo nos palcos britânicos, quase um século depois de Aldridge, a atriz que contracenou com ele como Desdêmona, foi a britânica Peggy Ashcroft. Apesar de estar recentemente casada, ela se apaixonou perdidamente por Robeson, que também era casado. Tem como afirmar que “qualquer semelhança com o enredo é mera coincidência”? Tendo esse exemplo real em mãos, não há como não nos referirmos à controvérsia levantada por Oscar Wilde quando ele propôs a inversão do conceito aristotélico de realidade artística - “a arte imita a vida” ou é “a vida que imita a arte”¹⁶? Cinquenta anos mais tarde, Ashcroft confessou que o que aconteceu com ela e Paul foi inevitável. E, ela ainda acrescentou, “Como poderia alguém não se apaixonar naquela situação e por aquele homem”?¹⁷ (BENJAMIN, 1997, p. 101)

Depois do sucesso de público e de crítica nos palcos ingleses, surgiu uma conversa sobre a possibilidade da produção ser levada para os Estados Unidos em 1931. Robeson falou para o *New York Times* que ele não se importaria de representar aquelas cenas em algumas partes dos Estados

¹⁶ Oscar Wilde (1854-1900) em seu ensaio *The decay of lying* menciona como um de seus preceitos básicos que “a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida”. Essa teoria que não havia sido ainda formulada tornou-se extremamente prolífica e lançou uma nova luz sobre a história da arte. Wilde considerava o movimento realista um suicídio literário, uma arte estéril, um fracasso total: as duas coisas que, no seu entender, um artista deveria evitar eram a modernidade da forma e a modernidade do conteúdo. Vale lembrar que quando Wilde se refere à modernidade ele, na realidade, está fazendo uma alusão ao Realismo que era o movimento literário em ascensão naquele dado momento. (WILDE, 1994. p. 51)

¹⁷ As palavras faladas por Peggy Ashcroft em relação à sua paixão por Robeson são: “How could one not fall in love in such a situation with such a man?”

Unidos. Entretanto, a audiência se tornaria ríspida; na realidade, ele considerava que essa empreitada seria muito perigosa. No ambiente racista de seu tempo, Robeson sempre teve muita prudência ao contracenar cenas românticas com uma atriz branca no palco, mesmo na Inglaterra. Apesar das críticas continuarem muito positivas na Inglaterra, Robeson mantinha o seu ceticismo quanto à reação das audiências americanas de cor branca, particularmente, do sexo masculino, ao testemunharem um herói Mouro cortejando uma bonita atriz branca. Provavelmente, esse é o motivo que impediu muitos diretores de escalarem atrizes como Avery Brooks e Meryl Streep, ou outras atrizes, comparavelmente talentosas, para comporem pares românticos como Otelo e Desdêmona, ou Aaron e Tamora. Finalmente, em 1943, doze anos depois de sua estreia em Londres, Robeson teve a sua chance para representar Otelo na sua terra natal. A crítica foi extremamente favorável: Burton Rascoe mencionou que ele nunca em sua vida tinha visto uma audiência tão quieta, tão tensa, tão fascinada com o que estava acontecendo. O impacto, como muitos críticos salientaram foi pelo fato de um ator negro estar representando o papel principal. O crítico da *Variety* resumiu a reação geral quando declarou que depois da atuação de Robeson, nenhum ator branco deveria ousar representar Otelo (BENJAMIN, 1997, p. 102).

Os comentários, tanto por críticos europeus quanto americanos, refletem uma questão central. A tensão dramática em *Otelo* não se limita ao fato de um homem negro poderoso e uma mulher branca bonita estarem juntos no palco como amantes, mas está também vinculada ao fato de atores negros relacionarem-se emocionalmente com o papel de tal forma que seria inatingível para os atores brancos¹⁸. Tal como o solitário personagem negro na peça, a situação do ator negro no elenco aproxima-se com a situação de Otelo na sociedade veneziana. E, devido à persistência, de maneira geral, do racismo no mundo, o ator negro numa noite de estreia sente a mesma ambivalência e hostilidade, real ou imaginada, que Otelo experimentou em Veneza. Além desses fatores, atores negros mantêm uma relação muito próxima com os Mouros shakespearianos que, como eles, estão tentando negociar o seu espaço dentro de uma sociedade hostil branca. Robeson exemplifica dizendo que ao interpretar o papel de Otelo, ele sempre ouvia, cuidadosamente, o que os diretores e as autoridades shakespearianas tinham a lhe dizer, entretanto, em muitos casos, o Otelo deles não pensava e nem

¹⁸ Sidney Kaplan teve a oportunidade de assistir tanto Robeson quanto Olivier representando o personagem Otelo. Ele observa que a representação de Robeson provê o melhor argumento da razão pela qual mesmo o melhor dos atores brancos não poder representar este papel. Esse fato torna-se especialmente óbvio quando comparado à representação de Laurence Olivier que, de acordo com Kaplan, foi horrível. A única maneira que Olivier poderia conceituar o personagem seria como um louco (BENJAMIN, 1997, p. 104).

agia e reagia como ele imaginava que um grande soldado negro deveria fazer e, nesses casos, ele representava de acordo com o seu modo de ver. (BENJAMIN, 1977, p. 103).

O teatro shakespeariano, muito apropriadamente chamado 'O Globo' (*The Globe*), exerceu uma enorme influência na formação da opinião pública dos ingleses sobre o mundo. Por volta de 1600, em torno de 18.000 a 20.000 espectadores foram aos teatros londrinos a cada semana, o que fundamenta o fato de que os ingleses formaram a imagem do que o mundo estrangeiro representava a partir do que lhes era passado pelo palco e não através dos livros ou por interações com a vida real (LOOMBA, 2002, p. 7-8). Pode-se afirmar que as peças de Shakespeare têm sido, desde então, um instrumento poderoso entre gerações e culturas, ou seja, um meio para transmitir e moldar ideias, inclusive, sobre as questões relacionadas ao colonialismo e raça. Entretanto, acrescente-se o fato de que, apesar de Shakespeare exercer uma ascendência sobre as concepções vindouras, as respostas dos leitores/ espectadores ao conteúdo de suas peças estão intimamente ligadas às tensões raciais experimentadas por eles em seus próprios contextos. E é de se esperar que essas visões e experiências sejam, não poucas vezes, diametralmente divergentes. Para Octavio Mannoni (1990), por exemplo, a inferioridade de Caliban em relação à Próspero, em *A tempestade* de William Shakespeare, confirma que há uma desigualdade natural entre os seres humanos, fato que justifica o colonialismo. Por outro lado, Aimé Césaire (2000) menciona que a peça denuncia as misérias da opressão colonial. Peças teatrais como *Otelo* e *A tempestade* expõem problemas raciais para uma audiência cujas vidas têm sido e continuam a ser enormemente afetadas pela questão racial. Ania Loomba (2002, p. 5) menciona que é tão necessário confrontar as mais diversas e longas histórias sobre raça quanto é necessário mostrar que o pensamento racial tem uma história que não é nem fixa e nem universal.

RESUMO

A tragédia *Otelo, o Mouro de Veneza*, ao colocar em foco as controvérsias geradas pelo confronto entre culturas, raças, ideologias, gêneros, entre o público e o privado, entre os colonizadores e os colonizados, evidencia de uma forma contundente o que tem caracterizado a experiência diaspórica da humanidade, fato que não está mais circunscrito ao processo da aventura euro-imperial desde 1492, mas que se tornou uma condição arquetípica da modernidade. As questões raciais que são flagradas dentro da peça ressoam com o racismo que é vivenciado fora dela. Pergunta-se: Qual é o lugar que um homem negro ocupa na história? É por esse prisma que o estudo

dessa tragédia não pode prescindir de uma abordagem da crítica pós-colonialista que se debruça sobre a análise da relação entre o discurso e o poder.

Palavras-chave: William Shakespeare; Otelo; Pós-colonialismo.

ABSTRACT

When the tragedy, *Othello, the Moor of Venice*, puts forward into discussion the controversies which are generated by the conflicts between: cultures; races; ideologies; genres; the State and the individual; the colonizers and the colonized, it demonstrates emphatically what has characterized the diasporic experience of humanity. This fact does not only describe a process of the euro-imperial venture since 1492, but it becomes the archetypal condition of modernity. The racial questions which are evidenced in the play reflect the racism which is all too present in real life. We must ask ourselves: what place does the negro occupy in history? It is from this perspective that the study of this tragedy must not shy away from being an approach to the post colonialist theory which debates the relationship between discourse and power.

Key-words: William Shakespeare; Othello; Post colonialism.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Playthell. Did Shakespeare intend *Othello* to be black? A meditation on blacks and the bard. IN: KAUL, Mythili. (Ed.). *Othello: new essays by black writers*. Washington D.C.: Howard University Press, 1997.
- BONNICCI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: UEM, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discourse on colonialism*. Trad. Joan Pinkham. New York: Monthly Review, 2000.
- CHARLTON, H. B. *Shakespearian Tragedy*. Cambridge, 1952.
- COLERIDGE, Samuel. Taylor. IN: HAWKES, Terence. (Ed.). *Coleridge on Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Org. Robert Sandler; Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992. (Criação & Crítica, 9).
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2.ed. Org.: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- HANKEY, Julie. (Ed.) *Othello*. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Estudos: 155. Rio de Janeiro: Funarte: Cultura Inglesa, 1997. (Estudos, 155)
- HONIGMANN, E. A. J. (Ed.). *Othello*. 3 ed. London: The Arden Shakespeare, 2001.
- HUNTER, G. K. *Othello and colour prejudice*. In: *Dramatic identities and cultural transition: studies in Shakespeare and his contemporaries*. Liverpool: Liverpool University Press, 1978.
- KAUL, Mythili. (Ed.). *Othello: new essays by black writers*. Washington D.C.: Howard University Press, 1997.
- KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify: 2003.
- LOOMBIA, Ania. *Shakespeare, race, and colonialism*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- MAIA, Reinaldo. *Otelo: o poder do discurso, o discurso do poder*. In: MAIA, Reinaldo; RODRIGUES, Marco. A. Caderno do Folias: Otelo. 4.e 5 ed. São Paulo: Folias d'Arte Produções Artísticas; primeiro semestre 2003.
- MANNONI, Octave. *Prospero and Caliban: the psychology of colonialism*. Ann Arbor: Ann Arbor Paperbacks, 1990.
- MURRAY, James. A. H. et al. (Ed.). *The Oxford English Dictionary*. v. 13; 1977.
- NEILL, Michael (Ed.). *William Shakespeare: Othello, the Moor of Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e M^a Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- _____. *Titus Andronicus*. (Trad.) Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.
- SUZMAN, Janet. *Who needs parables? Tanner Lectures on Human Values*, 1995. Disponível em: <www.tannerlectures.utah.edu/lectures/suzman96.pdf> Acesso em: 18 de outubro de 2008.
- WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução: João do Rio. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HÉCUBA E HELENA DE TROIA: REPERCUSSÕES NO DISCURSO SHAKESPEARIANO

*Hecuba and Helen of Troy: Echoes in the
shakespearean discourse*

Marlene Soares dos Santos*

“What’s Hecuba to him, or he to her,
That he should weep for her?”
(*Hamlet*, II.2.256-257)

“Fools on both sides! Helen must needs be fair,
When with your blood you daily paint her thus.”
(*Troilus and Cressida*, I.1.92-93)

A história da guerra de Troia – contada por Homero e Virgílio – era muito conhecida na Inglaterra desde a Idade Média. Durante a Renascença (mais tardia na ilha do que no continente europeu), duas importantes traduções de a *Iliada* apareceram: a parcial, de Arthur Hall, de 1581, e a completa, de George Chapman, publicada no período de 1598 a 1611. Para aguçar ainda mais a curiosidade dos súditos da rainha Elisabete pelos acontecimentos relacionados com a guerra entre a Grécia e Troia, um dos primeiros cronistas ingleses, Geoffrey of Monmouth (1100?-1154), na sua famosa obra *Historia Regum Britanniae* (1135-1139) registrou a lenda de que Bruto, bisneto do troiano Enéias, tendo sido expulso da Península Itálica, fora para a Inglaterra, onde teria fundado uma cidade às margens do rio Tâmisa – Nova Troia – mais tarde rebatizada de Londres.

A ideia de que os reis ingleses eram descendentes dos troianos estimulava ainda mais o interesse dos elisabetanos pelos seus supostos antepassados. Não deve, portanto, causar espécie o fato de que a guerra de Troia, além de ser o tema principal de uma das mais complexas peças de William Shakespeare (1564-1616) – *Troilus e Crésida* (1601-1602) – ainda

* UFRJ

repercuta no poema narrativo *A violação de Lucrécia/O estupro de Lucrecia* (1594) e na sua tragédia mais discutida – *Hamlet* (1600-1601). Este ensaio se propõe a resgatar as presenças de Hécuba e Helena, ambas personagens centrais de duas tragédias do dramaturgo grego Eurípedes e suas repercuções no discurso shakespeariano apontando a sua importância para a leitura do poema e das peças em que se inserem.

A GRÉCIA NO IMAGINÁRIO ELISABETANO

Antes de focalizar as figuras femininas em questão, tornam-se necessárias algumas considerações sobre a maneira pela qual a Grécia e os gregos se projetavam no imaginário elisabetano. Se, na Inglaterra de hoje, a Grécia como berço da civilização ocidental e como país de grande beleza geográfica é unanimemente aceita, assim como os gregos são considerados um povo simpático, hospitalero, sensível à beleza e às manifestações artísticas, tal ideia não corresponde à que encontramos entre os contemporâneos de Shakespeare. Se, por um lado, havia admiração e respeito para com os civilizadores da humanidade – os criadores da filosofia, da ciência e da arte e os grandes mestres da história, da literatura e do teatro – por outro lado, havia severas críticas aos habitantes da Grécia antiga, relativas ao seu caráter, a sua moral e ao seu modo de vida. Pode-se apontar três causas possíveis para esta imagem negativa dos gregos na Inglaterra elisabetana e jaimesca.

A primeira causa seria motivada pela crença – já mencionada – de que as dinastias inglesas descendiam dos troianos. Assim, nada mais natural depois da derrota que a Grécia infringiu à Troia, do que a solidariedade dos ingleses se voltasse para esta última.

A segunda causa seria o grande prestígio da literatura latina entre os elisabetanos, uma vez que era muito mais conhecida e estudada do que a grega, graças ao predomínio do latim como segunda língua entre todos aqueles que conseguiam ir além da escola primária. E um artigo antológico (SPENCER, 1962, p. 223-233) argumenta que os preconceitos dos romanos – das épocas da república e do império – contra os gregos foram transmitidos aos elisabetanos. Segundo ele, estes preconceitos haviam sido adquiridos na leitura de autores como Cícero, Plauto, Horácio, Sêneca, Quintiliano, Juvenal e, principalmente, Virgílio, já que os defeitos e vícios dos gregos se encontravam maliciosamente denunciados em a *Eneida* – possivelmente a obra literária mais lida e admirada durante o Renascimento inglês. Assim, os homens gregos eram vistos como traiçoeiros, libidinosos e bêbados (talvez devido à alta qualidade dos vinhos gregos, muito apreciados na Inglaterra), enquanto as mulheres eram consideradas fúteis, vaidosas e devassas.

E a terceira causa que contribuía para a má reputação dos gregos na Inglaterra de Shakespeare se encontrava na Bíblia, mais precisamente, na primeira epístola aos coríntios, na qual São Paulo cataloga extensivamente os vícios e as depravações dos gregos, que os manteriam afastados do reino dos céus.

É importante notar que a língua inglesa dos séculos XVI e XVII reflete essas visões pouco lisonjeiras. “A Greek” e “a merry Greek” eram termos pejorativos: o primeiro significava “patife”, “salafrário” – qualquer indivíduo que vivesse aplicando golpes; o segundo significava uma pessoa frívola, de moral frouxa, voltada apenas para o prazer, festas e divertimentos. A pederastia era chamada de “Greek vice” (vício grego) e a expressão “beware of Greeks bearing gifts” (cuidado com presentes de gregos) sobrevive até hoje na língua inglesa (SPENCER, p. 229-231).

Tendo em mente a preferência dos elisabetanos pelos troianos e as imagens negativas dos gregos antigos registradas no seu imaginário, pode-se focalizar os ecos shakespearianos originários das figuras da troiana Hécuba e da grega Helena.

A VIOLAÇÃO DE LUCRÉCIA / O ESTUPRO DE LUCRÉCIA

Em 1594, Shakespeare publicava *A violação de Lucrécia/O estupro de Lucrécia*, um longo poema narrativo cujo tema, como o título indica, é o estupro de Lucrécia, esposa do nobre general Colatino, por Sexto Tarquínio, filho do rei Lúcio Tarquínio. A desonra, que ela sente e acredita não ser somente sua, mas de toda a sua família, faz com que ela chame o pai e o marido, conte a eles e às outras testemunhas o que aconteceu, matando-se logo em seguida. O crime denunciado faz com que o povo se revolte e expulse os Tarquínios de Roma, ocasionando o nascimento da república.

Na longa noite do seu desfecho, depois de enviadas as mensagens para o pai e o marido, Lucrécia, enquanto os aguarda, lembra-se de uma pintura onde se podia ver a queda de Troia e o assassinato do rei Príamo por Pirro/Pirrus, filho de Aquiles. Shakespeare faz uma pausa na narrativa para Lucrécia contemplar a cena que se torna um meio para que ela discorra sobre a sua própria desgraça (SHAKESPEARE, 1988). Dos 1855 versos do poema, 203 são dedicados ao episódio troiano, inspirado em passagens da *Eneida* de Virgílio e das *Metamorfoses* de Ovídio. Indo ao encontro do quadro, Lucrécia procura avidamente por um rosto onde o sofrimento tivesse sido pintado de maneira mais expressiva, finalmente encontrando o de Hécuba:

Um rosto em que se estampe a suprema miséria
Quer Lucrécia encontrar na bem pintada tela.

Muitos vê que aflições marcaram profundamente,
Mas nenhum sobre o qual toda a dor se gravasse.
Surge Hécuba afinal, presa do desespero,
Velhos olhos fitando as feridas de Príamo
Que do orgulhoso Pirro aos pés jaz, a sangrar [...]

Concentra ela o olhar naquela triste som
E o seu pesar ajusta aos pesares da velha,
Que para responder carece só de gritos
E amargas maldições contra os feros imigos.
Não sendo o artista um deus, conceder não lhas pôde.
Jura Lucrécia então que andou mal o pintor
Dando a Hécuba uma dor, sem lhe dar uma voz. (p. 804-805)

Estas linhas e mais as outras que lhe sucedem (p. 805-807) funcionam com uma estratégia para investir a personagem feminina com uma dimensão heroica. Ela também funciona como um espelho do seu próprio infortúnio: Lucrécia se vê em Hécuba, vê o pai e o marido em Príamo e Heitor, respectivamente, enquanto Tarquínio se lhe apresenta ora como Sinon, ora como Pirrus/Pirro.

Reconhecendo em Hécuba uma imagem da sua dor, Lucrécia assume a atitude de espectadora e consegue um certo distanciamento do seu próprio sofrimento: com a justificativa de dar voz às angústias de Hécuba, emudecida pelo pintor, Lucrécia se compadece de Príamo e endereça aos gregos todo o ódio que sente por Tarquínio. Ela é particularmente severa com a grega Helena:

Mostra-me a meretriz, que deu origem à luta,
Com minhas unhas quero o rosto lacerar-lhe,
Sobre Tróia a arder, tua insana luxúria
Atraiu Páris louco, essa carga de cóleras.
O fogo que arde aqui teus olhos o atearam,
Pelos teus olhos réus, nesta guerra de Tróia,
Perecem pais e mães, filho e filha perecem.

Porque de um ser somente o privado prazer
Para tantos se muda em público flagelo?
Que o pecado de um só recaia simplesmente
Na cabeça de quem dessa forma pecou;
Livrem-se da desgraça as almas inocentes.
Por que por culpa de um hão de tantos morrer?
E maldição geral o pecado de um só? (p. 805)

Entretanto, é interessante notar que, por um breve momento, o sentimento de culpa de Lucrécia faz com que ela se veja espelhada em Helena, pois, afinal, não foi ela, Lucrécia, que, mesmo sem o querer, ateou fogo aos desejos de Tarquínio? E a raiva que sente por Helena e o desejo de lacerar-lhe o rosto com as unhas traduzem o desejo de autodestruição de Lucrécia, alicerçado na sua vontade de arcar com o peso de um pecado que não cometeu para poupar os membros da sua família.

A densidade psicológica com a qual Shakespeare delineia o perfil de Lucrécia, faz com que ela se identifique primeiro com a mártir troiana e, em seguida, com a “meretriz” grega, enquanto o seu discurso, provocado pela contemplação de episódios e figuras da guerra de Troia, se mantém fiel aos estereótipos preconceituosos da sua época, permeado por sua solidariedade aos troianos.

HAMLET

A chegada da companhia de atores ambulantes ao castelo de Elsinore afasta a melancolia de Hamlet temporariamente, pois o príncipe é um grande amante do teatro. Ele comenta sobre uma peça mal sucedida, em que viu um dos componentes da trupe representar, e pede-lhe que recite uma passagem que lhe é particularmente cara: “a narrativa de Enéias para Dido e, nela, em particular, a descrição do assassinato de Príamo” (II.2.435-437). E é o próprio Hamlet que inicia a declamação dos doze primeiros versos antes de ceder a voz ao ator “[...] Olhos em brasa, o pavoroso Pirrus / Procura o velho Príamo, o ancestral. / Agora, continue.” (II.2.441-453). Este narra o combate desigual entre o velho e alquebrado Príamo e o jovem e atlético Pirrus que, só com o vento produzido pelo movimento da sua espada, derruba o venerável rei de Troia. Antes de desfilar os golpes fatais, Pirrus hesita, mas a sede de vingança o acomete novamente, e ele trucida Príamo sem a menor piedade na presença da esposa que, desesperada, não pode se furtar a ver o terrível assassinato. O poeta descreve a figura de Hécuba com a sua dor excruciente como capaz de comover os deuses:

Mas – ai – quem visse a rainha ultrajada [...]
Correr de um lado ao outro, os pés descalços,
Vencendo as chamas, cega pelas lágrimas,
Um trapo rodeando aquela fronte
Que ostentara a coroa, e por vestido,
Sobre os quadris, outrora tão fecundos,
Um pano que, ao fugir cheia de medo,
Apanhou. – Quem assim agora a visse,
De língua saturada de veneno,

A julgaria como criminosa
De traição contra o reino da Fortuna.
Porém, se os próprios deuses a avistassem
Quando ela presenciou o horrendo Pirrus
Em malicioso jogo de crueldade
Picar à espada os membros do marido,
E o grito lancinante que soltou –
A não ser que de todo não se alterem
Com as coisas mortais, teriam feito
Jorrar pranto dos céus e dor dos peitos. (II.2.494-513)

No desenrolar da ação, Hamlet dirá que “o propósito da representação, cujo fim tanto no princípio como agora, era e é, oferecer como se fosse um espelho à natureza” (III.2.21-23); entretanto, a complexidade da peça não permite que a estrutura especular seja simples. A figura de Hamlet é refletida nas de Fortimbrás e Laertes: todos três filhos de pais mortos por outrém e em busca de vingança. Pirrus, assim como eles, é um filho que perdeu um pai (Aquiles), abatido por um troiano e que quer vingá-lo. Também como Hamlet, ele vacila, mesmo por pouco tempo, no momento de assassinar Príamo, mas “a febre da vingança dá-lhe forças” e ele termina por executá-lo. Essas semelhanças desconfortáveis entre ele e Pirrus só são superadas pela grande diferença entre sua mãe, Gertrudes, e Hécuba.

Apesar de ambas se assemelharem por terem tido os respectivos maridos assassinados, a rainha troiana, enlouquecida pela sua provação, projeta uma dor e um desespero que, pela sua enormidade, não podem ser aplacados; a rainha dinamarquesa, por outro lado, se consola muito rapidamente da morte do primeiro marido, o pai de Hamlet, casando-se, logo em seguida à sua morte (dois meses). E a ansiedade com que o príncipe espera o trecho da recitação do ator (interrompida por Polônio) em que aparece a figura de Hécuba – “Continue, vamos à Hécuba.” (II.2. 493) – parece reforçar a leitura psicanalítica da peça feita por um discípulo de Freud, que vê o príncipe mais transtornado pelo casamento da mãe do que pelo assassinato do pai (JONES, 1949).

Ao presenciar as lágrimas do ator, Hamlet se interroga com as palavras que constituem a primeira epígrafe deste ensaio: “Que lhe interessa Hécuba, ou ele a ela, / Para que chore assim?” Ele se pergunta como representaria este ator se tivesse os motivos de paixão que ele tem. Hamlet compara a reação forte provocada por uma narrativa ficcional do desespero de Hécuba causado pelo assassinato de Príamo com a sua reação fraca diante da realidade do assassinato de seu pai; em termos teatrais, ele compara o desempenho do ator com o seu próprio e se considera inferior, angustiado por não conseguir tomar uma decisão, como explica no terceiro solilóquio

da peça (II.2.552-606).

Da mesma maneira que a pintura da queda de Troia adquiriu um significado outro para Lucrécia após o seu estupro, também para Hamlet o relato dramático do assassinato de Príamo e a dor de Hécuba passou a ter uma leitura contaminada pelos acontecimentos recentes em sua vida. Entretanto, a habilidade shakespeariana em criar as suas personagens não torna incoerente a identificação momentânea de Hamlet com Pirrus e a de Hécuba com Gertrudes, repetindo o recurso utilizado no espelhamento parcial de Lucrécia com Helena.

É importante observar que, mais uma vez, as simpatias do dramaturgo, influenciado por Virgílio e o seu relato sobre a queda de Troia, se voltam para os troianos. Pirrus é pintado com as cores mais escuras e o seu retrato de carniceiro diabólico é completado pela descrição da maneira covarde com que mata Príamo à vista da esposa Hécuba.

TROILUS E CRÉSSIDA

A guerra de Troia, limitada a um lamento reflexivo em *A violação de Lucrécia/O estupro de Lucrécia* e a uma passagem metadramática em *Hamlet*, é o tema principal de uma peça inteira: *Troilus e Crésida*. Como o Prólogo narra,

Tróia é a cena: e das ilhas gregas
Vaidosos príncipes, com o sangue quente,
Para o porto de
Atenas mandam as naus
Lotadas co' os ministros e instrumentos
Da cruel guerra; são sessenta e nove
As coroas reais que, da baía,
Partem para a Frigia, depois de jurar
Saquear Tróia, que guarda em seus muros,
A raptada mulher de Menelau,
Causa da guerra, por dormir com Páris. (*Troilus e Crésida*, p. 5)

A ação se inicia no meio da guerra, em Troia, com a impaciência do apaixonado Troilus empenhado em conquistar Crésida com a ajuda do tio dela, Pandarus, e termina com a morte de Heitor, o maior guerreiro troiano. Apesar de Crésida ser a principal figura feminina por ser a protagonista da história de amor, a presença de Helena perpassa por toda a peça, pois, como o Prólogo anuncia “ela é a causa da guerra”. E a validade e o valor desta causa serão questionados desde o começo, quando Troilus

ao ouvir os clarins que o conclamam para a guerra, irritado, declara: “Todos tolos: claro que Helena é bela, / Se todo o dia o sangue a pinta assim,” (segunda epigrafe deste ensaio), colocando o seu problema pessoal acima do seu dever e justificando-se: “Não consigo lutar por essa causa; / Pra minha espada o assunto é muito fraco.” (I.1.88-89).

Antes de ser vista no terceiro ato, ouve-se falar muito sobre Helena. No primeiro, além do desabafo de Troilus acima, Pandarus, na ânsia de despertar o amor da sobrinha por Troilus, insinua que Helena está interessada por ele e chega mesmo a dizer que ela o prefere a Páris, o que provoca o comentário de Créssida de que Helena é uma “merry Greek”.

Na segunda cena do segundo ato, há um longo e importante debate entre os troianos em que eles tentam decidir se vão ficar com Helena ou devolvê-la aos gregos. Heitor, inicialmente, argumenta que ela não vale o alto custo para mantê-la em Troia:

[...] mande Helena.
Des'que esse assunto fez brandir a espada,
Cada alma, das milhares que pagamos,
Vale uma Helena[...]
Ela não vale o que nos custa tê-la. (II.2.17-20; 52)

A sua opinião é secundada por Cassandra, a filha enlouquecida de Príamo, fadada a profetizar o que ninguém acredita, prevê as consequências de se manter Helena em Troia:

Tróia deve acabar, Ílion ruir:
O fogo do irmão Páris queima a todos.
Chorem, troianos! Helena é só dor:
Tróia queima, se Helena não se for. (II.2.110-1130)

Entretanto, Troilus, que a princípio se negara a lutar por não acreditar no motivo da guerra, muda de opinião e defende a continuação da guerra pela honra dos troianos. E, Páris, negando advogar em causa própria, “Senhor, não busco apenas para mim / Os prazeres que tal beleza traz”, concorda que seria uma vergonha abrir mão da posse de Helena por serem pressionados. (II.2.147-154). É interessante observar que, ao insistir na permanência de Helena entre os troianos, Troilus introduz uma outro motivo até então ignorado: o sequestro de Helena por Páris não teria sido apenas motivado por amor, mas, também, por vingança:

[...] Foi julgado certo
Que Páris se vingasse contra os gregos;

A sua aprovação encheu-lhe as velas;
Céu e mar, inimigos, se acordaram
Para servi-lo: aportou onde quis
E pela tia presa pelos gregos
Trouxe a bela rainha, que provoca
Inveja a Apolo, e faz velha a manhã [...]
Por que a guardamos? A tia está lá.
Vale guardá-la? Ela é uma pérola
Cujo valor lançou mais de mil barcos,
E fez de reis coroados mercadores.
Julgando justa a viagem de Páris –
E o fazem, pois todos gritaram “Vá!” (II. 2.73-86)

O discurso de Troilus aponta para a cumplicidade de todos na ação de Páris e retira grande parte da sua responsabilidade. Da mesma maneira, mostra os gregos como culpados da retaliação dos troianos: a tia a quem Troilus se refere é Hesione, irmã de Príamo e mãe de Ajax, raptada pelos gregos e mantida em cativeiro (BULLOUGH, 1978, v.VI, 188-192). Apesar da afirmativa de Troilus de que Helena é extremamente valiosa, a ideia de que a sua fuga com Páris foi, pelo menos, inicialmente, motivada por um desejo de vingança, lança dúvidas sobre esse valor.

Depois de termos ouvido falar tanto sobre a beleza e a importância de Helena, quando finalmente a encontramos no terceiro ato, ela se apresenta como uma mulher frívola e superficial, que, caprichosamente, não permite que Páris se junte aos outros guerreiros para lutar naquele dia; enfim, a “merry Greek”, como a havia definido Créssida anteriormente. Mesmo o grego Diomedes não esconde o desprezo que sente por ela quando responde a Páris, que o acusa de ser “duro contra uma concidadã”:

Ela é dura com a pátria; escute, Páris;
Cada gota do seu sangue devasso
Tirou a vida a um grego; e cada amostra
Daquela carne podre e infectada
Matou um troiano. Desde criança
Não emitiu tantas palavras boas
Quantos morreram por ela na guerra.

O perfil pouco lisonjeiro da grega Helena é relativizado por comparação com o da troiana Créssida, pois, ambas são apresentadas como devassas e infieis. A história de amor entre Créssida e Troilus é brutalmente interrompida quando, Calchas, o pai dela, que havia se passado para o lado dos gregos, exige, em uma troca de prisioneiros, que a filha vá se juntar a

ele. Desamparada e só entre os comandantes inimigos ela se deixa beijar por todos eles, o que provoca a desaprovação de Ulisses, que não hesita em atribuir-lhe os talentos das “rameiras de oportunidade/Escoladas no jogo.”(IV.5.62-63). Mais tarde, o próprio Troilus presenciará uma cena amorosa entre ela e Diomedes; Créssida, assim, faz jus à sua fama adquirida desde a Idade Média, se tornando o símbolo da infidelidade.

Hécuba nunca aparece, mas a sua presença é sugerida por referências. No final da peça, Troilus pergunta, preocupado, quem dará a notícia da morte de Heitor aos seus pais. O sofrimento de Hécuba – desta vez pela morte do filho – já havia sido previsto por Cassandra que, em uma das suas visões, vê a mãe gritando de dor (V.3.83). Mais uma vez, a figura de Hécuba é associada ao sofrimento pela perda de um ente querido.

Em *Troilus e Créssida*, o tratamento ambíguo dos temas de amor, guerra, honra, dever, coragem e moralidade, assim como o delineamento das personagens como produtos de um contexto político-social extremamente hostil, impede que se afirme, como já foi feito por duas vezes, que as simpatias de Shakespeare estão todas dedicadas aos troianos. Se os gregos continuam a ser tratados com a mesma severidade, os troianos já não são mais vistos como vítimas inocentes.

Na obra shakespeariana, a grega Helena surge estereotipada como adúltera e devassa não só pelas repercuções dos preconceitos de nacionalidade, como, também, pelas concepções misóginas da era elisabetana. A troiana Hécuba, pela sua origem e pelos seus inegáveis sofrimentos como esposa e mãe, é agraciada pelo poeta com uma imagem positiva de figura feminina.

RESUMO

A guerra entre gregos e troianos, narrada por Homero, era um assunto muito conhecido dos elisabetanos. Por se considerarem descendentes dos troianos e influenciados por autores latinos que veiculavam preconceitos contra os gregos, estes passaram a ser vistos negativamente pelos contemporâneos de Shakespeare. Este ensaio focaliza duas figuras femininas do poema épico homérico, a troiana Hécuba e a grega Helena, sugerindo que a presença delas no discurso shakespeariano, marcada pelos preconceitos da época, é importante para a leitura do poema e das duas peças em que se inserem.

Palavras-chave: Hécuba; Helena de Troia; discurso shakespeariano.

ABSTRACT

The war between the Greeks and Trojans, narrated by Homer, was a very well-known subject by the Elizabethans. Considering themselves descendants from the Trojans, and influenced by Latin authors who voiced their prejudices against the Greeks, these were gradually seen from a negative point of view by Shakespeare's contemporaries. This essay focuses on two feminine figures in the Homeric epic poem, the Trojan Hecuba and the Greek Helen, suggesting that their presence in the Shakespearean discourse, marked by the bias of the age, is important for the reading of the poem and the two plays which they are inserted in.

Keywords: Hecuba; Helen of Troy; Shakespearean discourse.

REFERÊNCIAS

- BULLOUGH, Geoffrey. (Ed) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, 1978, v. 8. p.188-192.
- JONES, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. London: Faber and Faber, 1949.
- SHAKESPEARE, William. *A violação de Lúcrécia*. In: Obra completa Tradução: F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. v. 3. p.769-814.
- _____. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- _____. *Troilus e Crésida*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- SPENCER, T. J. B. 'Greeks' and 'merry Greeks': a background to Timon of Athens and Troilus and Cressida. In: *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*, Misssouri: University of Missouri Press, 1962, p. 223-233.

Submetido em: 24/08/2009

Aceito em: 05/10/2009

O LOUCO DO CATÍ: O NASCER DA IDENTIDADE

O Louco do Catí: the birth of identity

Cecília Zokner*

Velho, para quem deseja conhecer o Rio Grande, O Louco do Catí é a receita. Como quem quiser saber como se pode escrever um livro inteiro sem descrever o seu personagem, entretanto sugerindo a sua figura, com palavras daqui e dali, transformando-o num ser marcante.

Cecília Machado Bordini em carta a seu pai.

Contar se torna difícil, já dizia Honoré de Balzac, citado por Oscar Tacca, no Prefácio a *Scènes de la vie privée*, constatando “que todas as combinações possíveis parecem esgotadas, que todas as situações se cansaram, que o impossível foi tentado” (TACCA, 1971, p. 1). No entanto, Dyonélio Machado na simplicidade (aparente) de sua narrativa faz com que nela algo de novo perpasse, seja na construção da frase, na estrutura do relato, na criação do personagem em *O Louco do Catí*, publicado em 1942, pela Editora Globo de Porto Alegre, seu segundo romance, Sua estreia na ficção, com *Os ratos*, se dera dois anos antes. *O Louco do Catí* se constrói numa sucessão de cenas, em que se movem mais de cem personagens, entre os quais, segundo Philippe Amon, citado por Beth Brait, alguns funcionam “como elementos de conexão e que só ganham sentido na relação com outros elementos da narrativa pois não remetem a nenhum outro signo exterior” (BRAIT, 1987, p. 46). Algum detalhe no trajar, um gesto, uma frase, a profissão – nem sempre possuem um nome – os distingue. Por isso, de certa maneira, *O Louco do Catí*¹, fio condutor da narrativa, terá com eles certa semelhança se forem levados em conta a sua caracterização que, segundo Antonio Cândido (CANDIDO, 1970, p. 59), são os elementos que um romancista utiliza

* UFPR

¹ A partir de agora chamado apenas de *o Personagem*.

para descrever e definir o personagem. Em *O Louco do Catí*, o físico, os gestos, as atitudes e a voz serão sempre muito vagos no que ao personagem se refere. Personagem sem nome será designado por vários substantivos tanto pelo narrador quanto por alguns personagens. Na verdade, o romance já se inicia com um substantivo que, seguido de um adjunto adnominal o situa, também, num espaço determinado: *o passageiro do bonde*. O Personagem será referido também por: *moço, este aqui, infeliz, o tipo, a figura, figura estranha, desconhecido, meio maluco, passageiro, camarada, homem, hóspede, aquela figura, viajante, o pobre, indivíduo, Norberto, o outro, amigo, sujeito, Catí, companheiro, Louco do Catí, maluco*.

Prescindindo das informações sobre as circunstâncias da vida de Dyonélio Machado, sobre a profissão exercida (médico psiquiatra); sobre o período de prisão (ficou dois anos preso por delito de opinião), este trabalho será conduzido precipuamente a partir do texto que, esmiuçado, evidenciará a maestria com que o escritor gaúcho combina estratégias que se enlaçam para fazer do fragmentário e do incompleto um homem que se descobre.

Repertoriar as palavras que designam o Personagem ao longo do romance e os diálogos que sobre o seu nome se travam, assim como os termos usados para esboçá-lo, ainda que parcamente, evidenciarão uma identidade que parece se diluir em meio aos reveses, suavizados pela solidariedade presente em quase todos os episódios de que foi protagonista. Uma identidade que irá se construir, verdadeiramente, nos dois últimos capítulos do livro.

O romance tem início com o Personagem descendo de um bonde num fim de linha e se dirigindo a um armazém para comprar cigarros e fósforos. O dinheiro que estende ao dono do armazém e que já não fora aceito pelo cobrador do bonde não é suficiente para a despesa. Um dos rapazes, entre os que ali estavam, atento à cena, joga, de longe, a moeda que lhe falta. Logo, o recém-chegado estava incorporado ao grupo de Norberto, que lhe pagara os fósforos e seus três companheiros que o incluem na breve excursão que pretendem fazer até o litoral. Ao iniciarem o caminho de volta, Norberto decide seguir adiante e levá-lo junto. Uma viagem que irá se prolongar, cheia de incidentes, até o Rio de Janeiro de onde é enviado de volta ao Rio Grande do Sul, para chegar, enfim, a sua terra natal no extremo sul do Estado. Um percurso – feito a pé, de ônibus, de navio, de trem, de avião – que, mais do que paisagens e localidades, mostrará, em breves episódios, uma galeria de tipos das mais variadas condições sociais. Pessoas que, seja por um menor ou maior espaço de tempo, irão conviver com o Personagem, designando-o, como também o narrador, de várias maneiras, inclusive por pronomes. Tanto esses pronomes, como grande parte das ocorrências dessas designações – que são muitas, haja vista as dimensões

exigidas para este trabalho – , farão parte de um texto maior.

Das palavras que o designam, acima mencionadas, por vezes, o uso se restringe a uma, duas, três vezes; outras há cuja ocorrência é bastante expressiva. Usadas uma única vez os sete primeiros exemplos: no desembarque, em Livramento, o coronel tomou um carro com um companheiro de viagem. Na conversa entabulada em que mutuamente se apresentaram, o outro perguntou: “E o moço?” (p. 260) [ele se refere ao Personagem]. Foi-lhe dada uma explicação e o indivíduo se deu por inteirado. Lopo, o amigo que o Personagem e Norberto fizeram no Rio de Janeiro, oferecera-se para levar o Personagem a São Paulo e se encarregar “de meter este aqui no trem pra o Rio Grande (e bateu-lhe educadamente no ombro)” (p. 149). Em Palmares, vendo-o dormir depois de o terem ido buscar no mato para onde fugira, alguém observa: “– Também! Depois do que o infeliz caminhou” (p. 41). E, quando foi tratada a possibilidade de sua transferência da segunda para a primeira classe do navio, um dos membros da alta administração do navio foi “despachado para o porão, afim de inspecionar o tipo, a figura” (p. 184). Pelo narrador, será chamado de *figura estranha* quando, na frente da hospedaria, em Palmares, “esbracejava” sob a luz da alvorada. No momento em que o pessoal do grupo com quem viajava considera a possibilidade de voltar no dia seguinte, para o desconhecido isso parecia algo de indiferente, isto é, coerente com o que havia sido constatado dele: “Não se lhe conhecia um rumo definido” (p. 17). E, na viagem de navio, há um momento em que o comandante se refere a ele como *meio maluco*. Também uma única vez aparece o termo *passageiro* para designar o Personagem e na voz do hoteleiro de Lages, que dá conta ao coronel do que lhe fora pedido por Geraldo, o motorista da empresa de transportes da capital: “Foi um passageiro que ele trouxe há quase um mês da capital. Não se sabe ao certo quem é” (p. 242). E, a palavra *camarada*, indicando o Personagem, parece ter sido empregada uma única vez na explicação que Norberto dá a Dona Rita quando ela quer saber quem é o Louco do Catí que viajava com o grupo: “Foi um camarada que encontramos no fim da linha. Topou o nosso convite [...]” (p. 36).

Será duas vezes designado por *homem* e, dentre as designações, os exemplos que seguem: logo na primeira página do romance, ao tentar pagar o ônibus com um dinheiro que não valia, o cobrador (no texto designado por condutor), prestou atenção no seu chapéu e “explicou de improviso ao homem do chapéu” (p. 11) o porquê de não aceitar o seu dinheiro. Ao se assustar e fugir para o mato, em Palmares, a decisão foi a de ir buscá-lo e chamaram o Janguta para ir “pegar o homem” (p. 38).

O designativo *hóspede* para o Personagem aparece duas vezes e, em ambas, acompanhado da palavra *outro*, (uma vez como adjetivo e outra

como pronome). Ao chegar em casa, Geraldo (juntamente com o Personagem), escuta a mulher lhe dizer que fizera uma carne para ser comida com café. Geraldo aprovou, mas quis uma cerveja e mandou comprar. Só então, “informou que lhe trazia um outro hóspede” (p. 215). Mais adiante, enquanto a família de seus hospedeiros decidia se deveria levá-lo ou não a um passeio na cidade, do narrador (ou de um personagem) a constatação: “O outro, o hóspede, ainda não se levantara” (p. 226).

Nas visitas que Norberto fazia ao professor Castel, na sua doença, levava junto o Personagem que ficava esperando na sala. Porém, com o aumento das visitas, *aquela figura* atrapalhava e foi transferido, então, para uma banqueta no terraço. Sem o demonstrativo a anteceder o termo *figura* e sim um possessivo, ele aparece no penúltimo capítulo do livro quando já se encontra próximo do Catí. Caminhava sem se cansar e enfrentando obstáculos e “sua figura era apenas um pedaço de escuridão, fazendo um barulho: o barulho dum tranco sobre o chão alagado” (p. 275).

É no capítulo *Viajando* que aparece três vezes a palavra *viajante* para falar do Personagem. Aliás, é com ela, a única, grafada entre aspas na frase, que o capítulo se inicia: “O ‘viajante’ em meia hora estava pronto. Faltando a despedida [...]” (p. 211). Mais uma despedida que deve enfrentar e que o remete a esse momento do passado em que abandona a casa paterna. Deixa o navio em Florianópolis e de caminhão, ao lado do motorista, segue rumo a Lages. Ao cair da tarde param numa hospedaria para tomar café com leite. A dona do estabelecimento e o motorista falam sobre várias coisas “enquanto o viajante engolia a taça de café” (p. 213). Ao chegar a Lages, desceram na frente dum hotel e ao viajante que lhe seguia os passos, o motorista informa que não ficaria ali, iriam apenas entregar algumas coisas e logo seguiriam para sua casa onde a hospedagem lhes seria mais barata.

O termo *pobre* se referindo ao Personagem é usado sob o efeito da emoção. Ao saber de sua fuga, cheio de medo, para o mato, Dona Rita havia se penalizado e disse: “O pobre [...]” (p. 35). Igualmente é com pena que a mulher do capitalista, diante do argumento de que eles deviam estar esclarecidos sobre o fato do Personagem ter estado na prisão, diz: “Ora, o pobre [...]” (p. 187). Na conversa com a visita que lhe recomenda cuidado com o dinheiro, principalmente devido à presença do Personagem na casa, Dona Miroca, que o hospedava em Lages, diz “– O pobre!” (p. 225) antes de se referir a sua bondade para com as crianças e a sua ajuda para tirar água do poço.

O capitalista se refere a ele como *indivíduo*, ao observar que, de fato, seria difícil seguir-lhe os passos, viajando em classe diferente da sua, “uma separação severa” pois “para o responsável da ordem a bordo, um viajante de segunda (quanto há também viajantes de primeira) é tão diferente

destes últimos como se houvesse, realmente, nascido nessas acomodações inferiores" (p. 184).

Por Norberto será chamado, conforme sugestão de Lopo, a partir do momento em que subiu a bordo (pois viajava com passagem patrocinada pela polícia), ao ser apresentado ao capitalista que aceitara dele se encarregar (atendendo às instâncias da mulher que o acompanhava). Mas na hora em que o navio se aproximava do cais de Santos, o capitalista observou que ele os faria perder tempo, levando sua companheira a perguntar “Quem? Norberto?” (p. 185). Grafado entre aspas é a reafirmação da não veracidade do nome. Entre aspas aparecerá outras duas vezes: quando a companheira do capitalista lhe confidencia que “Norberto” já estivera na prisão e, ao prever que, em São Paulo, na casa de sua velha parente onde iriam se alojar, “Norberto” lhe faria companhia.

O outro foi dito pelo motorista do ônibus quando chegaram a Tramandaí e ele quis se referir ao Personagem sem saber exatamente como, escolhendo as palavras: “O seu companheiro [...] (Ele hesitava). O outro [...] Aquele [...]” (p. 61). Na hora em que chegavam à prisão no Rio de Janeiro e Norberto foi informado de que a aparência contava em relação ao lugar em que ficaria o preso (aqui em cima/lá em baixo), ele fica procurando “com benevolência, qualquer aspecto agradável na figura do outro” (p. 97). E por *o outro*, a ele se refere o narrador quando na despedida do pessoal da pensão no Rio de Janeiro: “Eles vão me levar prá o Catí [...] sussurrou-lhe o outro” (p. 177). Em Lages, antes de se sentarem para comer, Geraldo convida: “‘Vamos lavar as mãos’ e arrasta consigo o outro prá dentro” (p. 215). E à mesa lhe pergunta o nome: “O outro ainda engolia” (p. 217) e a resposta foi adiada. Porém, mais adiante considerou a resposta do outro. Antes, a amizade com Lopo lhe rendera uma calça e Norberto que “examinava a roupa do outro” (p. 138), no caso o Personagem, concluía que seu casaco não estava muito surrado.

Na chegada à prisão do Rio de Janeiro com outros presos, houve um momento em que os grupos se separaram. Diz o narrador: “com Norberto e o amigo vinham, afora os guardas, mais dois indivíduos de olhar espantado” (p. 100). Diante da cela, ele, que se debateria de medo, não atende a razões e é jogado para dentro. Um dos presos da cela comenta: “o carcereiro ficou com medo aí do amigo: ele não abriria hoje nem mais uma vez a grade” (p. 103). O narrador retoma o termo *amigo* e o usa num itálico, levemente irônico. Ironia que em Dyonélio Machado é exemplar, diz Maria Zenilda Grawunder (GRAWUNDER, 1995, p. 39): “O *amigo* está exausto” (p. 103). Nas soluções encontradas para enviar o Personagem do Rio de Janeiro para o Sul, uma foi sugerida por Lopo levá-lo com ele para São Paulo: “Eu em São Paulo me encarrego de meter o nosso amigo [...] no trem” (p. 149). O

coronel reparou que na estação de Caxias o Personagem não comprara passagem para Porto Alegre como estava previsto mas, para Santa Maria e lhe pergunta: “O amigo não é então de Porto Alegre?” (p. 251). Já em Santa Maria, o coronel o levou, embora chovesse muito, para o centro da cidade e conversou com ele sobre a estadia em São Paulo, perguntando: “E o amigo gostou?” (p. 254).

Preocupados, os rapazes com quem viajava, ao sabê-lo enfiado no mato sob o impacto do medo, acatam Seu Ricardo, dono do hotel, que decide: “Mas o que importa no caso é pegar esse sujeito” (p. 36). Durante o almoço na casa de pensão do Rio de Janeiro em que se falou das dificuldades relacionadas ao Personagem, Dona Amélia, disse que já fora informada “e designou o sujeito” (p. 165). No navio, a mulher do capitalista, ao se aproximar a hora da primeira refeição, “fez questão de ver o sujeito lá na segunda [classe]” (p. 138). E ao chegar em Santos, o capitalista considerou que, se o levassem junto a São Paulo, “o sujeito esse” (p. 185) os faria perder tempo. Também no navio, no episódio em que o marinheiro clandestino é mandado para a prisão e que o Personagem relaciona com o Catí, ninguém entende o seu grito de susto. Na hora em que abandonava o navio para ir pegar o caminhão para Lages, despediu-se do Comandante e do marinheiro. O Dr. Valério, que se ocupara dele até então, recomendou que não se demorasse, pois arriscava-se a perder o caminhão. “O sujeito tocou-se pela prancha abaixo” (p. 212). Ao desaparecer, logo depois de descer do avião, na fronteira, o ajudante de piloto opina se não valeria a pena puxar o sujeito de dentro do mato e mais adiante afirma: “Um sujeito assim é capaz até de agredir” (p. 272). E quando alguém pergunta por que terá feito isso (correr em direção ao mato) uma voz anônima pergunta: “O sujeito? [...]” (p. 272). Em Lages, acompanhando o coronel até o carro, o hoteleiro lhe diz em voz baixa que lá fora estava um sujeito à espera deles.

Em Lages, na casa em que se hospedara, uma visita de Dona Miroca, sabedora de que na casa havia um dinheiro extra trazido pelo seu marido pra comprar cera, pergunta se a importância está bem guardada mesmo, pois, reticente, ela continua, “uma casa com hóspedes, com gente desconhecida [...]” Sobretudo esse Catí, que tinha um ar tão estranho e que ninguém sabia donde vinha [...]” (p. 225). Insinuações que levaram Dona Miroca a induzir o marido a mandá-lo embora, acrescentando: “Não pelo Catí, coitado [...]” (p. 230). Um dia, em conversa com a mulher do professor Castel, ela diz a Norberto o quanto o marido havia se empenhado para conseguir tirar o Catí da prisão. Ao guardar na maleta do Personagem a escova de dentes, o pente e o sabão que ele trazia no bolso da capa, Dona Miroca vê um par de sandálias, já gastas e põe-se a olhar: “Nunca vira seu Catí de sandália” (p. 239). Logo depois ela lhe diz: “Eu botei uma

lembrançazinha dentro da mala, seu Catí. É presente de Lourdes" (p. 240). Algum tempo antes, ela precisava sair mas não podia deixar a casa entregue às crianças. "É exato que havia o seu Catí. Muita coisa ele repararia" (p. 222) e "as crianças estavam se dando muito bem com seu Catí" (p. 222). E, exemplo perfeito da faceta trocista de Dyonélio Machado, a sequência em que o Personagem e Norberto chegam na casa do professor Castel. O doutor já dissera para a empregada que ao chegarem os mandasse entrar. E como ela também já havia recebido ordem de só permitir a entrada na casa a quem fosse doutor, ao fazê-los passar, disse: "Passe doutor (Norberto ia na frente). *Passe Dr. Catí*" (p. 139) [em itálico no original]. Em outras sequências, há, também, como que um contraponto "risível/dramático", visando esmaecer autoridades. É o caso da figura do delegado de Araranguá que tinha "por hábito andar sempre resfriado, a voz nasalada. Ele mesmo só se curava em último caso. Era moço e tinha gosto (rapaz de muito gosto), tinha gosto em andar assim, com a voz velada, rouca e íntima" (p. 71) e o descaso para com os homens que recebera ordem de prender; ou do comandante do navio que diante de um clandestino que fora posto a trabalhar no porão e é acusado pelos marinheiros de conspirar contra o comando, pergunta o que ele dissera e por ter dito "Huum [...]", mandou que o metessem nas grades; ou, ainda, da consulta pública, verdadeira aula sobre um homem de saúde altamente prejudicada, onde o professor prova que, apesar de todas as evidências, o paciente não tinha nada.

Das vinte e duas ocorrências da palavra *companheiro*, a exemplificação será por conta de algumas. Na praia onde ficara com o Personagem, decidindo não voltar com o grupo do passeio, Norberto deu um longo passeio pelo povoado, seguido do companheiro. Pagou-lhe a conta do hotel e o convenceu de fazer um bom trecho de praia que eles não conheciam, viajando no estribo pois não havia mais lugar no ônibus que seguia para Capão da Canoa. Quando se acomodaram, o motorista perguntou se estava tudo bem e Norberto espiou o companheiro. Na chegada a Tramandaí, Norberto sentiu-se indisposto e optou por comer, com o companheiro, uma sardinha com pão. A caminho, outra vez, de Capão da Canoa, os passageiros do ônibus decidiram tomar banho de mar antes da chegada. Norberto já viajava com o calção de banho por baixo da roupa: "Havia abandonado a sunga prá o companheiro" (p. 61). Em Capão da Canoa, perdido o entusiasmo pelo mar, depois de alguns dias, Norberto jogava a maior parte do tempo. "O companheiro esperava invariavelmente num canto, na semi-obscuridade" (p. 63). Desejando seguir viagem, o plano foi seguir a pé até Torres. Norberto fez o cálculo que em dez minutos faria um quilômetro. Saíram de madrugada e seu passo era mais firme, quase militar, porém "o trancão do companheiro, o seu trancão de maluco, vinha ele observando,

que coisa, (está vendo?) que coisa mais indicada praquele gênero de viagem" (p. 64). Em Torres, Norberto compra duas passagens no Expresso do Norte que chegaria a Araranguá às nove horas mais ou menos. Enquanto tratava desses preparativos "o companheiro, esse, arriava onde quer que chegasse" (p. 65).

O Personagem é designado por Louco do Catí² mais de trinta vezes, mas somente a partir do capítulo *Música negra*, da segunda parte do romance. Norberto e o Personagem são levados para a cadeia, "isolada, recortando-se muito alta no céu fosforescente, com alguma luz mortiça nas janelas gradeadas, uma massa parda, que os esperava" (p. 101). Determinaram-lhes o cubículo 14 e, quando foram levados para lá, o Personagem "teve um movimento de fuga. Quis retroceder. Um dos guardas pôs-lhe a mão. Mas ele já soltava um grito: É o Catí! Não me digam que não! E depois de uma respiração ruidosa e difícil, numa voz berrada e choramingada a um tempo: Não me levem prá o Catí!" (p. 101). E logo na manhã seguinte, quando o "faxina" [entre aspas no original] aparece distribuindo o café, um preso da cela enfrente a deles aparece com uma caneca cheia na mão e diz: "O Louco do Catí está precisando de uma boa dose disto [...] e se ouviu, vindo do fundo de sua cela uma risada rápida." (p. 107). Depois, Norberto ficou sabendo que a direção da penitenciária era acusada de "servir no café dos presos uma mistura anafrodisíaca" (p. 109). Embora as outras designações continuem a lhe serem conferidas, a partir de então, ele também será designado por Louco do Catí, seja pelo narrador, seja pelos personagens.

Embora seja mencionado quase cento e vinte vezes o termo *maluco*, designando o Louco do Catí, apenas alguns exemplos dentre essas ocorrências serão mencionados: aparece pela primeira vez na página 18. Incorporado ao grupo nesse armazém de fim de linha de Porto Alegre, é somente quando já estão viajando que o chofer o designa por *maluco* pois até então ninguém lhe perguntara o nome ou conversara com ele. Ao tomarem conhecimento do nome de um dos rapazes que viajava junto, Maneco Manivela, o chofer que, no entanto, o conhecia há tempo, conclui que seu nome era engraçado. "De certo é um apelido. Os dois [o chofer e Norberto] voltaram-se vivamente. Mas, o maluco já estava, outra vez, olhando pra frente, pra longe [...]" (p. 19). Na parada que fez o grupo em Palmares no hotel do seu Ricardo, pediram um café com leite, mas decidiram não dar de comer ao maluco. Ele ficara lá para os lados do carro, talvez sem fome, pois na parada que haviam feito na estrada embaixo de uma árvore, onde repartiram um pedaço de carne seca cheirando a ferro, a graxa mineral, que estava guardado na caixa de ferramentas, o "maluco engolira o seu bocado com a sofreguidão serena e irracional dum cachorro, sem mastigar, o focinho horizontal, olhando para

² Uma vez aparece o termo *louco* em letra minúscula, provavelmente lapso da tipografia.

diante" (p. 26).

Em cada uma dessas designações, inseridas em frases pronunciadas pelos personagens ou naquelas pertencentes à voz do narrador (como que imparcial, descomprometida), há uma inegável e cordial aceitação do alheamento em que vive o Personagem e a consequente possibilidade de exercer influência sobre ele.

Se, por um lado, está patente e intenção de Norberto ao incorporá-lo ao grupo e depois convencê-lo a continuar a viagem em sua companhia, os demais personagens o aceitam, quase sempre, com afabilidade, sem parecer se preocupar em saber quem é ou como se chama. Há, porém, momentos em que algum personagem se interessa ou mostra alguma estranheza a respeito do seu nome, alguns diálogos assim o demonstram.

Quando Norberto vai falar sobre a liberdade do Personagem, ainda na prisão, com o professor Castel, ele explica porque a sua inocência foi reconhecida por *elos* [em itálico no original], o pronome significando, certamente, as autoridades: ou foi raptado por Norberto ou foi por ele coagido a acompanhá-lo para despistar a polícia. Porém, ao se referir ao personagem, o designa por *maluco, um pobre louco*, o "o Louco do Catí – não é assim que o chamam?" (p. 131). Porque, além de conseguir, com o diagnóstico a saída do Personagem da cadeia, pouco parece se interessar por ele ou desejar conhecer o e seu verdadeiro nome. Indiferença que, aliás, também demonstra em relação aos pacientes que atende em público, na clínica, nos dias de consulta geral quando, então, no anfiteatro, exerce a cátedra; Geraldo, o motorista do caminhão que o leva como passageiro de Florianópolis até Lages, apenas vai ter curiosidade pelo seu nome, ao chegar em casa e sentar-se à mesa. Para a mulher, dissera ter tido aquele companheiro de viagem que perdera o ônibus. Em meio à refeição lhe pergunta "‘Como é seu nome, mesmo?’ O outro ainda engolia. Suspendeu-se um momento. O dono da casa viu sua atrapalhação. ‘Engula primeiro’ sugeriu-lhe. Foi o que ele fez. E falou depois num apelido [...] num apelido que ultimamente [...] ‘Como é o apelido?’, ‘Ah! isso mesmo’, considerou, ao ouvir a resposta do outro" (p. 217). E se lembrou da conversa na agência, em Florianópolis onde havia sido aventado avisar a polícia. Mas não pensava ter perigo, disse baixo para a mulher e insistiu: "Você não faz questão de ser chamado por todo o nome, naturalmente [...]" (p. 217). Interrompeu-o a voz da mulher, perguntando pelo nome. O marido reconheceu que apelido ou nome era a mesma coisa, concluindo que "Catí é mais curto" (p. 217). E relatou à mulher o que fora o Catí ("os horrores, as torturas, as perseguições, os degolamentos" – p.218) e acabou achando que seu hóspede nada tinha a ver com aquilo.

Um outro personagem de tais fatos se mostrará conhecedor. No navio onde viajava o Personagem, ele assustando-se com a prisão do

marinheiro gritou “Catí”. O médico se aproximou e lhe perguntou de onde ele era. “Os outros foram os que lhe ministraram informações. Poucas, entretanto. ‘Há bastante tempo não ouvia falar no Catí. Esse pobre homem teve o mérito de me acordar uma velha recordação’ disse o médico” (p. 202).

Igualmente, em outras duas sequências, aparecem menções ao seu pretenso nome. Conversando com Norberto, o doutor Lourenço Marques, em determinado momento, pergunta se eles eram do sul. E continua: “Mas *Catí* [em itálico no original] não é nome [...]”, ‘Não, não é o nome dele’, esclareceu Norberto (Aquele embuste involuntário não podia prosseguir). ‘Percebo’, justificou o médico ‘é um diminutivo, uma abreviatura de gracinha, que se põe nas pessoas em casa [...] Ele talvez mesmo se chame Catarino [...]’ (p.143).

E, embora apresentado, ao entrar no navio como Norberto e assim ser tratado alguma vez, o capitalista que dele se encarregou soube mais tarde que esse nome não era o seu “a passagem com a qual viajava, passagem fornecida pela polícia [...] lhe pertencia tanto, quanto aquele nome” (p. 186) e a ele se referia como *indivíduo, sujeito esse, esse pobre homem*.

O fato de chamá-lo indistintamente de várias maneiras e entre elas as que o definem como incapaz – ou, talvez, por isso mesmo – fez com que muitos daqueles com os quais conviveu se prestassem a ajudá-lo, abstraindo-se, porém, de levar em conta a sua opinião ou o seu querer.

Não é dado a conhecer ao leitor os argumentos de Norberto para convencer o Personagem a se juntar ao grupo. Porque, se a sua chegada ao armazém é relatada, há uma completa ausência de informação quanto a sua anuência em participar da viagem. Bem mais adiante, pelas palavras do professor Castel, poderá ser compreendida a razão de Norberto em fazê-lo parte do grupo – despistar a polícia que estava no seu encalço – e o desejar mandá-lo de volta para o Sul quando, ele, Norberto, já se acomodara, isto é, já conseguira emprego no Rio de Janeiro.

Numa oportunidade, Norberto perguntará o que acha, embora a pergunta signifique de *per si* uma afirmação: quando estão indo a pé pela beira da praia de Capão da Canoa até Torres e param para resolver se caminhariam junto ao mar ou pelas dunas, aproveitando para comer. Norberto, prudente, racionava os alimentos que levara, mas como haviam saído cedo, sem café, “era preciso restaurar bem a força perdida na areia. ‘Não pensa assim?’” (p. 64) pergunta ao Personagem que, certamente, concorda o que seria muito difícil não acontecer. Porém, durante a continuação da viagem – Torres, Araranguá, Florianópolis, Rio de Janeiro, Norberto o irá conduzir. Comandará as suas atitudes: manda que tire o boné para se sentar à mesa no almoço com os demais passageiros do ônibus; tira-lhe o boné para que fique de recordação aos outros companheiros de cela na cadeia de

Florianópolis; veste-o com a calça que Lopo, um amigo feito no Rio de Janeiro, lhe consegue e com o velho casaco e lhe põe o chapéu na cabeça. Logo no início da viagem, um dos rapazes lhe sugere que tire o casaco pois o calor aumentava. Igualmente, no restante da viagem, os que dele se ocupam lhe providenciam os meios de seguir viagem e, inclusive, a custeiam. No navio, para respeitar o regulamento ao ser transferido da segunda para a primeira classe, veste-se com a roupa que lhe dá o capitalista, ainda que lhe fique muito grande; em Lages, Geraldo, seu hospedeiro, decide se o leva ou não para a feira na cidade; outrossim, lhe providencia a partida de Lages e o Personagem acata a decisão. Como aceita ser levado a Santos pelo casal que o cuidava a bordo, descer do navio em Florianópolis e em Paranaguá com o doutor Valério, da estação de trem de Livramento ser conduzido a "reboque" pelo Coronel para o hotel, viajar de avião, uma vez que a chuva impedia que seguissem por terra, com a passagem paga pelo coronel.

Porém, embora se submeta aos que dele se ocuparam, deixando-se levar e trazer, alimentar e vestir, o Personagem vai se mostrando, por algum detalhe de seu físico ("cara escura", "dedos esguios", "dorso curvo", "grandes orelhas pendentes", "descarnado"); uma ou outra referência no trajar (colete "comum de pano escuro") e o que lhe foi dado: o calção verde desbotado, a capa de borracha, a roupa folgada demais, os sapatos que lhe ficam grandes e o chapéu. Um chapéu já mencionado e descrito no primeiro parágrafo do livro e que, na opinião de Norberto não pode lhe ser tirado, pois está em perfeita harmonia com o colete. Mais adiante, porém, já não usa esse chapéu e sim o boné de brim com pala verde que, ao saírem da prisão, Norberto lhe diz para deixar de lembrança aos companheiros de cela, dando-lhe o seu, de formato diferente, comprado em Montevideu. É o chapéu que passará a usar. Porém, sobretudo, o Personagem se mostra por gestos e atitudes, desvendando um perfil que se desenha além do medo (de gritos, de grades, de figuras que lembrem violência), das marcas do passado (terror transmitido pelos adultos, o desgarrar-se da casa paterna), da alienação (um cismar, um olhar perdido num ponto ou na paisagem distante, uma divagação que o isola dos que o rodeiam).

Seus movimentos são marcados pela lentidão, por vezes pelo atrapalho: não poucas vezes, responde ao que lhe perguntam, expressando o sim e o não com um gesto muito lento da cabeça. Seu caminhar, "sozinho, incerto" ou um "meio trancão". Frequentemente, se atrapalha. Para subir a escada da pensão onde Lopo mora e ele e Norberto dormem escondido, devem sincronizar os passos mas o dele não "ritmou bem" com o dos outros dois. E, na viagem para Caxias, ao deixarem Lamb em Vacaria, esperou que o coronel, em cujo carro viajava, se despedisse e quando Lamb passou perto

dele “espichou-lhe um braço. Quase lhe bateu na barriga. Lamb deteve-se. Pôs-lhe o olhar frio. Mas compreendeu. Até sorriu [...] E estendeu-lhe também a mão, despedindo-se, desejando-lhe uma feliz viagem [...]” (p. 247). Tomando-o sob sua proteção, o doutor Valério, na escala em que o navio faz em Florianópolis, se interessou em saber os horários de ônibus para Lages e, como era domingo, consultava os cartazes impressos, colados nos vidros. O Personagem também se aproximava “querendo ajudar o doutor, mas sem saber bem no que” (p. 209). E na casa de dona Josefina, a velha parente da companheira do capitalista que os hospeda em São Paulo, de manhã, primeiro ele ronda o quarto de seus protetores, indo e vindo pelo corredor. Mas, como eles não saíam, “ele baixou, muito sutil. A escada acabava na porta da frente. Puxou cautelosamente o trinco [...]. Foi arrastando com cuidado a porta pesada e lavrada” (p. 194). Ao tomar banho no improvisado “sistema”, inventado pelos presos na cadeia do Rio de Janeiro, “curvava-se muito [...] no cuidado de não ir de encontro à instalação e desconjuntá-la” (p. 114).

E, assim, embora solidário, cuidadoso e gentil no trato com os demais, no que se refere aos seus interlocutores, ele se alheia. Não poucas vezes responde ao que lhe perguntam, expressando o sim e o não com um gesto lento de cabeça, ou silencia porque ignora a resposta. Ao serem presos no camarote do navio, em Florianópolis, Norberto lhe pergunta se ele enjoa. “Ele respondeu qualquer coisa” (p. 89). Porém, em todos os diálogos, que não são muitos, em que o Personagem é um dos interlocutores, sua voz não é ouvida. Ou porque não responde ou porque o narrador elude a sua resposta por um silêncio: ao falar da casa onde o Personagem ficaria, em Lages, é referido que ela ficava numa rua afastada e possuía uma espécie de sótão habitável. “Lá é que o maluco ia se alojar. Não ficava bem?” (p. 215). Sem ser antecedida do sinal gráfico que introduz o diálogo e sem identificação de quem haja formulado a pergunta, ela não teve resposta. Ou por estar inserida no texto narrativo: na prisão do Rio de Janeiro, um dos companheiros de cela dispõe das roupas convenientes para o banho de sol. Para Norberto, o casaco de pijama. Para o Personagem, só o calção e voltando-se para ele, comenta “Prá o companheiro não faz diferença [...]” (p. 111). A resposta aparece na linha seguinte e expressa pelo narrador: “Não, não fazia”. Uma estrutura de diálogo que aparece, também, em outras sequências. Ou, ainda, devido às zonas de sombra que, não somente no que se refere aos diálogos, abundam no relato. Um exemplo está no trecho em que, antes de iniciar a viagem para Caxias, o coronel se dirigia ao Personagem, fazia perguntas e foi indo para o carro, conversando com ele. As perguntas (e respectivas respostas) não estão presentes no texto, como tampouco o mote da conversa. Assim, sua voz se faz ouvir apenas para expressar uma vontade “Eu quero por terra” (p. 148) quando Lopo e Norberto tratam de sua volta para o Sul e

o funcionário pergunta se ele pensa “em voltar por mar” (p. 148). Ao responder, sua “voz soou no gabinete com um tom estranho, subterrâneo. Mas ele não tinha outro desejo a expressar e assumiu, outra vez o ar indiferente” (p. 148). Além dessa breve frase, sussurra, fala ou grita só para exprimir o medo. “Eles vão me levar prá o Catí [...]” (p. 177) sussurra para Nanci quando o levam embora da pensão onde morava, no Rio de Janeiro para embarcá-lo no cais do porto. Deixa ouvir uma voz de terror, no momento em que Norberto é preso “Isto! Isto é o Catí” (p. 67). E, ao serem levados para a cela na cadeia do Rio de Janeiro, ele quis fugir, o guarda o segurou e “ele já soltava um grito: É o Catí. Não me digam que não! E depois de uma respiração ruidosa e difícil, numa voz berrada e choramingada a um tempo: Não me levem pra o Catí!” (p. 101) Sequência que, entre espaços em branco, assinalados por asteriscos, em itálico e entre parênteses, uma lembrança do passado: “(O que é que vão fazer com o homem, mãe? Vão matar ele lá no Catí)”. Finalmente, vendo o comandante que ele conhecia do hotel em Livramento e da viagem de avião, sob a luz da tarde cinzenta, “a sua figura alta e negra, tinha um aspecto estranho, lendário [...] ‘O Catí! O Catí!’ O maluco disse isso, atirando as palavras nas costas da figura negra – como cuspos, e fugiu à disparada” (p. 271).

Porém, há momentos em que se mostra lúcido. Em Lages se embevece com o pasto “polvilhado de branco” (p. 219). Ensaia, molhando os sapatos, “um passo em cima da geada” (p. 219); entende o grotesco da história contada por Norberto cujo protagonista fora um conterrâneo seu e esboça (talvez) um sorriso nesse “leve repuxo dos cantos dos lábios” (p. 154) que deixou Norberto “surpreso e entusiasmado” (p. 154); paga a sua passagem para Santa Maria quando todos imaginavam que voltaria para Porto Alegre. Mas, teve medo ao ser trancafiado, em Florianópolis e se aproximou, encolhido de Norberto para lhe perguntar se não seria o Catí; e, outra vez, na hora do banho de sol dos presos, no Rio de Janeiro, ao ver tanta gente batendo com os tamancos nas degraus de ferro, “encolheu-se, procurou uma proteção junto ao amigo” (p. 112). Antes, ao ser levado para a cela, “teve um movimento de fuga. Quis retroceder [...]. O guarda segurou-o com força. Foi arrastando-o para a frente. Ele se debatia. E sempre protestando que não queria que o metessem no Catí” (p. 101).

E próximo do Catí, conduzido por um ou outro, ele chega. No pouso forçado do pequeno avião em que viajavam, junto à fazenda, uma “capa preta de botões dourados” (p. 270) que esvoaçava ao vento, a “figura alta e negra” (p. 271) do comandante Amilívio primeiro lhe deu um medo, cuja explicação está no relacionamento que faz com essa lembrança próxima (“homens vestidos de preto, de dólmans pretos onde luziam reflexos pretos ensopados de sangue” p. 280), e com essa outra que o assaltara quando

fugira, em Palmares para esconder-se no mato: uma cavalgada de noite na rua deserta, reflexos metálicos de botões dourados nos dólmans pretos, bater de espadas, “caras pálidas, fantásticas, em uniformes negros, lendários” (p. 34). O medo o fez se encolher e, então, correu para desaparecer na intempérie numa fuga à qual se submete: “Estava escrito que haveria de chegar assim, todo degradado ao castelo (‘um castelo que tinha um pátio sombrio, um pátio que tinha um poço, um poço que tinha gente [...]’)” (p. 280).

Os três últimos capítulos do romance irão mostrá-lo transformando-se, transformado. O mato por onde se adentrara lhe oferece lembranças da meninice. Na longa viagem que fizera, também lembranças de um passado remoto, de sofrimentos antigos, haviam-se apresentado, rápidas, pela mente: o homem preso cujo destino era a morte no Catí, os índios maltrapilhos cuja “cara escura parecia mais escura pelo medo” (p. 33) que descalços e atados uns aos outros estavam rodeados pela polícia, a partida de casa na madrugada, despedindo-se da mãe, “o eterno quarto triste, de abandono” (p. 25). Inserem-se, em meio à narrativa em breves textos, sequências independentes (inclusive separadas por espaços vazios) que somente encontrarão o seu sentido nessas páginas finais do romance quando o Personagem decide enfrentar esses fantasmas que o levaram à apatia pela vida. Nos grotões onde se internara, a noite chegara mais cedo e ele continuou sua marcha, atravessou a sanga e foi indo picada acima, seguindo pelo corredor, ladeado por arames farpados. Sabia que ia em busca do Catí. Com alívio se entregava “ao demônio conhecidíssimo de sua infância – o demônio dos fundos de quintal e das sombras que fazem ao luar as velhas cercas de pedra [...]” (p. 278). Caminhava sem parar, sob a chuva e com uma pressa nunca sentida. Não lutaria mais, não fingiria mais, compreendera que tudo o que lhe acontecera nada mais havia sido que “uma ‘preparação’ para aquele momento – o *seu* momento. Entrava como um cão na crise da sua vida. – Tinha medo (e fuzilou um olhar para os lados, procurando um amparo humano na solidão), tinha medo de botar a mão no rosto enxoalhado, e dar com o focinho dum cachorro [...]” (p. 280). Prenunciando este medo muitas vezes, na voz do narrador, é empregada, em várias sequências, a palavra *focinho* para lhe designar o rosto, bem como para designar o rosto de delegado de Araranguá. Assim, entre outras: “alongara o focinho para a frente e assim ficou” (p. 17), “avançava o focinho querendo ajudar” (p. 209), “ia metendo o focinho em cada coisa” (p. 188), “focinho impassível” (p. 157), “focinho indagador” (p. 87), “punha o focinho no ar” (p. 85), “metia muito o focinho no papel” (p. 123). E duas vezes o verbo *farejar* (“Farejou um pouco na porta [...]” (p. 195) “farejou muito todo aquele centro da cidade” (p. 208).

Então compreendeu que em “sua humilhação inferior, quando muito era um [...] Homem-cachorro!” (p. 280). E lhe veio à mente que havia sentido sempre “a sua sofreguidão canina, quando engolia o seu tassalho de carne [...] os seus silêncios invencíveis de cão [...] uma vez que fôra encerrado num quarto – como um cachorro! [...] o olhar triste de animal que erguera, certo dia, para o rosto moreno de Nanci (a mulher) e que tanto a perturbara [...] E um rabo que abanava, ingênuo, a cada ‘festa’ [...]” (p. 280).

Agora ele tinha pressa, uma pressa que nunca tivera. A chuva caía forte na capa de segunda mão e as calças que Lopo lhe dera batiam molhadas nas suas pernas e os sapatos ganhos do doutor Valério, ensopados, faziam barulho de água a cada um de seus passos. Mas, já não tinha mais o chapéu, o chapéu que lhe dera Norberto (o passado estava sendo deixado para trás) e sob o céu onde as nuvens se deslocavam para longe, começando a deixar tudo claro, ele ia pondo os olhos nas flores, mas, ainda, “uns olhos, muito deslavados, de cão” (p. 282). Apareceu o sol e ele retardou o passo e o “jacto de ouro vinha encher-lhe a cara de uma camada tênue e viva, como uma casca reluzente e quebradiça de louça. A sua roupa que o temporal maltratara e aviltava, recebia um raio de luz e ficava tranquilamente incendiando” (p. 282).

Diante dele, pôde ver “o sol atirando-se contra as próprias ruínas, inundando-as” (p. 282). O Catí, castelo construído na elevação, às margens do arroio, onde era exercido um poder cruel e sem entraves que se fez “legenda, real, verdadeira, de sangue, de morte, de terror feudal” (p. 30) já não mais existia, se desfizera com o passar dos anos. Sobressaltou-se. Estremeceu. Entendeu. “O homem-cachorro de ainda um instante quase não acreditava. Mas afugentava a assombração num relâmpago, para sempre [...]!” (p. 282).

Integrado nessa paisagem, em que o cinzento da chuva fora vencido pelo sol, o Louco do Catí se tornou capaz de sorrir na “tarde de ouro”. Recuperava essa identidade que o medo fizera perder.

Esperançoso final utópico, aspiração nostálgica dos homens de que fala Georg Lukács (LUKÁCS, p. 78), mas coerente com o código verbal de Dyonélio Machado, código este no qual se inscreve, e não poucas vezes, uma crítica às instituições – inclusive a possível analogia entre o que acontecera na época da Revolução Federalista e na época da ditadura do Estado Novo – e que está imbuído, sobretudo, da crença num ser humano capaz de ser solidário.

Em *O Louco do Catí*, os atos solidários que se sucedem permitem ao Personagem ir fazendo o seu caminho, sem ter essa *motivação de viagem* de que fala M. Baquero Goyanes (BAQUERO GOYANES, 1970, p. 30), pois é

sempre conduzido. Motivação que, no entanto, emerge no momento em que o Personagem se reencontra consigo mesmo. E ainda que Dyonélio Machado não se tenha atido, como postula Forster (FORSTER, 1969, p. 26; 48), à vida interior e exterior de seu personagem e, tampouco, o tenha explicado, ele se torna explicável. Mesmo desajeitado, mesmo que pouco fale ou se submeta à vontade alheia, o Louco do Catí se revela um personagem de comovedora e marcante presença.

RESUMO

O Louco do Catí é um dos personagens mais ricos e instigantes do romance brasileiro. Sua história anterior ao momento em que chega num armazém para comprar cigarros é desconhecida tanto quanto será após ter se libertado dos medos que o impediram de viver. Será lançado numa aventura que se instaura no itinerário de uma viagem durante a qual permanecerá alienado e submisso à decisão dos outros. No entanto, breves sequências inseridas no relato mostram que possui condições de decidir por si mesmo, e ele o fará nos três últimos capítulos do livro, assumindo a identidade que o medo havia impedido de desabrochar. Neste trabalho sobre *O Louco do Catí*, romance de Dyonélio Machado, foram repertoriados: as palavras que ao longo do romance o designaram – pois é um personagem sem nome –, os recursos que o narrador usou para caracterizá-lo, assim como a sua trajetória em busca de si mesmo.

Palavras-chave: Romance brasileiro; Personagem; Identidade.

ABSTRACT

The madman of Catí is one of the richest and most instigating characters of Brazilian fiction. His story is unknown to the moment he arrives at a suburban grocery store to buy cigarettes, as it will be after he frees himself of the fears that prevent him from living. In Dyonélio Machado's novel, he is thrown into an adventure that happens along a journey during which he remains alienated and submissive to other people's decisions. However, brief sequences show that he can decide by himself, as he will do in the last chapters of the book, when he assumes the identity which his fears have prevented from emerging. In this paper about *O Louco do Catí* we will compile the words that name him throughout the novel – since he's a nameless

character – and the resource that the narrator uses to characterize him and his trajectory in search of himself.

Keywords: Brazilian novel; Character; Identity.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática.1987.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 1970.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GOYANES BAQUERO, M. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Editorial Planeta. 1970.
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. Nas asas do Borboleta. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (Orgs.). Dyonélio Machado. *Cadernos Porto & Vírgula*, n 10, Porto Alegre, Unidade Editorial, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1965. MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Catí*. Porto Alegre: Globo, 1942.
- TACCA, Óscar. *La voz del narrador en la estructura narrativa*. Madrid: C. S. I. C. 1971.

Submetido em: 03/09/2008

Aceito em: 10/08/2009

SER OU NÃO SER JUDEU: SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS RACIAIS EM *O MERCADOR DE VENEZA* DE SHAKESPEARE

*To Be Or Not To Be A Jew: Subversion Of Racial
Stereotypes In Shakespeare's The Merchant Of Venice*

Anna Stegh Camati*

“Quem é o mercador? Quem é o judeu?”
William Shakespeare. *O mercador de Veneza*

Os ataques terroristas de grupos extremistas, injustificáveis em si mesmos, porém explicáveis em termos de conjuntura política internacional, conduziram muitos pensadores da atualidade a debruçar-se sobre a questão da violência e a investigar os limites e o significado da ideia da (in)tolerância. Lamentavelmente, testemunhamos, nos dias de hoje, o reaparecimento de uma problemática que nos faz lembrar todo um passado de perseguições e atrocidades conduzidas em nome da defesa da superioridade de uma raça e/ou cultura sobre as outras. O problema das diferenças entre grupos étnicos, nações e crenças religiosas voltou a ocupar o centro das discussões sobre a natureza das instituições políticas democráticas¹ e sobre o significado das relações internacionais entre povos de diversas etnias e culturas.

* UNIANDRADE

¹ De 08 de outubro a 07 de novembro de 2002, a violência e a intolerância foram os temas principais de um ciclo de conferências e debates no SESC DA ESQUINA de Curitiba/PR, intitulado *Civilização e Barbárie*, sob a curadoria de Adauto Novaes.

No ensaio intitulado “O eu, o outro e a intolerância”, Françoise Héritier, com base nos escritos de Jacques Le Goff, comenta que, paradoxalmente, criou-se no século XIII, tempo das catedrais e da grande escolástica,

[...] uma sociedade fundada na rejeição e exclusão dos heréticos, dos leprosos, dos judeus e dos homossexuais. Essa sociedade em pleno desenvolvimento combatia tudo que pudesse ameaçar seu novo nível de prosperidade. E o fez a partir de concepções muito fortes sobre o sangue, sua pureza e sua unicidade. Heréticos, leprosos, judeus e homossexuais foram considerados ‘impuros’. (HÉRITIER, 2000, p. 24)

Ser judeu, por exemplo, tem sido entendido não em termos de práticas e crenças religiosas, mas no contexto da identificação racial e étnica. A pesquisadora argumenta que é na referência aos fatores psicológicos e biológicos que se encontra o máximo do impulso primitivo para rejeitar o outro. Nossa vigilância deve ficar imediatamente alerta, sempre que as noções de impureza e de purificação voltarem a interferir, como ocorreu recentemente, durante o século XIX, quando essas questões novamente ocuparam o centro dos debates científicos que serviram de base, no século seguinte, para as acepções de intolerância e megalomania de Hitler.

Em outro ensaio intitulado “A intolerância institucional; origem e instauração de um sistema sempre dissimulado”, Italo Mereu argumenta que a política da intolerância é responsável pelo fascismo, comunismo, nazismo e todos os outros “ismos” dos totalitarismos do século XX. Assevera que a discriminação racial e a intolerância se tornam institucionalizadas por meio de determinações legais que são justificadas por duas projeções ideológicas diferentes – a violência justa e a violência injusta:

A *violência justa* é a que é empregada por todos aqueles que estão à frente de uma instituição dominante contra qualquer tipo de oposição. Ela é dignificada e dignificante, santificante, merecedora de aplausos e bônus. O quadro de Vassari, pintor oficial do século XVI, que representa o massacre dos huguenotes da França, na noite de São Bartolomeu, em 24 de agosto de 1572, é o símbolo da violência justa. O mais importante teórico desse tipo de violência é Santo Agostinho. A *violência injusta* é a que é empregada pelos heréticos contra a instituição ou contra seus fiéis. É uma violência monstruosa, sacrílega, execrável, que deve ser punida com a morte ou com os mais atrozes castigos. Além do mais, a *violência legal* é representada pela intolerância institucionalizada. Ela se tornou operante por meio de todo um conjunto de leis. Com a bula *Licet ab initio* de Paulo III, em 1542, é toda a legislação penal da Idade Média que passa a ser adotada. Só a organização é que mudará: será centralizada e vai operar segundo o princípio intolerante: “*Extra Ecclesia nulla salus*”, “fora da Igreja não há salvação”.

Tudo passará a ser organizado em torno das congregações (nossos atuais ministérios). A primeira congregação será a do Santo Ofício, a princípio presidida pelo papa. Encarregar-se-á de controlar o pensamento. Da mesma forma, será organizada uma congregação *De propaganda fide* (o ministério da propaganda dos regimes totalitários) com o encargo de difundir a “Boa Notícia”. (MEREU, 2000, p. 43-44)

A citação acima mostra que a intolerância e a violência eram procedimentos autorizados e legitimados por aqueles que detinham o poder em estados totalitaristas e que as ações arbitrárias ou a violação dos direitos do indivíduo eram procedimentos de rotina, objetivando o controle absoluto.

O século XX, após o término da Guerra Fria e a Queda do Muro de Berlim, alimentou a esperança de que o racismo estivesse morto e erradicado para sempre. A geração que viveu e testemunhou o espetáculo de horror dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial acreditou que nunca mais coisa semelhante fosse se repetir. No entanto, nos dias de hoje, multiplicam-se uma série de evidências que comprovam haver um recrudescimento estúpido do fanatismo racista mundo afora. Nos quatro cantos do mundo, sob égides e bandeiras diversas, a insanidade racista tem crescido. Em nome de Deus, da nação, da raça e de outros fanatismos, desencadearam-se novos ódios e discriminações, assassinatos em massa, atentados e guerras. Os ideais deturpados do nacional-socialismo continuam seduzindo jovens do mundo inteiro e manifestações neonazistas são comuns nos EUA e na Europa.

A capital paranaense, elogiada mundialmente pela qualidade de vida que proporciona aos seus moradores, foi palco, poucos anos atrás, de lamentáveis manifestações de intolerância e violência contra negros e homossexuais no Largo da Ordem, centro histórico da cidade. Eles foram vítimas de agressões físicas praticadas por jovens que imitam o estilo dos neonazistas no que diz respeito às atitudes, ao vestuário e aos símbolos. A imprensa noticiou a ocorrência de cinco casos e, além disso, panfletos e cartazes racistas também foram espalhados no mesmo local. Em uma matéria publicada em 13 de outubro de 2005, na *Gazeta do Povo*², intitulada “Os males do preconceito e da discriminação”, René Ariel Dotti, ensaísta e membro da Academia Paranaense de Letras Jurídicas, argumenta que essas formas de discriminação, que revelam “componentes morais e materiais do *apartheid*”, são “uma reencarnação da violência física e moral registrada pelas mais variadas expressões da história moderna e antiga”. Relata o jurista:

² Em outras matérias publicadas na *Gazeta do Povo*, em 06 e 08 de novembro de 2005, foi noticiado que existem três subgrupos dos *Skinheads* em Curitiba, que proliferaram nos subterrâneos da cidade há pelo menos dez anos e que, finalmente, vários componentes foram presos e indiciados.

Representantes dos movimentos da consciência negra e dos direitos dos homossexuais entendem que a causa primária desses atentados é identificável por dois fatos; o sistema de cotas que a Universidade Federal do Paraná está proporcionando para o ingresso de estudantes e a publicidade que os meios de comunicação têm dado às manifestações e atitudes de núcleos sociais que defendem o direito de opção sexual. (DOTTI, 2005, p. 10)

O jurista faz um veemente apelo de repúdio a esses episódios e argumenta que a sociedade precisa reagir contra essas infelizes ocorrências. Considera o acontecido uma afronta à Constituição do Brasil que recomenda a construção de uma *sociedade livre, justa e solidária*, e à tradição de convivência pacífica entre as pessoas que vivem no *Paraná de todas as gentes*. No mesmo artigo também relata um caso de antisemitismo recente no Brasil:

O tema do racismo, denunciado pelas vítimas e pela imprensa, foi há pouco tempo objeto de notável julgamento pelo Supremo Tribunal Federal, que manteve a condenação do editor gaúcho Siegfried Ellwander, responsável pela publicação de livros de conteúdo nazista e de incitamento contra judeus. Na oportunidade, o ex-ministro da Justiça e professor titular da Universidade de São Paulo, Miguel Reale Júnior, emitiu parecer sustentando que o termo *racismo* é próprio de um tipo de comportamento político e social de restrição ou exclusão de um determinado grupo de pessoas, identificado não só por pertencer a uma raça – o que se revela cientificamente impossível de fixar – mas tendo em vista características culturais permanentes. Trata-se, antes, de uma estrutura mental que considera os outros diversos, não se lhes atribuindo a possibilidade de estar *entre nós*, de gozar dos mesmos direitos, o que constitui *uma expulsão continuada do outro*. E constitui, segundo o filósofo francês, Alain Davis ‘uma punição maior que a morte’. (DOTTI, 2005, p. 10)

Essa “expulsão continuada do outro”, à qual o jurista se refere, também pode ser considerada a causa da onda de violência e tumulto que atinge os bairros periféricos de Paris e de várias outras cidades francesas. Evidentemente, as manifestações e os atos de vandalismo expressam o descontentamento dos imigrantes africanos e do Leste Europeu com a política social de abandono e exclusão absoluta. As revoltas são o meio de expressão da insatisfação geral das minorias marginalizadas³.

³ Em sua crônica intitulada “Fora isso...”, Luís Fernando VERÍSSIMO, em 13.11.2005, faz um comentário irônico sobre a pseudointegração de muçulmanos e outras minorias na sociedade francesa que, na verdade, continua sendo uma relação entre colonialistas e colonizados: “Fora a revolução latente nos seus arredores, Paris continua a mesma festa, e o fato de você poder dizer isso sem parecer um pateta ou um insensível é parte do problema. Quem visita Paris geralmente nem fica sabendo que existem os *banlieus*, como um cinturão de desespero e mágoas em volta da cidade, ou imagina o papel do racismo

Diante dessas ressurgências de preconceitos e discriminações, verifica-se a atualidade da peça *O mercador de Veneza*, na qual Shakespeare mostra que as escolhas morais e éticas que fazemos são determinadas pelo *Zeitgeist* ou espírito da época em que vivemos. No programa do espetáculo, levado à cena em 1996, o encenador Amir Haddad, faz considerações críticas sobre a espantosa lucidez e modernidade de Shakespeare, visto que em *O mercador de Veneza*, o dramaturgo tece reflexões sobre os males da intolerância e preconceito que agitaram o seu tempo. Em seu contundente texto de introdução ao espetáculo, o diretor faz um paralelo irônico entre os primórdios da modernidade e o nosso tempo:

Ali onde tudo começou. Uma nova ética e uma nova moral irrompendo e abrindo caminho através de séculos na formação de um universo que parece querer engolir o planeta, mais do que conduzir. E depois, quando resolvida a questão da 'justiça', o judeu, de vítima, se transforma em réu, *os cristãos do mesmo barco* irão demonstrar a grandiosidade de seus sentimentos e a *beleza da idéia do perdão*: o judeu que não quis perdoar será, por *artifício da justiça que protege os semelhantes*, condenado à morte se seus acusadores não forem generosos com ele. E eles o serão. *O perdão transforma os homens em Deus!* Ensinarão ao judeu vilão, vingativo e usurário a beleza do perdão. Sua vida será poupadá! Mas *seus bens serão confiscados*, metade em vida, para o estado (Veneza), e a outra metade estará desde já garantida para a sua filha Jéssica (que renunciou a sua fé) e seu marido cristão. Ao judeu resta apenas o usufruto desta parte de seu patrimônio. *E A ABJURAÇÃO DE SUA FÉ*. Será igual, portanto, a qualquer um deles, cristãos. Milagre conseguido através da grandeza do perdão! *Um igual mesmo que diferente. Não há neste mundo lugar para um estranho.* E com a abjuração poderão todos partir para os verdes campos de Belmonte (*menos o judeu*), onde irão *viver felizes para sempre com a sensação do dever cumprido e do saneamento efetuado*. Chegamos ao final. É madrugada, um momento de indefinição anunciando a chegada de um novo dia que não sabemos exatamente como será. Esta hora dúvida da madrugada onde a noite não é mais noite e também não é ainda dia. O que a aurora da modernidade nos trará? A todos nós, turcos, árabes, judeus, brancos, amarelos, negros, africanos, indianos, etc., etc., etc., etc., etc., etc., e tal. (HADDAD, 1996, p. 09, grifo nosso)

nesta sociedade tão civilizada. A própria disposição da cidade, com um núcleo histórico magnificamente preservado na sua uniformidade arquitetônica, rodeado por uma outra cidade empresarial de grandes edifícios modernos e com os guetos suburbanos formando um terceiro longínquo círculo, favorecem a idéia de uma Paris intocada – um lugar tão cheio de história antiga que a história contemporânea só entra como uma dessacralização [...] A distância real e simbólica entre Paris e seus *banlieus* também é uma metáfora para uma divisão mais antiga, a de metrópole e colônia" (VERÍSSIMO, 2005, p. 15).

Em *O mercador de Veneza*, Shakespeare mostra as constantes tensões decorrentes do ódio racial, religioso e cultural entre o cristão e o judeu, ambos mercenários e usurários, atados em simbiose econômica na Veneza renascentista, centro do capitalismo emergente, onde a peça é ambientada. Na verdade, porém, o objeto da reflexão do dramaturgo é a Londres de sua época, igualmente um grande centro comercial internacional, que também era palco de uma forte onda de antisemitismo. Em evidente paralelo, Shakespeare não só mostra a explosão dos ódios e agressividades de ambos os lados, fruto da intolerância recíproca em suas relações de oposição e dependência, mas também evidencia um processo de desmistificação da ideologia dominante. Trabalha com a técnica épico-distanciadora do deslocamento espaço-temporal, bem antes de Brecht inventá-la. Aliás, sabe-se que muitos recursos cênicos criados pelo bardo serviram de matriz e fonte de inspiração ao dramaturgo alemão.

Classificada como “comédia sombria”, *O mercador de Veneza* acumula o maior número de releituras, e o judeu Shylock é a personagem mais discutida e reinterpretada. Apesar de participar de apenas cinco das vinte cenas, ele parece dominar a peça inteira. Os críticos afirmam que a temática desse texto remete à forte onda de antisemitismo que varreu Londres em 1593-94. De grande repercussão internacional foi o caso de um judeu português, Roderigo Lopez, que havia atingido uma elevada posição social como médico da Rainha Elisabeth. Ele foi enforcado por ter sido acusado de tomar parte de uma complexa trama política que objetivava o assassinato da soberana. Em função do fanatismo que imperava no momento, a peça *O judeu de Malta*, de Christopher Marlowe, escrita em 1589, cujo protagonista encarnava todos os vícios que uma visão preconceituosa pudesse conceber, foi remontada pela Companhia do Lorde Almirante, a mais famosa rival do grupo ao qual pertencia Shakespeare. Acredita-se que a Companhia do Lorde Camerlengo teria encomendado um texto sobre essa temática a seu principal autor para concorrer com a casa rival e aumentar os lucros da bilheteria (HELIODORA, 1999, p. 05-11). Porém, diferentemente de Marlowe, Shakespeare evitou o estereótipo ao criar Shylock, plasmando um personagem de extraordinária complexidade que, apesar de apresentar características condenáveis, é um ser humano que sofre e tem motivações compreensíveis para agir da forma que age, sendo ao mesmo tempo vítima de constantes perseguições e carrasco vingativo.

Shakespeare foge da visão maniqueísta, introduzindo na peça uma série de argumentos que mostram as raízes dos conflitos entre o cristão e o judeu. A estigmatização recíproca faz aflorar as agressividades de ambos os lados: temos aí, como nos esclarece Harris Memel-Fote (2000, p. 46)⁴, “o Outro e o Mesmo como *objetos* de duas intolerâncias conjuntas, mas

⁴ A lógica maniqueísta não reconhece que “o Outro encobre uma interioridade que é da ordem do Mesmo, e, no Mesmo, existe dialeticamente ‘um si mesmo como um outro’, que o filósofo Paul Ricoeur chama de *ipseidade*, por oposição à *mesmidade*” (MEMEL-FOTE, 2000, p. 46).

diferentes". Para ilustrar suas considerações críticas, o teórico menciona diversos exemplos de discriminação dentro das sociedades contemporâneas – o negro na América do Norte e na África do Sul, o judeu na Alemanha nazista e nos EUA e o tutsi na Ruanda do final do século XX. Relembra que "para excluir os judeus e classificá-los como inimigos, Hitler, em *Mein Kampf*, representa-os de maneira contraditória: uma 'raça negativa', sem criatividade cultural, um parasita, um 'verme no corpo', uma 'sanguessuga', 'um vampiro', mas também uma raça perigosa, que inventou meios inomináveis para corromper a raça ariana e dominar o mundo: capitalismo, democracia, marxismo e comunismo" (MEMEL-FOTE, 2000, p. 48-49).

Sabe-se que o antisemitismo não se originou e nem findou com Hitler na Segunda Grande Guerra: a discriminação e perseguição dos judeus e de outras minorias étnicas e religiosas são fatos recorrentes, ora endêmicos, ora epidêmicos, que têm sua origem nos primórdios da história da humanidade. Os judeus haviam sido banidos⁵ da Inglaterra em 1290, por Eduardo I, que foi o primeiro regente europeu a realizar uma limpeza étnica em seu estado [*Judenrein*] (SHAPIRO, 1996, p. 53). Apesar de não haver muitos judeus na Inglaterra de Shakespeare, a sociedade elisabetana, preocupada com as noções emergentes de nacionalidade e raça, nutria profundas inquietações a respeito das questões judaicas, que incluíam inúmeras falácias a respeito das diferenças raciais e culturais dos semitas. O mito do estereótipo físico estava enraizado no imaginário popular: a pele escura, o nariz adunco, o mau cheiro, a indumentária característica e a maneira de andar e de falar. Além de estigmatizados por seus hábitos alimentares, os judeus ainda inspiravam horror pelas ideias preconceituosas difundidas a respeito deles: o mito da não confiabilidade, do espírito vingativo e da criminalidade, como por exemplo, a crença do assassinato ritual de crianças cristãs (SHAPIRO, 1996, p. 33-42).

A consciência racial era uma característica do nacionalismo emergente na Inglaterra e a racionalização dessa questão era uma constante. Paulatinamente o mito do estereótipo judeu, facilmente reconhecível, é subvertido, porque as diferenças raciais e culturais não eram tão óbvias como os ingleses gostariam que fossem. Por fim, instala-se uma verdadeira fobia em relação à miscigenação racial e contaminação do sangue, uma vez que, na realidade, não era fácil identificar um judeu, devido à perda da identidade judaica dos convertidos. A população tinha verdadeiro horror só em pensar de misturar seu sangue com descendentes judeus convertidos, que eram considerados impuros, falsos judeus e/ou cristãos ilegítimos, porque muitos dos que haviam ficado na Inglaterra não se diferenciavam

⁵ Os judeus foram readmitidos na Inglaterra em 1656, sob a regência de Cromwell.

dos ingleses em relação ao seu comportamento, aparência ou às suas ações. Essa erosão que impossibilitava a diferenciação, paradoxalmente, gerou maiores inquietações entre os ingleses e fez o antisemitismo aflorar com maior virulência – a partir daí a concepção da nacionalidade inglesa passou a depender da exclusão do componente judeu (SHAPIRO, 1996, p. 30-33; 168-93). Se levarmos em consideração todas essas inquietações da época, a questão levantada por Pórcia, na cena do julgamento, em *O mercador de Veneza*, quando ela pergunta: “Quem é o mercador? Quem é o judeu?” (SHAKESPEARE, 1999, p. 115), adquire novos contornos.

O mercador de Veneza traz em si uma multiplicidade de discursos dissonantes e uma série de indagações. São justamente esses elementos que marcam a genialidade de Shakespeare: ao não assumir um ponto de vista definido, a peça deixa claro que a reflexão sobre os problemas levantados deve ir além dos conceitos da vítima e do carrasco, do outro e do mesmo. O dramaturgo desconstrói os estereótipos com grande sutileza e usa recursos cômicos para tratar de temas sérios.

O famoso discurso de Shylock, em que o judeu insiste na semelhança dos atributos humanos entre cristãos e judeus e expressa sua revolta com relação à intolerância, introduz a temática da inversão de papéis, que será o *leitmotif* da peça; a fala de Shylock faz lembrar o quão facilmente se invertem os papéis de carrasco e vítima, fato que realmente acontece no decorrer da peça: o judeu passa de vítima a carrasco e novamente à vítima no final:

Eu sou judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno, tal como um cristão? Quando vós nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não rimos nós? Quando nos envenenais, não morremos nós? E se nos enganais, não haveremos nós de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes. Se um judeu enganar um cristão, qual é a humildade que encontra? A vingança. Se um cristão enganar um judeu, qual deve ser seu sentimento, segundo o exemplo cristão? A vingança, pois. A vileza que me ensinais eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres. (SHAKESPEARE, 1999, p. 77-78)

No período entre guerras, houve a proliferação de um grande número de montagens antisemitas que tenderam a cortar a parte final do discurso de Shylock, porque estas palavras remetem à questão da retaliação, à violência que gera violência, ideia malvista nas interpretações racistas da

peça de Shakespeare. As ressonâncias sinistras dessas palavras adquiriram um significado especial após 11 de setembro de 2001. Hoje, em um mundo de oportunismos, corrupção e falta de ética, as vítimas oprimidas das minorias étnicas decidiram revidar com a destruição dos símbolos de poder dos EUA, disseminando uma onda de terror em vários países que apoiaram a política agressiva de George W. Bush.

No processo de desmistificação da ideologia dominante, Shakespeare, em *O mercador de Veneza*, aponta o poderio econômico do judeu como uma das causas de sua demonização. No final do Ato IV, Shylock é transformado de reclamante em réu. É ludibriado e todos os seus bens são confiscados. Além de ser obrigado a abjurar sua fé e a abraçar a religião cristã, ainda lhe tiraram a base de seu sustento. Temos aí uma clara indicação de que a discriminação racial e/ou a aniquilação total de grupos étnicos foi e sempre será uma questão de interesses para preservar o poder hegemônico⁶. Como bem observou Peter Sellars, cuja montagem d'*O mercador de Veneza* estreou no Goodman Theatre em Chicago, em 1994:

Há quatro séculos passados, no momento em que o moderno capitalismo foi inventado, Shakespeare escreveu uma peça que continua sendo a análise mais franca e perspicaz que possuímos das raízes econômicas do racismo. Não por acaso, ele chamou sua obra de *O mercador de Veneza*. A Veneza de Shakespeare é um centro internacional de comércio, que tem a China, África, as Américas e o mundo árabe como parceiros de negócios. Quando selecionei atores afro-americanos para desempenhar os papéis dos judeus, asiáticos para representar Pórcia e sua corte, e latinos para encarnar os venezianos, acho que consegui tocar no âmago da ferida da América contemporânea; o âmbito da metáfora e da realidade do anti-semitismo foi ampliado para incluir os conflitos paralelos e as questões relacionadas a eles. (*apud* WORTHEN, 1997, p. 77, minha tradução).

A ambientação de um filme mais recente, idealizado e dirigido por Michael Radford, é a Veneza de 1596, ano em que a peça foi escrita. O cineasta coloca grande ênfase no tema da exclusão social. Vemos os portões do *ghetto* sendo trancados com um grande ferrolho no início do filme e, no final, a porta da sinagoga é fechada para servir de índice para a exclusão de Shylock, obrigado a se converter ao cristianismo. Radford nos apresenta

⁶ Em um texto intitulado “O respeito à lei – o estado de direito”, o advogado Nelson das Neves Brandão afirma que esta cena constitui um exemplo de violação “do estado de direito através de um truque”, uma vez que, segundo as leis da época, “o pleito de Shylock era plenamente válido juridicamente”. O truque consiste em exigir que não se derrame sangue: “a lei que reconhece o direito de cortar uma libra de carne, também reconhece, implicitamente, o direito ao sangue, sem o qual, na hipótese, não há carne” (BRANDÃO, 1997, p. 3).

uma leitura pós-holocausto, inserindo em seu filme indícios que revelam a hipocrisia da sociedade mercantilista cristã, que pune o judeu por ser usurário, mas depende do empréstimo de seu dinheiro para sustentar seus negócios⁷.

Hoje, as sociedades dos países que integram a União Europeia, em evidente paralelo com a sociedade veneziana do início da modernidade em relação aos judeus, também se recusam a reconhecer a cidadania dos imigrantes que representam quinze por cento da força de trabalho dos diversos países em que estão radicados. Esta política faz proliferar a violência. Em *A violência em construção*, Belini Meurer (2003) relata a situação dos imigrantes que se deslocam de um lugar para outro em busca de trabalho e melhores condições de vida, estabelecendo-se preferencialmente nos países ricos. Argumenta que:

Essas pessoas estrangeiras vivem uma dicotomia perversa. Por um lado são indispensáveis para o barateamento da mão de obra nas regiões mais ricas, assim como são os responsáveis pelos trabalhos indesejáveis; entretanto, são recebidos como perigosos invasores pelos patrícios. Dá-se o início, a partir daí, a toda sorte de discriminação que pode ir desde um simples olhar de reprovação, ao xingamento, a não aceitação em determinados espaços públicos, ou a não contratação para certos trabalhos, ou até mesmo a agressão física. (MEURER, 2003, p. 35)

Diversos pensadores do contemporâneo, que tentam construir um pensamento crítico sobre os caminhos do homem no início deste novo milênio, acreditam na necessidade de uma mudança sobre a forma de se pensar a sociedade. Se a Europa não voltar seus olhos com urgência para os problemas de sua população imigrante e não suprimir a odiosa discriminação de caráter étnico e religioso, será palco de um futuro sombrio. Paris e outras metrópoles não estarão livres do ressurgimento de manifestações de protesto ainda mais violentas.

⁷ Na época de Shakespeare, os cristãos eram impedidos de emprestar dinheiro a juros devido a uma proibição constante nos evangelhos. O exercício das profissões não era facultado aos judeus, sobrando-lhes poucas áreas para atuar, entre elas a usura. Os judeus, portanto, eram usados pelos cristãos para desempenhar o trabalho considerado sujo. Eram tolerados em Veneza com o exclusivo propósito de impedir os cristãos de cometerem o pecado da usura. Uma atitude paradoxal em relação aos judeus era corrente: por um lado, eram desprezados pela sua origem e raça e, por outro lado, apreciados por sua utilidade econômica (NUTTAL, 1983, p. 288).

RESUMO

As ressurgências de preconceitos e discriminações no século XXI nos convidam a refletir sobre *O mercador de Veneza*, cuja problemática continua sendo atual. Nesta peça, Shakespeare revela os mecanismos da lógica maniqueísta, vira os estereótipos de cabeça para baixo e manipula os conceitos das construções culturais com grande sutileza. O dramaturgo toma como objeto de análise e reflexão o ódio racial, religioso e cultural entre o judeu e o cristão, atados em simbiose econômica na Veneza renascentista, centro do capitalismo emergente. Objetiva mostrar que a intolerância recíproca é responsável pela explosão dos ódios e agressividades por parte de ambos em suas relações de oposição e dependência. No processo de desmistificação da ideologia dominante, o bardo aponta o poderio econômico do judeu como uma das causas de sua demonização.

Palavras-chave: Alteridade; Shakespeare; *O mercador de Veneza*.

ABSTRACT

The recurrent manifestations of prejudice and discrimination in the 21st century invite us to reflect on the contemporaneity of *The Merchant of Venice*. In this play, Shakespeare reveals the mechanisms of the Manichaean logic, turns stereotypes upside down and cunningly manipulates the concepts of cultural construction. He selects as his object of analysis and reflection the racial, religious and cultural hatred between the Jew and the Christian, tied up in a process of economic symbiosis in the Venice of the early modern period, centre of nascent capitalism, showing that the reason for aggressive impulses exploding on both sides has to do with the reciprocal intolerance which arises from their being tied up in a relation of opposition and dependence. In the process of demystifying the dominant ideology, the bard suggests that the economical power of the Jew is the crux of his demonization.

Keywords: Alterity; Shakespeare; *The Merchant of Venice*.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Nelson das Neves. *O respeito à lei – o estado de direito*. Trabalho apresentado no Curso “Shakespeare, Nossa Contemporâneo”, ministrado por Anna S. Camati e Célia A. de Miranda, no Solar do Rosário, Curitiba, 1997, 4p..
- DOTTI, René Ariel. Os males do preconceito e da discriminação. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 10, 13 out. 2005.
- GAZETA DO POVO, Curitiba, 06 e 08 nov. 2005.
- HADDAD, Amir. Uma vitória amarga. Rio de Janeiro, 1996. Programa do espetáculo *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare.
- HELIODORA, Barbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- HÉRITIER, Françoise. O eu, o outro e intolerância. In: BARRET-DUCROQ, Françoise (Org.). *A intolerância*: foro internacional sobre a intolerância. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 24-27.
- MEMEL-FOTE, Harris,. O Outro e o Mesmo. In: BARRET-DUCROQ, Françoise (Org.). *A intolerância*: foro internacional sobre a intolerância. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 46-51.
- MEREU, Italo. A intolerância institucional. In: BARRET-DUCROQ, Françoise (Org.). *A intolerância*: foro internacional sobre a intolerância. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 42-45.
- MEURER, Belini. *A violência em construção*. Joinville: Catarina de Alexandria, 2003.
- NUTTAL, A. D. *The Merchant of Venice*. In: BLOOM, Harold. (Ed.). *William Shakespeare: Comedies and Romances*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- RADFORD, Michael. *The Merchant of Venice*. Sony Pictures Classics, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- SHAPIRO, James. *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 1996.
- VERÍSSIMO, Luís. Fernando. Fora isso... *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 15, 13 nov. 2005.
- WORTHEN, W. B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Submetido em: 27/09/2008

Aceito em: 10/08/2009

**METAFICÇÃO E PASSAGEM À
PÓS-MODERNIDADE EM *A SETA DO TEMPO*,
DE MARTIN AMIS**

*Metafiction and the rite of passage to
postmodernity in Martin Amis' novel Time's Arrow*

Christian Luiz Melim Schwartz*

Para onde corre o tempo? Aonde vão as horas, os minutos e os segundos? Haveria um sentido pré-estabelecido para essa variável, uma de duas determinantes cósmicas fundamentais (o espaço é, evidentemente, a outra)? Não se trata, aqui, de perder-se em reflexões mais afeitas ao campo da física. Fiquemos, pois, com o tempo cronológico, pura convenção humana. Por que contamos as horas até 12? Por que os meses também assim? E por que os anos de 1 a 100, em séculos, ou de 1 a 1000, chamados de milênios? Por que não o contrário disso tudo? Imaginemos algo aleatório do tipo: agora são 11 horas da manhã, mas cinco minutos soarão as doze badaladas da meia-noite, dali a outros cinco minutos os relógios marcarão 4 horas – da tarde ou da madrugada, não importa. A História não suportaria tamanho caos temporal. A literatura, tal como concebida em *A seta do tempo*, de Martin Amis, objeto de análise deste trabalho, pode (e deve) subverter convenções humanas como o tempo cronológico. Mais do que isso: muitas vezes precisa dessa dose de transgressão da ordem estabelecida pela História para fazer qualquer sentido.

Tome-se o tema central de *A seta do tempo*: os horrores da Segunda Guerra Mundial e o trauma psíquico de um personagem que participouativamente do conflito. A convenção do tempo cronológico exerce, em casos como esse, uma função reabilitadora bastante clara. À medida que avançam as horas, dias, meses e anos, a guerra se torna um evento cada vez mais

* Universidade Positivo

distante; o trauma aos poucos se diluiria. Mas o livro de Martin Amis – e sobretudo seu personagem central – passa longe das convenções. Diante do horror do Holocausto, parece não haver distância suficiente no tempo (ou no espaço, conforme se verifica na fuga constante do personagem). Resta à narrativa um mergulho em ordem reversa na busca de sentido – não da restauração daquele que deveriam seguir e não seguem os ponteiros do relógio no romance, cujo tempo cronológico retrocede, mas de um sentido mais profundo, que terminasse por explicar, ou justificar, a sequência de eventos que é capaz de levar a um conflito das proporções da Segunda Guerra Mundial. O romance termina, no entanto, em nota pessimista: ainda que fosse possível fazer o tempo correr para trás, há certos processos – e a escalada da crueldade humana é um deles – definitivamente irreversíveis. A dúvida persiste: haveria nisso tudo um sentido?

A NATUREZA DO DELITO

A seta do tempo tem um título alternativo: *A natureza do delito*. Ele aparece na folha de rosto do romance e é explicado no posfácio que Amis acrescentou ao final da narrativa ficcional. Reforce-se, aqui, o termo “narrativa ficcional”, pois tanto o conteúdo do mencionado posfácio quanto o ponto de partida (ou chegada, conforme o curso dos eventos no livro) da história contada por Amis – uma guerra que de fato ocorreu e as sequelas que herdaram suas vítimas – contribuem para a confusão recorrente, sobretudo nos romances ditos pós-modernos, entre fato e ficção. É fato, afirma o autor, que médicos nazistas, como o protagonista d’*A seta do tempo*, contribuíram ativamente para o extermínio maciço de prisioneiros de guerra, judeus em particular, conhecido como Holocausto. Detalhes desse fato primordial Amis foi buscar nas obras a que dá crédito de consulta no posfácio. Uma delas, revela, foi de fundamental importância.

Dois verões atrás vi-me a especular sobre a idéia de contar a história da vida de um homem de trás para frente. Então, certa tarde, depois de um encontro tipicamente emocionante na quadra de tênis, [Robert Jay] Lifton me deu um exemplar de seu livro *Os médicos nazistas*. Meu livro não teria nem poderia ter sido escrito sem ele. (AMIS, 1996, p.141)¹

Amis prossegue com os créditos e agradecimentos a autores e outros amigos (aí incluído, em menção especial, o escritor judeu italiano

¹ As citações do próprio romance *A seta do tempo* passam, daqui em diante, a ser referidas apenas pelo número da página.

Primo Levi, ele próprio um sobrevivente do Holocausto) para, enfim, revelar a origem do título alternativo – e, assim, um pouco da própria gênese de seu romance.

Meu título alternativo era *A natureza do delito* – uma frase de Primo Levi. Tamanha era a natureza do delito que talvez possamos encarar o suicídio de Levi como um gesto de irônico heroísmo, um gesto que afirma algo assim: minha vida só pertence a mim e só a mim cabe terminá-la. O delito era incomparável, não em sua crueldade, não na sua covardia, mas em seu estilo – em sua combinação do atávico e do moderno. Era ao mesmo tempo réptil e “logístico”. E apesar de o delito não ser por definição alemão, seu estilo era. Os nacional-socialistas encontraram o núcleo do cérebro réptil e construíram uma auto-estrada até ele. Construídas para proporcionar segurança e rapidez, construídas para durar um milênio, as *Reichsautobahnen*, como devem se lembrar, também foram projetadas para se integrarem harmoniosamente à paisagem, como uma alameda de jardim. (p. 142)

Esse trecho final do posfácio d'*A seta do tempo* é revelador da abordagem muito particular que Amis pretendeu dar a um tema tantas vezes, e sempre tão convencionalmente, tratado pela ficção e pela historiografia. O autor deixa clara a definitiva contribuição da ideia de funcionalidade dos assassinatos em massa cometidos pelo nazismo, de uma precisão quase asséptica, para a forma que acabou tomando o romance: uma história que, como as autoestradas alemãs perfeitamente casadas à paisagem circundante, pudesse ser percorrida em qualquer sentido – de trás para frente, por exemplo – sem prejuízo à lógica implacável, ainda que muitas vezes intangível, da História. É quase inevitável, assim, pensar no título alternativo do romance como uma referência à própria “natureza do delito” de conceber e escrever um livro transgressor ao extremo do tipo de literatura sobre o Holocausto até então vigente – um livro estranho, para dizer o mínimo. E, nesses termos, *A seta do tempo* é, de fato, um romance altamente metaficcional, autorreferente.

Tal noção só tende a se aprofundar ao estudarmos de perto a questão que se impõe desde o início da narrativa: “Quem narra?” Cabe salientar, primeiramente, que o personagem central (do qual a segunda parte deste trabalho se ocupará em detalhes) se vale da lógica da *Autobahn* alemã com a frieza de um médico de campo de concentração. Afinal, ele se comporta com naturalidade diante da ordem cronológica invertida que rege sua vida da morte ao nascimento. Não há, de sua parte, estranhamento algum quanto ao fato de tornar-se mais jovem à medida que o tempo avança – ou, para ser cronológico, retrocede – ou quanto aos eventos cotidianos rodarem em

sequência reversa (deitar-se para dormir ao nascer do dia, vomitar o que nem ao menos se lembrava de ter ingerido etc.). O problema é que não é ele, personagem central, o narrador da história – embora assistamos aos eventos da vida desse protagonista do ponto de vista dele próprio. Seria possível uma narrativa em primeira pessoa do ponto de vista de uma terceira? Eis o problema sobre o qual Menke (1998) disserta no trecho a seguir, em que o personagem central é tratado pelo nome de Tod (ele terá outros três nomes ao longo da narrativa):

O que proporciona a virada crucial no esquema de Amis é a voz em primeira pessoa que narra o romance de forma reversa: embora do ponto de vista de Tod a vida siga normalmente, para o infeliz e impotente narrador preso dentro dele tudo acontece ao contrário, fato do qual o leitor rapidamente se dá conta, mas somente vai se tornando visível ao narrador lenta e confusamente. (p. 959)²

Distinguem-se, portanto, e definitivamente, protagonista e narrador em *A seta do tempo* – embora se apresentem, por assim dizer, como a mesma “pessoa”. É nesse ponto que o livro de Robert Jay Lifton, *Os médicos nazistas*, fornece sua principal contribuição conceitual à pesquisa de Amis: a hipótese de que aqueles médicos também criavam os seus “dublês psicológicos”, tal como o protagonista do romance se apresenta em relação ao narrador.

De acordo com Lifton, os médicos nazistas, principalmente aqueles de *Auschwitz*, haviam desenvolvido uma personalidade assassina para levar adiante as atrocidades cotidianas que eram parte daquele projeto genocida, para que esses indivíduos comuns se permitissem atuar como assassinos sistemáticos. Lifton observa que a própria profissão médica os tornava mais suscetíveis à dupla personalidade, e até mesmo à inversão de sua missão de curar; médicos devem cultivar uma frieza clínica, devem aprender seu ofício abrindo cadáveres sem se sentirem enjoados, devem muitas vezes, de fato, “ser cruéis para fazer o bem”. Durante o Holocausto, argumenta Lifton, uma terrível e extrema forma de duplação psicológica tornou-se “o mecanismo pelo qual um médico, em suas ações, trocava o rotineiro pelo demoníaco”. (MENKE, 1998, p. 966-967)

Fecha-se, assim, o ciclo criativo que está na origem do romance de Martin Amis: o horror nazista somente é suportável aos indivíduos comuns que ajudaram a perpetrá-lo quando olhado e vivenciado “de fora”, por uma consciência alheia. Ou, sugere Amis, em sentido inverso, numa espécie de arrependimento antecipado.

² Os trechos originalmente em inglês foram traduzidos pelo autor deste trabalho.

O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO-NARRADOR

There are some secrets which do not permit themselves to be told. Men die nightly in their beds, wringing the hands of ghostly confessors, and looking them piteously in the eyes – die with despair of heart and convulsion of throat, on account of the hideousness of mysteries which will not suffer themselves to be revealed. Now and then, alas, the conscience of man takes up a burden so heavy in horror that it can be thrown down only into the grave. And thus the essence of all crime is undivulged.

Edgar Allan Poe, "The man of the crowd"

O personagem central d'*A seta do tempo* assume quatro identidades distintas ao longo da narrativa. Primeiro é Tod Friendly, um médico que agoniza em um hospital americano – sem ter revelado, a exemplo do “homem da multidão” de Poe, na epígrafe acima, a “essência de todo o [seu] crime”. Em seguida, à medida que o tempo retrocede, descobre-se que, ainda na América, o personagem usara também o nome de John Young. Antes de fugir para os Estados Unidos, logo após a rendição dos nazistas, esconder-se por pouco tempo em Portugal, sob a identidade de Hamilton de Souza. E, finalmente, chega-se ao suposto verdadeiro nome do protagonista: Odilo Unverdorben, o médico alemão a serviço de Hitler que consegue escapar da Itália no desfecho da guerra, depois de ter atuado em *Auschwitz* (Polônia) e na própria Alemanha natal, onde cresceu, casou-se e cursou medicina. Fica, portanto, patente a intenção de Amis de apresentar um personagem cuja identidade escapa a todo momento. Friendly/Young/Souza/Unverdorben empreende, ressalte-se, uma fuga – aqui literal – por cinco países e dois continentes distintos. Em suma, é um personagem movediço, indistinto – ou, como veremos, “descentrado”.

Menke (1998) classifica o livro de Martin Amis como um *postmodern unbildungsroman*. Há duas traduções possíveis para a expressão: poder-se-ia pensar, em acepção mais literal, num “antirromance de formação pós-moderno”; ou, preferindo-se tradução mais livre, num “romance de antiformação (deformação?) pós-moderno”. Com ênfases distintas, ambas as alternativas parecem dar conta do que, conceitualmente, é o romance. A coincidência entre uma e outra definições está no termo “pós-moderno”. De fato, para além da identidade fugidia do protagonista (façamos, uma vez mais, a distinção entre ele e a voz narrativa: outra identidade que vem se sobrepor às demais), há alguns elementos típicos da ficção pós-moderna em *A seta do tempo*. O exemplo óbvio é o da intertextualidade – ou “interdiscursividade”, conforme Hutcheon (1991) – no boletim médico à página 82: “Há maloclusão e displopia. Pulso irregular.

A auscultação revelaria dispnéia com muita ronqueira, também taquipnéia [...]". Não se trata, no entanto, de narrativa fragmentada, o que se esperaria do romance pós-moderno por excelência. Prevalece outra faceta do pós-moderno, a saber: o "descentramento [ou descentração] do sujeito" (HALL, 2004).

Não há, no universo criado por Amis para seu atormentado protagonista, as referências a que nós, modernos, nos habituamos. Afinal, nem em seus relógios os personagens do livro podem confiar. Configura-se o que os pós-estruturalistas – cujas noções, a partir de Saussure, viriam a formar a base do pós-modernismo – definiram como *universo descentrado*, "aquele no qual, por definição, não podemos saber quem somos, pois todos os conceitos que anteriormente definiam o centro, e também a periferia, foram 'desconstruídos', ou minados" (BARRY, 1995, p. 62). A Martin Amis interessa, sobretudo, o indivíduo que transita nesse mundo confuso, sem referências, repita-se, às quais se agarrar. Aquele para quem "uma coisa leva a outra – na realidade, acho que era mais vice-versa" (p.47).

Olhemos mais de perto para esse "sujeito descentrado". Para Hall (2004, p. 13), no mundo dito pós-moderno, "a identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [HALL, 1987]. É definida historicamente, e não biologicamente". Parece ser o caso de Friendly/Young/Souza/Unverdorben e sua identidade mutante conforme as circunstâncias históricas que viveu. Indivíduo e universo "descentrados" tendem mesmo a fundir-se numa só massa amorfa e indistinguível, como o célebre personagem de Edgar Allan Poe, voltando à epígrafe acima: *Men die nightly in their beds, wringing the hands of ghostly confessors, and looking them piteously in the eyes [...]* No final da vida, Tod Friendly é este ser agonizante, entre muitos. Não se distingue – poucas vezes se distinguiu em toda a sua existência – da multidão. Ao contrário, prefere existir anônimo nela: "Tod busca e ama a companhia das multidões. Com arroubo e enlevo ele se anula na unidade maior, a multidão resplandecente. Despe algo que freqüentemente parece não suportar: sua identidade, sua essencialidade [...]" (p. 48).

A narrativa retoma, então, a primeira pessoa do narrador (que não é Tod), um narrador a quem as multidões, ao contrário, "dão claustrofobia", "pôem paranóico". "Minha presença nunca foi menor. Mas é sempre a mesma história. Entregue sua alma e ganhe poder" (p. 48). Aqui revela-se, talvez, a essência dessa voz misteriosa, descolada da "pessoa" do protagonista. Há outras passagens sugestivas desse "descentramento": "Tod, queria eu avisar: não faça isso. A voz da consciência. Fala num sussurro. Ninguém ouve" (p. 47). Surgem, portanto, uma e outra vez, as palavras "alma" e "consciência".

Para Menke (1998), as evidências que vêm responder à questão que perseguiamo: quem narra?

O *doppelgänger* interior e anônimo que narra os eventos da vida de Tod do final para o começo é uma espécie de vestígio de consciência ou alma do personagem, abandonadas durante a experiência fundamental de sua vida (na verdade, do século XX), ou ainda tão deslocada por essa experiência do Holocausto que precisa reverter a seqüência da biografia de Tod para que sua vida faça sentido de alguma forma. (MENKE, 1998. p. 960)

Sublinhe-se, ainda uma vez, a distinção fundamental entre *descentramento* – a condição primordial do sujeito pós-moderno, segundo Hall – e *fragmentação*, característica por excelência da obra de arte dita pós-moderna. Resulta daí que, enquanto cria um universo descentrado e pós-moderno, povoado de sujeitos também descentrados e pós-modernos, Martin Amis não o faz, como se esperaria, estritamente segundo os preceitos do pós-modernismo. Para Cowley (1979),

A verdadeira estória é um período de tempo organizado, tal como uma escultura se define como um espaço tridimensional organizado. O tempo, conforme podemos constatar a cada momento, é irreversível. A qualidade de cada momento na vida, ou em uma boa estória, depende dos momentos que o antecederam numa seqüência irreversível. (COWLEY, 1979. p. 208)

Ao operar exatamente a reversão dessa sequência natural, cronológica da vida, *A seta do tempo* se distancia do apenas moderno sem, no entanto, assumir-se completamente pós. O descentramento que acomete o protagonista, desprendendo-lhe da voz narrativa, assim como o mundo fora de eixo em que circula(m) estão no limite da fragmentação pós-moderna, mas sem tocá-la afinal de contas. Ou, em outras palavras: na maior parte do livro, o mundo segue seu curso linear (ainda que reverso), o que torna inviável sua filiação imediata e acrítica à estética pós-moderna, digamos, “padrão”. Seria, pois, *A seta do tempo* o instantâneo da passagem da modernidade à pós-modernidade?

O HOLOCAUSTO COMO RITO DE INICIAÇÃO À PÓS-MODERNIDADE

Se aconteceu tal passagem dificilmente se daria sem um rito solene que a marcasse. Uma iniciação. Houve um tempo em que o mundo parecia mais sólido, “fazia sentido”, informa o narrador. É possível localizar essa outra época na História: foi durante a Segunda Guerra, e também um pouco

antes dela, quando todos tinham funções bem definidas – o médico cuidava dos doentes (eventualmente, se envergasse um uniforme militar, podia se dedicar a matá-los, mas ainda assim tinha sua função), jovens estudavam para se formar, arrumavam uma profissão e um bom casamento, comandantes fardados mandavam e eram prontamente atendidos, prisioneiros conheciam o seu devido lugar. *Auschwitz* era assim: funcional como uma *Autobahn*. Outros campos de concentração exibiam a mesma eficiência harmoniosa.

No romance de Martin Amis também é possível apontar o grande momento em que tudo se encaixa. Está entre os capítulos 5 e 7, coincidentes com o período da Grande Guerra, cujas frases iniciais são esclarecedoras: “O mundo vai começar a fazer sentido [...] *Agora*. Eu, Odilo Unverdorben, cheguei à central de *Auschwitz* [...]” (p. 101), diz o capítulo 5; “O mundo parou de fazer sentido novamente, e Odilo esquece tudo de novo (provavelmente é melhor assim), e a guerra agora acabou [...]” (p. 127), lê-se nas primeiras linhas do capítulo 7. O intervalo da guerra dá, enfim, uma razão à existência de Odilo – note-se que agora o nome é único, e verdadeiro, e finalmente narrador e personagem são a mesma “pessoa”. Tornam-se um só sujeito. Deixam de ser a figura atormentada e cíndida – numa palavra, “descentrada” – que haviam sido antes e voltariam a ser depois: pouco importa, aqui, a ordem cronológica dos fatos; interessa, isso sim, a iniciação, o rito de passagem.

Amis parece sugerir que o Holocausto, a “solução final” dos nazistas, é o momento decisivo – aquele no qual, enquanto nasce a pós-modernidade, o personagem central se encontra “entre nomes” (p. 97), pronto para começar sua fuga. Nas palavras de Lyotard (*in Docherty, 1993, p. 48*): “A idéia geral [de pós-modernidade] é trivial. É possível observar o declínio na certeza que, por dois séculos, o Ocidente manteve no princípio do progresso geral da humanidade”. Algumas linhas adiante, no mesmo ensaio, Lyotard argumenta também: “Nem o liberalismo (econômico ou político) nem os vários Marxismos atravessaram esses séculos sangrentos sem serem acusados de perpetrar crimes contra a humanidade”. Em outras palavras, o pós-modernismo despreza o legado iluminista – fundando, assim, as bases de seu discurso teórico: o descrédito total dos metarrelatos, ou “grandes narrativas”, aquelas pretensas teorias universais como o Cristianismo, o Marxismo e, claro, o próprio Iluminismo.

Resulta daí uma pergunta final: depois de um conflito demolidor de todas as crenças como foi a Segunda Guerra, conseguiríamos voltar à normalidade do mundo “moderno”, regido – sabíamos agora – por uma lógica, a chamada razão iluminista, que “pode tanto nos levar a *Auschwitz* ou *Belsen* quanto à liberdade, à igualdade e à fraternidade” (WOODS, 1999,

p. 9)? Ecoa a pergunta deixada em aberto anteriormente, no início deste ensaio: haveria nisso tudo um sentido? Ou será preciso inverter a marcha racional dos relógios?

Na encruzilhada em que se transformou o Holocausto para a humanidade, Martin Amis – na medida em que questiona os próprios valores iluministas – sugere o nascimento de uma nova era. Não como período histórico, mas à maneira pós-moderna: antes como um “estado de alma”, possivelmente representado pela voz narrativa, um espectro que paira sobre sujeito e mundo “descentrados” em *A seta do tempo*. Conforme Menke (1998, p. 964): “Em detrimento da inteligibilidade de todo o resto, a alma narrativa de Odilo dá sentido ao Holocausto, redefinindo a eugenia nazista como renascimento, reinventando o genocídio como gênese”. Uma gênese, claro está, que é também a do próprio romance.

RESUMO

Este ensaio, sem perder de vista a dimensão metaliterária⁵ do romance *A seta do tempo*, de Martin Amis, analisa principalmente as implicações da subversão do tempo cronológico numa narrativa tão estreitamente ligada a um fato histórico (a Segunda Guerra) e, por extensão, ao atribulado período sob sua influência (o século XX). Na primeira parte, aborda-se mais diretamente a questão metaficcional a partir do posfácio d'*A seta do tempo*, em que o autor faz esclarecimentos sobre a própria gênese do romance. Ali é possível, também, vislumbrar o dilema que percorre todo o livro e será objeto de análise aprofundada na segunda parte: “Quem é o narrador?” – o que traz à tona o tema aqui central da identidade, ou *identidades*. Isso, por sua vez, levará ao cerne do argumento, desenvolvido ainda na segunda parte e também na terceira e conclusiva seção deste trabalho: encarando-se as dimensões estética e cultural da obra em questão, é inevitável a referência ao conceito de pós-modernidade. No livro de Martin Amis, um conceito-limite – flagrado, como veremos, em pleno rito de iniciação.

Palavras-chave: Metaficcão; Pós-modernidade; Martin Amis.

⁵ Este o tema – *writers write about their art* – da disciplina que originou este ensaio, Ficção Estrangeira II, ministrada na Universidade Federal do Paraná, no segundo semestre de 2004, pela Profª Drª Mail Marques de Azevedo, na ocasião minha futura orientadora de mestrado, a quem aqui presto tributo e agradecimento.

ABSTRACT

This essay, although taking into consideration the metaliterary dimension of Martin Amis' novel *Time's arrow*, mainly analyzes the implications of subverting chronological time in a narrative so closely linked to a historical fact (the Second World War) and, as a consequence, to the turbulent period under its influence (the 20th century). In the first section, the essay focuses more directly on the metafictional aspect discussed in an afterword to the novel by the author himself, where Amis tries to clarify how the idea for the book originally came up. It is also possible to identify an omnipresent dilemma in the book which the second part of our text is deeply concerned about: "Who is the narrator?" – in other words, the central question, here, of identity, or identities. Which takes us to the heart of the matter, still developed in part two as well as in the third and last section: in the face of the aesthetic and cultural dimensions of this novel, it inevitably points out to the concept of post-modernity. In Amis's book, a transitional concept caught, we shall see, at its very rite of passage.

Keywords: Metafiction; Postmodernity; Martin Amis.

REFERÊNCIAS

- AMIS, M. *A seta do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- BARRY, P. *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1995.
- COWLEY, M. *And I worked at the writer's trade: chapters of literary history, 1918-1978*. New York: Penguin Books, 1979.
- DOCHERTY, T. *Postmodernism: a reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MENKE, R. Narrative reversals and the thermodynamics of History in Martin Amis's *Time's Arrow*. *Modern Fiction Studies*, v. 44, n. 4, p.959-980, Winter 1998.
- WOODS, T. *Beginning postmodernism*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1999.

Submetido em: 29/09/2008

Aceito em: 10/08/2009

OS OUTROS: CRIAÇÕES DE JOYCE CAROL OATES E ALEJANDRO AMENÁBAR SOB A REGÊNCIA DE HENRY JAMES

*The Others: Joyce Carol Oates' and
Alejandro Amenábar's works under the
conduction of Henry James*

Brunilda Tempel Reichmann*

A crítica literária tem trabalhado nas últimas décadas com a questão da alteridade na literatura, como resultado de uma crescente consciência crítica a respeito das diferenças e peculiaridades dos povos, etnias e culturas, de posicionamentos políticos, filosóficos, sociológicos, religiosos e linguísticos. Bill Ascroft *et al.* (2000) enfatizam que o estudo da alteridade mudou de foco nos últimos anos do século XX: de um conceito epistêmico, no qual o outro só tinha importância na medida em que podia ser conhecido, deslocou sua ênfase para um conceito ético ou moral, no qual

the other [...] is actually located in a political, cultural, linguistic or religious context. This is a key feature of changes in the concept of subjectivity, because whether seen in the context of ideology, psychoanalysis or discourse, the 'construction' of the subject itself can be seen to be inseparable from the construction of its others.
(ASCROFT *et al.*, 2000, p. 11-12)

O termo “alteridade”, acrescenta Ascroft, apesar de ter sido usado como sinônimo de diferença, encontra solo propício na crítica pós-colonial, sendo inseparável da noção do “outro” como o colonizado e possibilita um diálogo significativo entre “outros” sob o ponto de vista cultural e racial. Simone de Beauvoir (1999) também trabalha a noção de alteridade e a caracteriza como “uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente

* UNIANDRADE

a Outra diante de si" (p. 11).

Entre vários outros estudiosos, Eric Landowski, em *Presenças do outro* (1997), ao falar sobre o "outro" coloca sua ênfase na diferença

[...] mesmo que o mundo que nos rodeia nos pareça espontaneamente um universo articulado e diferenciado, nem por isso há, entre "Nós" e o "Outro", fronteiras naturais – há apenas as demarcações que construímos, que "bricolamos" a partir das articulações perceptíveis do mundo natural. (LANDOWSKI, 1997, p. 14)

É a partir da descontextualização desse conceito e da noção de alteridade de Beauvoir que eu gostaria de adentrar o tema deste trabalho, pois ao falar sobre Uma coletividade, colocamos imediatamente a Outra diante de nós, e ao falar sobre as "articulações perceptíveis do mundo natural", Landowski nos remete involuntariamente à ideia de um mundo além do natural onde as articulações são, em sua maioria, imperceptíveis. Esta ideia surgiu ao ler o conto "Os outros", de Joyce Carol Oates, e ao assistir o filme *Os outros*, de Alejandro Amenábar. Poder-se-ia dizer que estes "outros", tanto os do conto quanto os do filme, fogem da esfera do mundo natural, mas não à percepção de alguns participantes deste mundo. Afastamo-nos, portanto, do conceito contemporâneo de alteridade e de sua ênfase no aspecto ético ou moral e resgatamos a criação do "outro" como parte do mundo sobrenatural. O filme de Amenábar não é uma adaptação do texto de Oates, nem dialoga explicitamente com o mesmo, mas o faz de modo indireto ao referir-se aos mortos da mesma forma, como "os outros". Minha intenção é verificar como esses "outros" são trabalhados no conto de Oates e no filme de Amenábar.

MOMENTOS DE ESTRANHAMENTO NO CONTO

Joyce Carol Oates é uma escritora estadunidense com vastíssimo número de publicações: mais de quarenta romances e novelas, mais de trinta coleções de contos e cerca de dez peças, além dos ensaios críticos. O conto "Os outros" é parte de uma dessas coletâneas e foi publicado em inglês com o título "The Others", em 1988. O texto é breve, recuperando criativamente, em cerca de quatro páginas, dias que antecedem a possível morte do personagem Spence, protagonista do conto. Quatro momentos tecem o fio condutor da narrativa e criam no leitor uma sensação de estranhamento: o primeiro, quando Spence, com 42 anos, vê um homem que "parecia ser da mesma idade; no entanto, aparetava ser mais velho: pele amarelada, perfil difuso como se visto através de um elemento aquoso, transparente, mas

denso" (OATES, 2000, p. 130). No segundo momento, Spence revê a senhorita Reuters, sua professora da infância, em um guichê de correio. Há dois fatos peculiares e semelhantes em relação a esses dois momentos: no primeiro, Spence, ao voltar do escritório para a casa, toma um caminho diferente; no segundo, Spence vai a um correio que não costumava frequentar. Além desse fato de ele estar em local estranho, há a consciência, em ambos os momentos, que a pessoa que ele vê (no primeiro) e com quem fala (no segundo) já estão mortas. É um elemento surpresa para o leitor saber que Spence identificara o homem que vira durante o dia, fato que deixa claro apenas ao relatar o acontecimento a sua esposa à noite. Depois do encontro com a professora "morta", Spence "começou a vê-los com mais frequência. Os Outros – como ele os chamava" (OATES, 2000, p. 131). O terceiro momento relatado com detalhe é elaborado em forma de diálogo. Em uma determinada manhã, a esposa de Spence o vê observando a rua da janela do quarto e toca-lhe as costelas, brincando. Nesse momento, a esposa paradoxalmente compartilha da visão de Spence. Ele diz:

– Tem alguém lá fora, na esquina.
– Não tem ninguém lá.
– Eu acho que está esperando por mim.
– Ah é, realmente estou vendo alguém – disse a mulher despreocupadamente. – Ele está quase sempre lá. [...]
– Pareço estar vendo mais e mais essas pessoas... pessoas que não acredito que estejam realmente lá.
– Mas *ele* está lá.
– Acho que são mortos, pessoas mortas. (OATES, 2000, p. 132)

No último dos quatro momentos, Spence pega o caminho subterrâneo da estação de metrô até seu escritório, em uma manhã clara e gélida. Era um caminho que evitava, pois, além do odor fétido de algumas passagens, costumava perder-se na colmeia de túneis. Nesta manhã os túneis estavam mais cheios do que de costume e Spence deixa-se ser arrastado pela multidão até encontrar-se

descendo para um outro túnel desconhecido, um lugar de sons mornos, monótonos e murmurantes [...] Onde estariam indo todos eles? Na mesma direção? Somente aqui e ali um indivíduo solitário, visivelmente perdido, opondo-se ao fluxo, pálido, os olhos tentando se fixar no de Spence como se esperando desesperadamente reconhecimento. (OATES, 2000, p. 133)

A autora, nesses quatro momentos, usa clichês para anunciar a morte: o aparecimento de pessoas falecidas e a imagem do caminhar por

um túnel no momento da passagem de um estado para outro, ou seja, da vida para a morte. Esse conto foi publicado em inglês, por Oates, quando ela tinha 50 anos. Seu protagonista possivelmente encontra a morte aos 42, quando segue com a multidão túnel adentro. Durante os acontecimentos que conduzem a narrativa, em apenas um momento Spence questiona se não estaria tendo um colapso nervoso ou algum tipo de esquizofrenia, devaneio ou alucinação – quando está à janela observando um homem na rua, ou seja, na terceira experiência. Os acontecimentos do conto são relatados de modo realista e os questionamentos demonstram que Spence não está perdendo contato com a realidade, mas que os acontecimentos estão instaurando um certo desequilíbrio na narrativa entre a realidade como era até então percebida e como passa a ser percebida. Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2004) diz que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31). A máxima experiência do encontro com o fantástico, de acordo com o crítico, é o sentimento de hesitação no leitor, provocando um equilíbrio instável que não pode se romper, caso contrário o fantástico deixa de existir. É em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), de Felipe Furtado, que vamos nos aproximar de uma explicação da presença do fantástico no texto e não no leitor. Ele diz:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15)

Para Furtado a essência do sobrenatural reside na coexistência dos mundos natural e sobrenatural na narrativa, colocando-se assim em posição diferente à do crítico russo, ao ver a hesitação do leitor apenas como um reflexo do desequilíbrio do texto.

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p. 40-41)

Ainda segundo Furtado, o fantástico segue convenções rígidas, pois uma pretensa liberdade narratológica acarretaria em dano para a narrativa:

Longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. [...] Como toda obra intensamente invadida pelo verossímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui. (FURTADO, 1980, p. 51-52)

MOMENTOS INICIAIS DE ESTRANHAMENTO NO FILME

As citações incluídas acima aplicam-se também ao filme *The Others* [*Os outros*], de Amenábar, que controla seu material com maestria. Com *Os outros* (2001), primeiro filme em língua inglesa de Amenábar, nascido no Chile em 1972 e radicado na Espanha desde a infância, o cineasta espanhol projeta-se universalmente como um dos grandes cineastas da contemporaneidade. Amenábar já havia atraído a atenção de um grande número de espectadores com seus dois primeiros longa metragens. O primeiro, intitulado *Tese*, (1996) [*Thesis: morte ao vivo*], é um filme de suspense e assassinato; *Abre los ojos* (1999) [*Preso na escuridão*], o segundo, é um filme que trata de assuntos polêmicos como a realidade virtual e a criogênese. O quarto filme, dirigido depois de *Os outros*, é a sensível produção sobre a eutanásia *Mar adentro* (2005) [*Mar adentro*], vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (2005), de dois prêmios no *European Film Awards* (2004) e de 14 prêmios no *Goya* em 2005. Essa breve descrição dos filmes de Amenábar deixa claro que sua preferência recai sobre assuntos polêmicos, que vão desde o suspense hitchcockiano até os limites das controvertidas tecnologia e ciência contemporâneas.

Filme com história, ambientação, atmosfera e tensão semelhantes, *Os outros* estabelece um diálogo intertextual com *The innocents* (1961) [*Os inocentes*], adaptação da novela de Henry James (1843-1916), *The turn of the screw* (1898) [*A volta do parafuso*]. Os dois filmes – *Os inocentes* e *Os outros* – possuem características góticas marcantes: subvertem a noção de realidade empírica ao introduzirem o elemento sobrenatural; as histórias são ambientadas em local isolado; em cada história há duas crianças com capacidade de entrar em contato com o mundo dos “outros”; as protagonistas femininas vivem situações limítrofes e seus comportamentos beiram a

histeria; a expressão dos olhos dessas protagonistas é objeto de constante focalização. Um elemento que distanciaria os dois filmes é a conduta da governanta que, em *Os inocentes*, é emocionalmente instável, marcando assim o tom da narrativa, enquanto que em *Os outros* a governanta é uma mulher mais experiente, firme, controlada e conhecedora da situação na qual a família vive. Distanciaria os filmes, caso não coubesse à mãe o “controle” da narrativa em *Os outros*. Ela desempenha o papel de mulher instável e descontrolada, semelhante ao da governanta em *Os inocentes*, fazendo assim com que ambas as protagonistas possuam as mesmas características. Em *Os outros* há, no entanto, uma potencialização da subversão no que diz respeito ao suspense e ao final do filme. Essa e outras características serão mencionadas no desenvolvimento do trabalho. O prólogo ou *incipit* – duas cenas e oito ilustrações – insere o espectador imediatamente na diegese do filme *Os outros*, pois a “câmera subjetiva” sugere um espectador primeiro acompanhando, com a câmera na mão, uma mulher que sobe os degraus da escada de uma maneira determinada, cortando para a segunda cena na qual os personagens estão aparentemente posando para uma foto, entre eles um ser sobrenatural; e depois, com uma vela na mão, iluminando e observando minuciosamente as ilustrações, sob o bruxulear da chama, em um ambiente envolvido pela escuridão.

SUBVERSÃO POTENCIALIZADA

A leitura das “histórias de fantasmas” (expressão usada por Todorov), criadas por Henry James, sugere uma imagem complexa e de difícil captação. De 1868 a 1908, o romancista dedica-se a narrativas fantásticas: a primeira sendo *De Grey: A Romance* (1868) e a última *The Jolly Corner* (1908). *A volta do parafuso* (1898) permanece, no entanto, como uma das mais instigantes “onde a ambigüidade é mantida ao longo de todo o texto e onde ela representa um papel dominante” (TODOROV, 2004, p. 185). Essa manutenção da ambiguidade traz o leitor de volta ao texto repetidas vezes em uma tentativa frustrada de “resolver” o mistério que permeia a narrativa. No conto de Joyce Carol Oates “Os outros”, mencionado acima, encontramos a mesma transgressão que carrega seu texto com tons do fantástico. A narrativa desenvolve clichês para a proximidade da morte e para a passagem de um estado (vida) para outro (morte), mas como em *A volta do parafuso*, a ambiguidade permanece além do término da leitura do texto. Nelson de Oliveira (2008), colunista do Jornal de Literatura do Brasil, assim descreve a ambiguidade em Henry James

Aí está o fantástico clássico: entre o mundo real e o mundo sobrenatural. Ele se fundamenta na hesitação do narrador e do

leitor, que não sabem, nem têm como saber, qual seria a verdadeira explicação dos acontecimentos que vão passando diante de seus olhos. Quando as evidências parecem apontar para determinada direção – o plano de uma mente criminosa ou a loucura do protagonista ou o mundo sobrenatural – novos acontecimentos vêm mudar o rumo da história e confundir o narrador e o leitor. É o que acontece, por exemplo, no romance *A volta do parafuso*, de Henry James, no qual até mesmo no desenlace o discurso do narrador não permite que o leitor saiba se os fantasmas existem mesmo ou se tudo não passa de alucinações da protagonista. Aí a ambigüidade jamais desaparece. (OLIVEIRA, 2008)

Ao escrever narrativas “de fantasmas”, Henry James transgride as leis da realidade empírica e abre espaço para a existência de outras esferas de existência cujos habitantes não são seres “reais”. Nessa arte transgressora incluímos as narrativas de Oates e de Amenábar: ambas abordam assuntos que transcendem nossa realidade empírica. Com o filme *Os outros*, no entanto, essa transgressão – a presença de mortos ou fantasmas – é elevada à segunda potência, pois o mistério e a existência de seres sobrenaturais sofrem um revés no final do filme, intensificando o suspense e introduzindo um elemento surpresa contundente. A crença na possibilidade da existência de fantasmas vai aos poucos tomando corpo no filme, principalmente pelo acesso da menina Anne [Alakina Mann] e da governanta, Sra. Mills [Fionnula Flanagan], aos dois mundos e posteriormente pelo acesso ao mundo dos mortos pela própria mãe, Grace [Nicole Kidman]. A grande subversão, no entanto, dá-se mais para o final do filme, quando o espectador, desestabilizado pela instabilidade emocional da protagonista, pela tensão e suspense criados pela atmosfera do filme, tem suas expectativas, não frustradas, mas novamente intensificadas ao descobrir que os protagonistas e os empregados da casa, personagens que atuaram o tempo todo como pessoas da realidade empírica, são os fantasmas do filme. O espectador, nesse momento da descoberta, necessita refazer sua trajetória de leitura e restabelecer seu vínculo com a “realidade” no filme, pois esta acaba de escapar-lhe das mãos. Outras subversões e ações que criam um tom sombrio e de suspense aparecem em forma de metáfora e no obsessivo abrir e fechar de portas e cortinas. O jogo entre luz e escuridão, inverte-se no filme: a luz passa a ser a mensageira da morte, pela rara doença das duas crianças – xeroderma pigmentoso ou fotossensibilidade –, e a escuridão, a possibilidade de salvação – se as crianças forem mantidas longe da luz, poderão sobreviver. A imposição da religião católica com toda gama de culpas e punições, anunciadas e infligidas pela mãe tornam a convivência, principalmente entre mãe e filha, quase insustentáveis. Existe ainda algo mais, há uma lembrança da filha que é apenas sugerida e se esclarece no final. Essa lembrança aparece na afirmação

feita algumas vezes por Anne: "Como naquele dia". A mãe, ao tentar proteger dos filhos, intensifica o medo das crianças que sorrateiramente invade o universo do espectador que passa a reviver seus próprios medos infantis. Do início ao fim do filme, o espectador tem de lidar com esses medos, pois afinal as crianças são os seres mais suscetíveis e as grandes vítimas no filme. Esse é o fio condutor da narrativa de Amenábar, ao conceber o filme, como revelado nas Notas de Produção (DVD 2):

A ideia de medos da infância se tornando realidade tem fascinado por muito tempo o diretor Alejandro Amenábar, que já é considerado um prodígio dos thrillers que desafiam a realidade. Sobre *Os outros*, diz que "sempre quis fazer um filme repleto de corredores longos e escuros, um tributo a estes seres sempre mascarados que assombram dos meus pesadelos de infância."

"Minha infância foi povoada por diversos medos – medo do escuro, medo de portas entreabertas, medo de armários, e de uma maneira mais geral, medo de qualquer coisa que pudesse esconder alguém ou alguma coisa," recorda. "Sendo assim, não é nenhuma surpresa o fato de eu ser avidamente dedicado ao cinema do oculto."

"Sempre me pergunto," prossegue, "por que temos tanto prazer em sentir medo. E acredito em parte que seja porque a experiência do mundo é muito intensa, mas ao mesmo tempo sabemos que estamos seguros no nosso lado da tela. E o quanto mais esta segurança for questionada, mais assustador será o filme." (THE OTHERS, DVD2, 2001)

A percepção que estamos em um mundo que dá abertura a outros mundos começa a delinear-se no filme de modo muito sutil e sem efeitos artificiais ou superficiais. Como também mencionado nas Notas de Produção dos Extras:

Amenábar sabia desde o início que o encanto de *Os outros* só poderia ser criado através de uma forte ênfase em clima e psicologia, e não através de efeitos superficiais. "Acredito que neste tipo de filme é perigosamente fácil exagerar nos efeitos especiais e transformar os sustos desejados em mera repulsa," observa. "Para mim, deixar algo a cargo da imaginação é a essência do horror real. O horror mexe com as ansiedades, obsessões e paranóias latentes em nossas consciências. Desperte esses sentimentos primais e você transportará o espectador de volta aos cantos mais escuros dos medos de infância – de volta para aquele arrepiado na espinha que só pode ser descrito como terrivelmente maravilhoso." (THE OTHERS, DVD2, 2001)

E este foi o objetivo de Amenábar em *Os outros*. Ele também queria apresentar uma nova visão de casa mal-assombrada, com uma surpreendente reviravolta no clímax que permanece por um longo tempo em nossa imaginação. “Muitas histórias de terror são sobre pecado – a ideia de que deve-se [sic] purgar a maldição de uma casa ou pessoa para que os fantasmas desapareçam e o bem triunfe,” observa. “Mas com *Os outros* procurei abordar o assunto de outro ponto de vista. Os personagens não são heróis nem vilões, mas apenas pessoas comuns tentando compreender uma situação que desafia tudo aquilo em que acreditam.”

O PRÓLOGO OU *INCIPIT* DO FILME

O prólogo ou *incipit* do filme, como já mencionado, contém duas cenas e uma série de oito ilustrações filmadas. A primeira cena, com uma montagem que remete a Eisenstein, estabelece o conflito: linhas verticais cortam um fundo marcado por fortes linhas horizontais. Os degraus da escada, definidos por marcante luz e sombra, são cortados pelas pernas de uma mulher, com vestido escuro e austero e sapatos pretos amarrados com tacões pesados, que sobe a escada. O som dos passos assemelha-se a estampidos e carrega o espectador escada acima, quando uma nova cena nos introduz a um mundo onde seres aparentemente normais e um ser “estranho” encaram a câmara. A câmera está supostamente sendo carregada pelo espectador, e os serem estão estáticos como se estivessem posando para uma foto, estabelecendo assim um diálogo com as fotos dos mortos posteriormente encontradas na mansão. Essas duas cenas curtas nos remetem a um dos temas do filme: a existência de mundos paralelos – o natural e o sobrenatural. Logo após essas tomadas, tendo como fundo uma tela totalmente escura, escuta-se uma breve história sobre a criação do mundo, baseada no relato Bíblico, narrada por voz de mulher em *voice-over*. Ela diz:

Muito bem, crianças, estão sentadas confortavelmente? Então vou começar. “Esta história começou a milhares de anos, mas acabou em sete dias. Há muito tempo, nenhuma das coisas que vemos agora... o sol, a lua, as estrelas, a terra, os animais e as plantas... nada disso existia. Só Deus existia e só Ele poderia tê-las criado. E Ele as criou.” (THE OTHERS, DVD2, 2001)

À medida que a narradora conta essa história, a ilustração da criação do mundo com o sol no centro, vai sendo filmada rapidamente, tendo como iluminação a luz de vela, como se esta estivesse também sendo segurada pelo espectador. Eliminando-se o espaço onde a luz incide, o resto é escuridão na tela. A seguir mais sete ilustrações, estáticas, todas em PB,

com traços simples e ângulos normais, são filmadas rapidamente e compõem o pano de fundo do *incipit* do filme.

A noção de *incipit* é elaborada por João Manuel dos Santos Cunha, no artigo “Da palavra-imagem à imagem-palavra”¹, no qual aproxima o conceito de prólogo literário – ou *incipit* – à noção de paratexto de Gerard Genette. Ele diz:

No quadro dessa articulação teórica, seqüências iniciais de um filme – mesmo enquanto são passadas as informações sobre a “ficha técnica” sob a forma de “apresentação de créditos” – apresentam já as primeiras informações diegéticas. A abertura de filmes, assim, pode ser lida nos mesmos termos de um *incipit* literário, ou ao que Genette (1982, p. 150) denomina paratexto: “[...] toda espécie de pré ou pós-liminar, constituindo-se como um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que precede o texto propriamente dito”. (CUNHA, 2007)

Após as duas cenas iniciais, as oito ilustrações² contêm os seguintes elementos: primeira, mostra a criação do mundo, com o sol e a iluminação no centro e sombra no contorno; a iluminação passa para o lado direito da tela onde vemos animais, seguido de *travelling* da câmera para o lado esquerdo no qual se vê um menino e uma menina de mãos dadas, de costas, observando a criação. Segunda, tomada com início no primeiro degrau da escada, seguida de movimento ascendente, acompanhado a curvatura da escada onde se encontram duas crianças sentadas lado a lado nos degraus; elas observam o que acontece abaixo, por entre os balaústres. Terceira, um menino brincando no chão ao lado de uma senhora com um livro no colo, que parece conversar com uma menina à sua direita. Quarta, mão direita segurando um castiçal tosco e uma vela acesa, mão esquerda introduz uma chave para abrir uma fechadura. Quinta, escada, menina sentada no meio da escada apontando para um espaço no topo à sua direita, mulher de costas, encarando a menina. Sexta, vulto alongado na janela estendendo sua mão para o menino com expressão apavorada deitado na cama com o rosto sobre o travesseiro. Sétima, mão segurando a guia da marionete – um menino de pele clara e cabelos escuros com a cabeça caída para o lado e asas de anjo. Oitava, a mansão e seu reflexo no lago à frente. Essa última ilustração transforma-se na primeira vista panorâmica da mansão, onde

¹ João Manuel dos Santos Cunha, “Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* filmico de *Lavoura arcaica*”. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 10, 2007, p. 98.

² Poder-se-ia apreender-se as ilustrações como parte do *storyboard* do filme – algumas transformadas em cenas e outras descartadas pelo diretor. No entanto, apesar de a maioria das ilustrações mostrarem traços simples e até inacabados, outras, como a ilustração da escada com as duas crianças, parecem dizer que as ilustrações não são parte de um *storyboard* pela minúcia de detalhes do desenho.

moram Grace, Anne, e Nicholas [James Bentley], o filho. Lê-se na tela: *Jersey, the Channel Islands*, 1945.

Há uma série de detalhes importantes a serem observados nessas ilustrações. Com relação ao movimento da câmera, apenas a primeira e última iniciam a filmagem com o objeto centrado, seguido de *zoom-out* ou distanciamento entre a câmera e o objeto. Nas outras ilustrações, o movimento é sempre em diagonal. O *travelling* em diagonal cria uma sensação de instabilidade e desequilíbrio, elementos característicos do fantástico. A luz instável ou bruxuleante da vela intensifica a instauração do mistério e do desejo de desvendá-lo, sentimento que prevalecerá até o final do filme. Já neste primeiro momento, o uso da luz da vela abre espaço para a já mencionada inversão ou subversão trabalhada no filme: a luz é percebida como um algoz (“a luz mata”, diz Amenábar a um dos colegas de trabalho) e a escuridão, como uma possibilidade de salvação. A luz que vemos é um inconstante bruxulear da chama da vela, retirando a possibilidade de observar-se a realidade com clareza.

O texto em *voice-over* que acompanha as ilustrações – a história da criação do mundo por Deus – marca de forma contundente a religiosidade que será uma das tónicas do filme. O uso da *voice-over*, tendo no início a escuridão como fundo, e a primeira ilustração complementam-se, pois a história, a escuridão e a ilustração são tematicamente ligadas. No entanto, elas criam um discurso misto e não sincrético (HOECK *apud* ARBEX, 2006, p. 179), pois a existência de uma não é dependente da existência da outra. Elas se complementam apenas, complementação que se desfaz assim que os créditos começam a aparecer e têm como pano de fundo as outras sete ilustrações. A partir desse momento não há mais relação entre o texto e as ilustrações. As ilustrações irão antecipar, no entanto, algumas tomadas do filme ou instaurar o universo de medos infantis.

Outro detalhe a ser observado: a relação entre som e imagem produz uma resposta no espectador cuja língua é o inglês. Para o espectador brasileiro, a relação dá-se entre o áudio, a escrita (legenda) e a ilustração como pano de fundo. Mas tanto na versão inglesa como na versão em língua portuguesa podemos dizer que, durante a narrativa da história da criação do mundo, há primazia do “texto” sobre a imagem. A história narrada chega a ser violentamente incontestável. Essa história poderia, no entanto, ser narrada sem a ilustração como fundo sem perdas consideráveis. O mesmo não se pode dizer da história em si. Ela possui uma força e “determinação” em sua simplicidade que não deixa margem de dúvida quanto ao rigor relativo a assuntos religiosos explorados no filme. As sete ilustrações seguintes fornecem ao leitor uma possibilidade de entrar no mundo infantil, onde livros de histórias com ilustrações semelhantes são frequentes e os

vazios têm que ser preenchidos pela imaginação contaminada pelo pavor criado pela escuridão e pelo desconhecido.

Há alguns pontos em comum em algumas ilustrações: quando a ilustração inclui a escada da casa, o movimento da câmera é sempre ascendente: na segunda ilustração as crianças observam, sentadas na metade da escada, o que está acontecendo no andar térreo; na quinta, a menina aponta para o alto enquanto parece revelar alguma coisa para a mulher à sua frente, de costas para a câmera. Esses movimentos ascendentes vêm ao encontro de outras posições de agressão por seres que estão acima (fantasmas) e abaixo das crianças (a mãe). Nicholas, com cerca de sete anos, é o personagem que mais teme os acontecimentos, até porque ele é o personagem a quem a irmã Anne relata as aparições de Victor, um suposto fantasma. As “aparições” no filme são vistas no início apenas por Anne e ela é severamente punida pela mãe por “fantasiar” – tem de ficar três dias sentada na escada, lendo a Bíblia, por ter revelado à mãe a existência de Victor. A quinta ilustração encontra correspondência no filme, quando, após ouvir barulhos inexplicáveis no andar de cima, a mãe pergunta à filha onde estariam os “intrusos”. Anne aponta o sótão para a mãe e depois lhe mostra um desenho com os “intrusos”, anotado ao lado de cada um o número de vezes que os vira. A mãe fica atônita ao descobrir esse “fato” e parece acreditar na filha. Pega uma arma e vasculha o sótão, e mais tarde pede perdão à filha enquanto esta finge dormir. Nicholas, o personagem mais jovem, sensível e dependente, aparece nas ilustrações sempre em posição inferior aos outros seres, quer seja a governanta ou a sombra do fantasma que tenta agarrá-lo através da janela. Na terceira ilustração, um menino, possivelmente Nicholas, está ajoelhado, absorto, brincando de trenzinho no chão ao lado da Sra. Mills e da irmã. Na sexta, o menino está deitado na cama, de costas para a janela, em pavor total com a aparição de um ser não identificado que estende a mão para agarrá-lo. Nicholas imagina em pavor o que jaz atrás de si, atitude típica do mundo infantil, no qual as crianças temem o que lhes escapa ao olhar.

A quarta ilustração antecipa um momento de grande suspense na narrativa filmica. Todos da casa estão proibidos de tocar nas teclas do piano devido à enxaqueca de Grace, a mãe. À noite, já pronta para dormir, Grace escuta o som do piano, pega uma vela e uma espingarda e introduz a chave na fechadura da sala de música, destrancando a porta, mas depois de abri-la não vê ninguém nem escuta qualquer som. Ela então fecha o piano à chave e coloca a mesma no bolso do seu penhoar, em uma tentativa de impossibilitar que alguém toque nas teclas do piano. Assim que se afasta da sala, não é apenas jogada no chão pela batida na porta, como ao entrar novamente na sala vê o piano aberto. Com essas experiências, o suspense e

mistério vão se intensificando, pois Grace, religiosa e avessa a “fantasias”, expressão que usa para qualificar as visões de Anne, parece estar realmente acreditando que a casa está sendo invadida por “intrusos” que ela não consegue ver. No entanto, parece que Grace ainda assim não acredita na existência de seres sobrenaturais – para ela a espingarda resolveria a invasão. Como ela afirma, conseguira manter os nazistas fora de sua propriedade durante a guerra, não permitirá que outros intrusos tenham acesso à mansão.

A penúltima ilustração é uma das mais intrigantes da abertura, pois há uma marionete – um menino com asas de anjo, com a cabeça caída para o lado, semelhante a um enforcado –, como se a sugerir que a preservação da inocência não é possível neste mundo onde as crianças são marionetes nas mãos dos adultos ou na mão do Criador. Marionetes são bastante enfatizados no filme também, pois há um teatro de marionetes no quarto das crianças. Além disso, em um momento crítico do filme, quando Grace retorna, depois de ter permitido que Anne ficasse um pouco mais de tempo com o vestido branco da primeira comunhão que está provando, a mãe nota que a mão que segura a guia das marionetes é de uma velha. Ao aproximar-se, vê um estranho rosto envelhecido, entra em crise histérica e sacode a velha pelos ombros, chamando por sua filha. Grace é trazida de volta a realidade pelos gritos de Anne que diz que a mãe a está machucando. Este incidente intensifica o rancor que Anne sente pela mãe, pois ela sabe que sua mãe praticara um ato violento “naquele dia”. Essas relações, no entanto, só poderão ser estabelecidas após assistir o filme uma segunda vez. As ilustrações podem passar despercebidas ao espectador na primeira vez que assiste o filme, mas possivelmente elas já tenham atingido o que parece ser seu objetivo maior: fazê-lo adentrar o mundo dos medos e pavores infantis.

O diálogo entre as ilustrações e o filme não se revela fundamental para a compreensão ou intensificação dos momentos de tensão do filme. Na verdade, o uso das ilustrações na abertura do filme, resultado de uma relação multimídia, apesar de estabelecer um diálogo com o filme, não é indispensável para sua compreensão. Em alguns momentos sente-se que a inclusão das ilustrações, com o texto em *voice-over*, a música e os créditos (acrescente-se as legendas em português quando a história da criação do mundo está sendo narrada) transforma a tela em espaço poluído e almeja-se que Amenábar tivesse optado por um fundo escuro. As ilustrações, além de poluírem a tela, parecem dispersar a atenção do espectador que, para observar as figuras, não poderá deter-se nos créditos iniciais ou vice-versa; no entanto, é durante a projeção das ilustrações que o espectador é cooptado para um universo diferente do universo da realidade empírica ou para o universo dos “outros”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dos diálogos implícitos e explícitos entre os textos, parece prevalecer primeiro um alerta para o olhar. Na tentativa de acompanharmos um caminho de sons “mornos, monótonos e murmurantes” e personagens perplexos ou de traçarmos um trajeto iluminado pela chama trêmula da vela, Oates e Amenábar possivelmente estejam querendo alertar o leitor ou espectador sobre a importância desse olhar e sobre as articulações quase imperceptíveis do mundo sobrenatural. Este mundo permanece paralelo, portanto “outro” em relação ao mundo no qual vivemos. Aliás, o próprio trajeto da realidade empírica é mal iluminado, impossibilitando uma visão nítida e segura do que está à nossa frente. Portanto, pouco nos é dado conhecer além de uma realidade “mal iluminada”. Como segundo e talvez o ponto mais importante no filme, permanece a intenção de conduzir o espectador de volta ao universo dos medos e pavores infantis, preparando-o assim emocionalmente para adentrar o universo de suspense. Instala-se um grande desequilíbrio, como nas “histórias de fantasmas” de Henry James, não apenas nas narrativas como quer Furtado, mas nos leitores e espectadores, como quer Todorov, que adicionado ao desconforto e estranhamento paralisa o leitor e o espectador. Narrativas ou ilustrações de um universo sobrenatural que lembram os textos e as figuras dos livros infantis evocam uma pletora de medos e apreensões no espectador ao levá-lo de volta ao passado e questionar constantemente a evidência de sua realidade empírica.

RESUMO

Este trabalho tece comentários sobre o estranhamento no conto “Os outros”, de Joyce Carol Oates, e no filme *Os outros*, de Alejandro Amenábar, sob a regência de Henry James. Com um controle total sobre as narrativas, tanto Oates como Amenábar constroem universos ficcionais surpreendentes. A narrativa de Oates tem como fio condutor quatro momentos da vida do protagonista; a narrativa de Amenábar estabelece um diálogo implícito com o texto de Oates e um diálogo explícito com o filme *The Innocents*, baseado na novela *The Turn of the Screw*, de Henry James. O filme *Os outros* apresenta um final surpreendentemente chocante, no qual o espectador vê-se diante de uma situação inusitada que o faz retornar mentalmente ao início do filme e refazer a trajetória narrativa. A pergunta que paira é: “Afinal, quem são ‘os outros’”? Para respondermos a essa pergunta, utilizaremos alguns aspectos

de teoria sobre o fantástico de Tzvetan Todorov e de Felipe Furtado. Ambas as narrativas subvertem a realidade empírica ao incluir elementos de um mundo sobrenatural. Amenábar potencializa essa subversão. O filme, assim como o conto, joga com nossa percepção da realidade e nosso relacionamento com um mundo que só pode ser apreendido pela imaginação ao suspendermos nossa descrença diante da inusitada “realidade” criada pelas narrativas ficcional e filmica.

Palavras-chave: Os outros; A subversão da realidade; O fantástico.

ABSTRACT

This paper comments on the sensation of estrangement while reading the short story “The Others”, by Joyce Carol Oates, and watching the film *The Others*, by Alejandro Amenábar, both texts written under the regency of Henry James. Having total control over the narratives, Oates as well as Amenábar create surprising fictional universes. Oates's narrative has as its conducting thread four moments of the protagonist's life; Amenábar's narrative establishes an implicit dialogue with Oates's text and an explicit dialogue with the film *The innocents*, adapted from the *Turn of the Screw*. The film *The Others* also presents a surprisingly chocking ending, in which the spectator sees himself in an unknown situation which makes him go back mentally to the beginning of the film to remake the narrative thread. The question that remains is: Who are the others? To answer this question, we will use some aspects of Tzvetan Todorov's and Felipe Furtado's theories about the fantastic. The narratives subvert empirical reality when they include elements from the supernatural world. Amenábar potentializes this subversion. The film as well as the short story plays with our perception of reality e our relationship with the world which can only to be apprehended by imagination, while we suspend our disbelief in face of the unbelievable “realities” created by the fictional and filmic narratives.

Key words: The others; Subversion of reality; The fantastic.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth e TIFFINS, Helen. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução Crítica. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Ed. Helena Buescu, João Ferreira Duarte, e Manuel Gusmão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- CUNHA, João Manuel dos Santos, "Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* fílmico de *Lavoura arcaica*". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 10, p. 95-125, 2007.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. BH: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- INNOCENTS the. Direção de Jack Clayton. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1961.
- JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. Trad. Francisco Carlos Lopes. São Paulo : Editora Landmark, 2004.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- OATES, Joyce Carol. Os outros. Tradução Liana Leão. In: REICHMANN, Brunilda T. (Org.). *Contos dos anos 80 e 90 traduzidos do inglês*. Curitiba: Editora Beatrice, 2000, p. 130-133.
- OLIVEIRA, Nelson. *Fantasmas, fantoches, fantasias*. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=10&ordem=1082&semlimite=todos>. Acesso em: 07/06/2008.
- OTHERS the. Direção de Alejandro Amenábar. Miramax Internacional/Dimension Films, 2001. DVD.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Submetido em: 29/09/2008

Aceito em: 10/08/2009

BRAZIL, JANUARY 1ST, 1502, OU A
DESCOBERTA DO BRASIL SEGUNDO
ELIZABETH BISHOP

*Brazil, January 1st, 1502, or the discovery of Brazil
according to Elizabeth Bishop*

Regina Przybycien*

A poeta norte-americana Elizabeth Bishop viveu no Brasil durante quase duas décadas, nos anos cinquenta e sessenta do século XX, tendo escrito mais de uma dezena de poemas diretamente relacionados com a paisagem e a gente brasileira. Nos primeiros poemas, principalmente os escritos na década de 1950, o eu lírico é a observadora estrangeira que buscar apreender a alteridade deste país imensamente estranho para ela. Um dos poemas, publicado em 1960, mas iniciado anos antes, logo após sua chegada ao Brasil, é “Brazil, January 1st, 1502”. A data se refere à primeira chegada dos portugueses à Baía de Guanabara. Eu o escolhi para análise porque ele permite uma reflexão sobre os discursos que fizeram deste espaço geográfico e humano um espaço de alteridade, construindo-o como o outro da Europa.

Gabriela Rinaldi Meyer assim resume o conceito de outro/Outro de Lacan: “Quando falamos, remetemo-nos a um outro (semelhante) e, por meio dessa relação, remetemo-nos ao Outro que pode ser pensado como sendo o reservatório da linguagem, o tesouro dos significantes, o inconsciente”.¹ A teoria pós-colonial apropria esse conceito e o desloca, referindo-se ao colonizado como outro e ao centro colonizador como Outro, aquele que detém a linguagem através da qual o outro é falado. Nessa relação, o outro é imagem especular, construído no arcabouço ideológico da linguagem do colonizador.

* UFPR

¹ MEYER, G. R. Sujeito e psicose. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 10, n. 15, p. 114-123, jun. 2004. Disponível em: <http://ws3.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20041213115156.pdf> Acesso em: 11/08/2008.

Outro conceito importante a considerar para esta análise é o de intertextualidade. Desde a chegada dos primeiros europeus à costa brasileira, foram escritos inúmeros textos que descrevem a paisagem e narram o encontro com o nativo da terra. Os primeiros cronistas geralmente escreviam para um leitor específico: o rei e as cortes europeias que haviam financiado a expedição e que contavam auferir lucros da empreitada. As narrativas, em que pese o genuíno deslumbramento dos autores ante a alteridade americana, têm por finalidade convencer o leitor de que vale a pena investir em novas expedições, seja por indícios da existência de ouro e outros metais na terra (a razão primordial) seja pela missão de evangelizar os nativos (a justificativa “nobre” para a conquista).

Ao longo dos séculos, viajantes de diversos países exploraram as terras brasileiras com fins diversos. Com o desenvolvimento da ciência moderna, tornaram-se comuns as expedições científicas, que tinham por finalidade adquirir conhecimento sobre as áreas pouco conhecidas do planeta. O século XIX testemunhou o auge dessas expedições, nas quais naturalistas registraram minuciosamente as peculiaridades da flora, da fauna e da geologia, além de costumes, crenças, hábitos de vestimenta e de culinária das populações locais. Boa parte do conhecimento etnográfico sobre o Brasil colonial e imperial advém das narrativas dos viajantes, já que há poucos escritos dessa natureza produzidos pelos administradores da Colônia ou pelos próceres do Império. O conjunto desses escritos constitui um grande intertexto, no qual se fixaram certos motivos que passaram a fazer parte do imaginário sobre o país.

A carta de Pero Vaz de Caminha, discurso inaugural, certidão de batismo desse lugar que viria a ser chamado Brasil, já contém elementos discursivos que, ao longo de cinco séculos, viriam a ser incorporados e ampliados por inúmeros outros autores, forjando os mitos da nação e/ou os mitos do outro, do estrangeiro. Carlos Nejar afirma ser a carta de Caminha um embrião de temas recorrentes da literatura brasileira, desde o tratamento dado aos nativos pelos românticos até a antropofagia e outros desdobramentos do Modernismo relacionados à natureza grandiosa, inocência primitiva, visões do paraíso, sensualidade.² Esses também são temas recorrentes da literatura dos viajantes estrangeiros que por aqui passaram. Não por acaso, porque o discurso inaugural da nação é também um discurso estrangeiro, de um recém-chegado que, com a mesma pena, inscreve o seu deslumbramento ante o outro e a posse para o Outro: o Império Português. Esse é o paradoxo das nações colonizadas: o discurso que as constrói é o discurso do Outro. (Com o passar do tempo ele se torna um discurso de

² NEJAR, C. *História da Literatura Brasileira – Da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, p.25-27.

dupla voz, mas essa discussão foge aos propósitos deste trabalho).

Seja como cronistas a serviço do rei, seja como cientistas interessados em adquirir conhecimentos, os viajantes não fazem um registro inocente de suas observações. Se os cronistas se dirigem prioritariamente às cortes europeias, os naturalistas escrevem para as sociedades científicas que os financiam, estas criadas e mantidas pelo capital dentro do sistema imperial para produzir conhecimentos que possam ser úteis à economia do império.

As descrições que os cronistas/viajantes fazem da paisagem natural e humana das colônias, diferente de tudo que até então era conhecido na Europa, alimentam o imaginário de artistas e intelectuais e são incorporadas de diversas formas, criando novas estéticas e novas filosofias. A Europa incorpora o outro, mas não um outro semelhante; no melhor dos casos, ele é inscrito como exótico e no pior, como inferior.

Não por acaso a teoria pós-colonial e as teorias de gênero têm buscado aproximações. Ambos, mulher e colonizado, são inscritos como alteridade no discurso do Outro, que os nomeia, define, objetifica. Além disso, o espaço colonial com frequência foi construído como feminino. É a terra (elemento passivo) a ser conquistada pelo explorador, aventureiro ou colonizador masculino (elemento ativo). Em diversas crônicas de viagem, a conquista é descrita com metáforas sexuais, a posse da terra equivalendo à posse do corpo da mulher jovem e virgem e o ato de lavrar e plantar a semente ao ato de emprenhá-la. A conclusão da narrativa de Sir Walter Raleigh sobre a Guiana constitui um exemplo bastante ilustrativo, pois nela a metáfora é explícita: “Concluindo, a Guiana é uma terra que ainda possui seu hímen; nunca foi saqueada, moldada ou revirada; a face da terra não foi rasgada nem a virtude e o sal do solo gasto pelo uso.”³ Portanto a qualidade maior da terra (como da mulher) é estar intacta, não ter sido tocada, e o orgulho maior do homem é ser o primeiro a penetrá-la e domá-la.

Mas essa terra/mulher também representa um território desconhecido, um outro que escapa às tentativas de definição, que não se deixa conter no discurso do Outro e, como tal, também causa fascinação, espanto ou medo.

Em que medida o poema de Elizabeth Bishop, “Brazil, January 1st, 1502”, dialoga com os discursos dos viajantes e como o eu lírico se coloca em relação a eles ao representar o Brasil é o que pretendo investigar neste artigo.

³ *Discovery of Guiana by Sir Walter Raleigh*. Disponível em: <<http://raleigh.classicauthors.net/DiscoveryOfGuiana/DiscoveryOfGuiana3.html>> Acesso em: 25/08/2008.

Durante a viagem de navio para a América do Sul, a poeta lera alguns textos dos viajantes sobre o Brasil, mas é ao fixar residência no país que ela recorre à leitura das publicações disponíveis em inglês para tentar entender a diversidade que a cerca. Interessam-lhe, sobretudo, os livros dos naturalistas, pois partilha com eles o hábito da observação atenta do mundo natural que, para ela, transforma-se em matéria de poesia. A leitura dos cronistas, por outro lado, lhe permite conhecer algo do processo histórico da descoberta e da conquista.

O poema “January 1st, 1502” apresenta a paisagem do Rio de Janeiro sob a ótica de uma estrangeira nossa contemporânea, antepondo-a à dos primeiros navegadores portugueses. Assim se inicia o poema: “*Januaries, Nature greets our eyes/exactly as she must have greeted theirs:*” (Janeiros, a Natureza se revela/ a nossos olhos como revelou-se aos deles:⁴ A primeira palavra deste verso é inusitada: “janeiros” é incomum no plural tanto no inglês como no português. Ela sugere repetição, continuidade, um processo de renovação ininterrupta. A natureza continua se revelando aos “nossos” olhos, isto é, aos da visitante estrangeira, como aos conquistadores portugueses há cinco séculos. Também bastante incomum na poesia de Elizabeth Bishop é a personificação da natureza. Note-se que a palavra está escrita com letra maiúscula e, além disso, o pronome usado para se referir a ela é “she”, e não “it”, o que sugere não apenas personificação, mas feminização. O detalhe é importante para a leitura da última estrofe, como veremos adiante.

Essa natureza vislumbrada em dois tempos históricos, a dos navegadores portugueses e a do eu lírico, é descrita como uma explosão de cores e formas a sugerir excesso, desordem, a eterna primavera dos trópicos exaltada pelos primeiros cronistas e, desde então, descrita por incontáveis viajantes e pintada por inúmeros artistas:

[...]
every square inch filling in with foliage –
big leaves, little leaves, and giant leaves,
blue, blue-green, and olive
[...]
monster ferns
in silver grey relief,
and flowers too, like giant water lilies
up in the air – up, rather, in the leaves –

⁴ Utilizo aqui a antologia bilíngue dos poemas de Elizabeth Bishop intitulada *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. Os poemas são citados no original em inglês, seguidos da tradução. As outras citações, de cartas ou de outras fontes, aparecerão somente em tradução e, salvo indicação ao contrário, as traduções são de minha autoria.

*purple, yellow, two yellows, pink,
rust red and greenish white;
solid but airy; fresh as if just finished
and taken off the frame.*
[...]
inteiramente recoberta de folhagem –
folhas grandes, pequenas, gigantescas,
azuis, verde-azulado, verde-oliva,
[...]
samambaias monstruosas
em relevo cinza-prata,
e flores, também, como vitórias-régias imensas
no céu – melhor, no meio das copas –
roxas, rosadas, dois tons de amarelo,
vermelho-ferrugem e branco esverdeado;
sólidas mas aéreas; frescas como se recém-pintadas
e retiradas das molduras. (BISHOP, 1984)

O final da estrofe compara o cenário natural a um quadro recém-pintado e remete à epígrafe do poema, onde se lê: “[...] *embroidered nature* [...] *tapestried landscape*” (“[...] natureza bordada [...] paisagem de tapeçaria”), uma citação retirada do livro *Landscape into art* de Sir Kenneth Clark.⁵

Clark discorre sobre a reviravolta que a arte da tapeçaria na Europa sofreu após a descoberta de novas terras e povos no século XVI. As tapeçarias típicas do final da Idade Média, com cenas de caçadas ou cenas idílicas mostrando donzelas ao redor de uma fonte, plantas e animais domésticos formalmente dispostos a seus pés e árvores enfileiradas ao fundo deram lugar a cenas com indígenas ou negros nus ou semidespidos e animais exóticos em meio a uma vegetação luxuriante. O europeu adquiriu o gosto pelo exotismo, incorporado à sua arte decorativa.

Em carta para os amigos Ilsee Kit Barker, Elizabeth Bishop descreve a paisagem da Serra do Mar nos arredores de Petrópolis comparando-a a uma tapeçaria:

Esta é a época mais linda do ano aqui [...] há árvores floridas de cor branca, púrpura (de dois tons) rosa, amarelo vivo e amarelo pálido – gigantescas, as de cor rosada sempre cobertas de musgo – as montanhas são fantásticas, parecem uma tapeçaria – desculpem ser tão pouco original, mas parecem mesmo [...]⁶

⁵ CLARK, K. *Landscape into art*. Boston: Beacon Press, 1961.

⁶ BISHOP, E. *Carta a Ilse e Kit Barker*, 23/03/1956 [inédita]. Original na Princeton University Library.

Podemos verificar nesta carta o embrião do poema publicado quatro anos mais tarde. Bishop, uma prolífica escritora de cartas, testava nelas as suas imagens poéticas.

Para o poeta Robert Lowell ela escreve: “Fico feliz por você ter gostado do poema de Ano Novo - Acho que ele é meio artificial, mas suponho que finalmente tinha que fazer algo com o clichê sobre a paisagem parecer uma tapeçaria -”⁷. Cônscia de que a comparação da natureza tropical com uma tapeçaria é um clichê, ainda assim ela o utiliza deliberadamente no poema, jogando com a percepção do leitor: estará o poema descrevendo uma paisagem natural ou um quadro?

O início da segunda estrofe dá continuidade à descrição, apresentando uma cena mais formalizada, a sugerir mais claramente uma pintura, ou mesmo aqueles primeiros mapas da costa brasileira, com desenhos de árvores e animais, que pretendiam dar aos europeus uma ideia do que encontrariam na terra *brasilis*:

*A blue-white Sky, a simple web,
backing for feathery detail:
brief arcs, a pale-green broken wheel,
a few palms, swarthy, squat, but delicate;
and perching there in profile, beaks agape,
the big symbolic birds keep quiet,
each showing only half his puffed and padded,
pure-colored or spotted breast.*

Céu de um branco azulado, tela simples, pano de fundo para plumas detalhadas: arcos breves, roda incompleta, verde-claro, palmeiras escuras, atarracadas, mas sutis; e, pousadas, em perfil, bicos bem abertos, as grandes aves simbólicas se calam, cada uma exibindo meio peito apenas, intumescido e acolchoado, liso ou com pintas. (BISHOP, 1984)

Em seguida há uma mudança de perspectiva no poema: não é mais o eu lírico que nos descreve um quadro; são os conquistadores portugueses que parecem estar lendo a paisagem brasileira, pois aparece em cena o pecado, na figura de quatro dragões: “*Still in the foreground there is Sin: /four sooty dragons near some massy rocks*” (Ainda em primeiro plano, o Pecado: / cinco dragões negros junto a umas pedras grandes.) O

⁷ BISHOP, E. *Carta a Robert Lowell*, 15/02/1960 [inédita]. Original na Houghton Library, Harvard University.

homem renascentista que singrou os mares e encontrou outros continentes ainda estava imbuído, em grande medida, do espírito medieval. Deparando com animais desconhecidos, recorre ao seu bestiário para encontrar nele analogias que permitam nomear e domesticar o que é estranho. Assim faz Cristóvão Colombo quando “vê” monstros e sereias na natureza americana. Os dragões do poema, portanto, indicam a perspectiva do europeu quinhentista lendo a paisagem brasileira segundo as suas categorias simbólicas.

A evocação do pecado provoca uma transformação na descrição da natureza. Se nos versos anteriores ela provoca uma contemplação estética (é a natureza morta de uma bela pintura ou tapeçaria) aqui ela adquire tons ameaçadores:

*The rocks are worked with lichens, gray moonbursts
splattered and overlapping,
threatened from underneath by moss
in lovely hell-green flames,
attacked above
by scaling-ladder vines, oblique and neat,
“one leaf yes and one leaf no” (in Portuguese)*

São pedras ornadas de liquens, explosões lunares cinzentas, superpostas uma à outra, ameaçadas de baixo pelo musgo em lindas chamas verde-inferno, atacadas do alto por trepadeiras como escadas, oblíquas, perfeitas, “uma folha sim, outra não” (como se diz em português). (BISHOP, 1984)

A profusão de cores e formas dos versos anteriores dá lugar a uma paisagem em movimento na qual os elementos evocam outra visão dos trópicos, também presente nos cronistas: a de um inferno verde. As pedras são “explosões lunares” “ameaçadas” pelo musgo, “atacadas” por trepadeiras. Há beleza nesse quadro (o musgo avança em “lindas chamas verde-inferno”) e simetria (as trepadeiras são como escadas “oblíquas, perfeitas”), mas também ameaça. É uma natureza pulsante, desordenada, na qual as formas de vida se empenham numa luta feroz.

Somos esclarecidos, nos versos seguintes, de que é o sexo o pecado projetado na natureza pelo olhar europeu. Os “dragões”, informa-nos o eu lírico, são lagartos machos espreitando uma fêmea no cio:

*The lizards scarcely breathe; all eyes
are on the smaller, female one, back-to,
her wicked tail straight up and over,
red as a red-hot wire.*

Os lagartos mal respiram: os olhos todos
se fixam no menor, a fêmea, de costas,
a cauda maliciosa levantada sobre o corpo,
vermelha como um fio em brasa. (BISHOP, 1984)

Os lagartos machos cobiçam a fêmea, cuja cauda “maliciosa” levantada parece convidar à posse. Está posto em cena um jogo sexual no qual o desejo masculino encontra o feminino predisposto à posse.

Essa cena é seguida imediatamente pela última estrofe que introduz os portugueses na paisagem:

*Just so the Christians, hard as nails,
tiny as nails, and glinting,
in creaking armor, came and found it all,
not unfamiliar:
no lovers' walk, no lute music,
but corresponding, nevertheless,
to an old dream of wealth and luxury
already out of style when they left home –
wealth, plus a brand-new pleasure.
Directly after Mass, humming perhaps
L'Homme armé or some such tune,
they ripped away into the hanging fabric,
each out to catch an Indian for himself –
those maddening little women who kept calling,
calling to each other (or had the birds waked up?)
and retreating, always retreating, behind it.*

E foi assim que os cristãos, duros e pequenos
como pregos de ferro, e reluzentes,
armaduras a ranger, encontraram uma cena que já era
de certo modo familiar:
nem alamedas suaves, caramanchões,
cerejeiras carregadas nem alaúdes,
mas assim mesmo algo que lembrava
um sonho antigo de riqueza e luxo
já saindo de moda lá na Europa –
riqueza, e mais um prazer novinho em folha.
Logo depois da missa, talvez cantarolando
L'homme armé” ou outro tema assim,
enlouquecidos, rasgaram a tapeçaria
e cada um foi atrás de uma índia –

aqueelas mulherzinhas irritantes
gritando uma pra outra (ou foram as aves que acordaram?)
e se embrenhando, se embrenhando no desenho. (BISHOP, 1984)

Os portugueses, descritos como duros e pequenos feito pregos em suas armaduras reluzentes, (símile que remete a imagens fálicas) entoam hinos de guerra, como a canção *L'homme armé*.⁸ São chamados de “cristãos” no poema, reforçando assim a associação entre a cruz e espada, ou entre a religião judaico-cristã e a empreitada colonial. O quadro sugere uma masculinidade dura, agressiva, mas a força da imagem é bastante esvaziada pelo uso do adjetivo “pequenos”. Esses homens rígidos são pequenos (como soldadinhos de chumbo) perante a imensidão da natureza com a qual se deparam.

A terra lhes parece familiar, embora em nada lembre os clichês românticos representados na poesia e nas artes visuais europeias (alamedas suaves, caramanchões, cerejeiras carregadas, alaúdes). Ela corresponde, talvez, às lendas que circulavam na Europa ao final da Idade Média sobre o Paraíso Terrestre como um lugar físico em algum lugar a oeste do Atlântico, a mítica Ilha Brasil ou as cidades de ouro e prata que deram origem ao mito do Eldorado. Numa Europa renascentista que despertava para a ciência moderna, esses mitos e lendas já saíam de moda quando a América foi descoberta. Esta pareceu dar vida e substância ao imaginário medieval, despertando o velho sonho de encontrar luxo, riqueza e “um prazer novinho em folha”.

O final do poema encena uma pequena alegoria da conquista. Logo após a Missa, enlouquecidos de desejo (a cena remete aos versos anteriores com a imagem dos lagartos no cio) os cristãos se lançam em perseguição das índias, rasgando a tapeçaria. A metáfora sugere a violação da terra/mulher. Entretanto as índias, emitindo sons que lembram trinados de pássaros (isto é, falando numa língua incompreensível para os europeus) embrenham-se na paisagem-tapeçaria, evadindo-se da posse. A expressão de exasperação “essas mulherzinhas irritantes” expressa o sentimento dos homens, que não logram dominá-las.

Como se posiciona o eu lírico em relação aos conquistadores “cristãos”? Justapondo a cena dos “dragões” (que se revelam lagartos no cio) com a cena dos “cristãos”, duros em suas armaduras reluzentes, mas

⁸ Canção secular francesa da época do Renascimento. A letra em francês diz: *L'homme, l'homme, l'homme armé./L'homme armé/L'homme armé doit on doubter, doit on doubter./On a fait partout crier./ Que chacun se viengne armer/D'un haubregon de fer.* (Tradução: O homem, O homem, O homem armado./O homem armado/O homem armado será temido, será temido./Em todos os lugares já foi proclamado/ Que todo homem deverá se armar/Com a armadura de ferro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/L'homme_arm%C3%A9>. Acesso em: 29/09/2008.

pequenos, que se lançam em perseguição às nativas logo após a Missa, o resultado parece um comentário irônico sobre a masculinidade agressiva e a propensão católica de sempre pecar de novo após cada ato de contrição.

Por outro lado, lembremos como o poema começa: “Janeiros, a Natureza se revela/ a nossos olhos como revelou-se aos deles.” Essa Natureza feminina aparentemente complacente se deixa penetrar pelo olhar cobiçoso do estrangeiro que chega em busca de “um sonho antigo de riqueza e luxo” e da promessa de “um prazer todo novo”. Os conquistadores portugueses e o eu lírico compartilham o mesmo sonho e o mesmo desejo: a posse dessa Natureza (como usufruto para os conquistadores; como objeto estético para o poeta).

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura do poema de Elizabeth Bishop “Brazil, January 1st, 1502” como um intertexto que dialoga com as narrativas dos viajantes que escreveram sobre o Brasil. A poeta lança mão do velho clichê de que a natureza brasileira parece uma tapeçaria para criar uma visão particular, situada em dois tempos históricos: o momento da chegada dos portugueses à baía de Guanabara e o seu próprio tempo. Analisa-se ainda a relação entre essa natureza e o feminino, ambos submetidos ao olhar de desejo do observador estrangeiro.
Palavras-chave: Elizabeth Bishop; Literatura dos viajantes; Pós-colonialismo e gênero.

ABSTRACT

This article proposes a reading of Elizabeth Bishop's poem “Brazil, January 1st, 1502” as an intertext that establishes a dialogue with the travel writing about Brazil. The poet appropriates the old cliché of Brazilian nature looking like a tapestry to create a particular vision situated in two historical moments: that of the arrival of the Portuguese at Guanabara Bay in 1502 and her own time. I also analyze the relation between nature and woman, both submitted to the covetous gaze of the foreign observer.

Key words: Elizabeth Bishop; Travel writing; Post-colonialism and gender.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, E. *The complete poems 1927-1979*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1984.
- _____. *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. *Uma arte: As cartas de Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CLARK, K. *Landscape into art*. Boston: Beacon Press, 1961.
- MEYER, G. R. Sujeito e psicose. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 10, n. 15, p. 114-123, jun. 2004. Disponível em: <http://ws3.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20041213115156.pdf> Acesso em: 11/08/2008.
- NEJAR, C. *História da literatura brasileira: da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.
- RALEY, W. *Discovery of Guiana*. Disponível em: <<http://raleigh.classicauthors.net/DiscoveryOfGuiana/DiscoveryOfGuiana3.html>>. Acesso em: 25/08/2008.

Submetido em: 30/09/2008

Aceito em: 10/08/2009

UM DEFEITO DE COR E MUITAS VIRTUDES NARRATIVAS

Um defeito de cor and many narrative virtues

Marilene Weinhardt*

Você já percebeu que a vida da gente pode ser dividida em espaços de tempo, ou por lugares, ou os dois juntos, da mesma maneira que dividimos uma história? E quantas vezes, na vida de verdade, abreviamos uma situação porque estamos cansados dela?

Ana Maria Gonçalves, p. 718

Eu achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do defeito de cor para serem padres, mas vi que não, que em África também era assim.

Ana Maria Gonçalves, p. 893

O senso comum parece indicar que, em tempos marcados por urgências de tantas ordens, em vista da agilidade requerida pelo mundo atual, a narrativa ficcional deve ser sucinta, de modo que o leitor passe logo adiante nas tantas ofertas do mercado cultural. Essa mesma ideia de rapidez pode levar à conclusão de que os traços mais pronunciados da produção das últimas décadas do século passado já não devem ter lugar que mereça destaque. Assim, a preocupação com atitudes politicamente corretas que, na vertente dos Estudos Culturais, alargou o espaço da literatura escrita por mulheres, com atenção redobrada se integrantes de minorias, bem como a proliferação de narrativas ficcionais que dialogam com a história, decorrente do revisionismo de fins de épocas, neste início de século poderiam ser percebidos como traços sobreviventes marcados por tom passadista.

* UFPR

Um olhar desarmado sobre a produção ficcional contemporânea reforça a antiga convicção de que sua função é provocar desestabilização (LIMA, 1989). Dependendo do recorte, confirma-se que, na atualidade, os romances tendem à brevidade, escarneçam do politicamente correto e ignoram o passado. O número de títulos que se pode evocar em favor dessa tese é considerável, entretanto não serão menos expressivas, em termos quantitativos e do ponto de vista da realização, as narrativas longas, que propiciam a discussão da situação das chamadas minorias, de diferentes espécies, e aquelas que reexaminam a história, traços que ocorrem concomitantemente na mesma obra ou não. Certamente não é por acaso que Beatriz Resende intitula “A literatura na era da multiplicidade” o primeiro capítulo do estudo *Contemporâneos* (2008). Na avaliação que tem em vista a produção recente, o grau do risco do equívoco é sempre muito elevado, mas há fortes indícios de que a multiplicidade seja de fato a palavra de ordem da passagem do século.

Um defeito de cor (2006), de Ana Maria Gonçalves, é “romanção” de 950 páginas – o aumentativo não tem nenhuma intenção pejorativa, referindo-se a uma inegável característica física da obra – com potencial para uma leitura da perspectiva dos Estudos Culturais, em vista da autoria de uma afro-descendente e da utilização de uma narradora que conta sua vida desde o aprisionamento na África, ainda criança, até idade muito avançada, quando é ex-escrava rica. Não menos sedutora é a possibilidade de analisá-lo tendo em vista a ficcionalização da história. Nenhuma dessas propriedades, correntes na produção das últimas décadas do século XX, confere à obra uma aparência de *déjà vu*. O trato do assunto e os recursos narrativos empregados asseguram-lhe espaço próprio em seu tempo. É inscrevendo-o na vertente da ficção histórica que se propõe a presente leitura.

* * *

G. Genette dedica um estudo, intitulado *Seuils* (1987), aos elementos que acompanham o texto propriamente dito, integrando o conjunto tal qual é apresentado ao leitor, o livro. Alguns dos componentes do paratexto da obra, recorrendo ainda à terminologia do ensaísta francês, têm interesse particular na leitura de romances que podem ser qualificados como históricos. As informações constantes em notas, prefácios e posfácios, bem como o registro de fontes, na forma convencional de bibliografia ou em outras modalidades, comportam elementos eventualmente decisivos para o leitor conjugar à própria encyclopédia, isto é, aos seus conhecimentos sobre a matéria histórica, e concluir se está diante de um texto ficcional que pode receber a etiqueta de “histórico”, ou se está diante de uma ficcionalização

do passado, mas nem por isso inscrita na historicidade, ou seja, as ações narradas são situadas no tempo pretérito, mas não estão condicionadas ou mesmo afetadas decisivamente pelas circunstâncias históricas. Em *Um defeito de cor*, o “Sumário” registra a ocorrência de “Prólogo” e de “Bibliografia” (2006, não paginado).¹ O discurso de abertura, após a explicação da origem e significado do título “Serendipidades!” – “[...] aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados” (p. 9) – relata (talvez seja mais preciso o uso do verbo *ficcionaliza*) as condições de produção do romance, ou melhor, do trato dos originais para edição. Após vários episódios casuais, apresentados como experiência biográfica da autora, signatária do prólogo, acontecimentos esses decorrentes da intenção de produzir outro texto e a produção de fato de um romance que não o programado de início, cujo título consta no currículo da Ana Maria Gonçalves, única obra ficcional até aí publicada, anuncia-se que “aconteceu a mais feliz das serendipidades.” (p. 14) Trata-se do inusitado encontro de uma pilha de “30 ou 35 centímetros de altura” de folhas manuscritas, em português arcaico, papéis que tinham sido recolhidos “em um quartinho de fundos da casa paroquial” (p. 15) da Igreja do Sacramento, na vila de Itaparica. A faxineira, com pena de queimá-los, levou-os para que o filho de seis anos usasse o verso das folhas para seus desenhos. A autora interessa-se pelo material ao verificar a ocorrência de fatos e nomes referentes ao assunto que a levara a se mudar para a Bahia – a figura de Licutan e a história dos malês, referidos por Jorge Amado em *A Bahia de Todos os Santos – um guia de ruas e mistérios* – e que afinal renunciara a escrever sobre eles, por descobrir que muito já se produzira sobre esses tópicos. Percebendo que se trata de relato extraordinário, decide editar o material, referindo suas intervenções de modo discreto, ao advertir:

Nunca é demais lembrar que tinham desaparecido ou estavam ilegíveis várias folhas do original, e que nem sempre me foi possível entender tudo o que estava escrito. Optei por deixar algumas palavras ou expressões em iorubá [...] coloquei a tradução ou a explicação no rodapé. O texto original também é bastante corrido, escrito por quem desejava acompanhar a velocidade do pensamento, sem pontuação e quebra de linhas ou parágrafos. Para facilitar a leitura, tomei a liberdade de pontuá-lo, dividi-lo em capítulos e, dentro de cada capítulo, em assuntos. (GONÇALVES, 2006, p. 17).

¹ Todas as citações do romance foram extraídas desta edição.

Recurso corrente em narrativas que situam a ação no tempo passado, o registro da existência de manuscritos, encontrados ao acaso, muitas vezes de autoria desconhecida, é forma de dotar o texto de credibilidade. O leitor, consciente do pacto de leitura, acolhe o artifício já no plano ficcional. A particularidade que logo chama a atenção do interessado na ficção histórica é o romance que não foi escrito, ou melhor, a pesquisa para esse livro. É quase inevitável o exame imediato de outro elemento do paratexto, na outra extremidade física do volume. A “Bibliografia” é introduzida por uma nota: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade. Para informações mais exatas e completas sobre temas abordados, sugiro as seguintes leituras:” (p. 949). Segue-se listagem bastante eclética, mas não extensa em demasia, pouco mais de cinco dezenas de títulos, com predomínio de estudos sobre negros e escravidão, incluindo acervos de arquivos e textos ficcionais. Só vai tentar estabelecer linha divisória entre os dados históricos e o plano ficcional o leitor cuja preocupação é com pesquisa histórica em si. O interessado na realização romanesca busca apreender a integração dos dois planos na composição do universo ficcional.

Antes de passar ao exame da configuração desse universo, outro componente do paratexto que vale destacar, pelo interesse para a perspectiva desta abordagem, é a dedicatória. Entre provérbios africanos, uma constante nas epígrafes, um indicativo da incorporação de certa tradição oral, os primeiros homenageados são os avós, possível indício de resgate do passado. Depois aparecem os amigos, e, por fim: “Para os historiadores, escritores, professores, sociólogos, antropólogos etc., fontes de inspiração e consulta, citados no final deste livro.” (2006, não paginado) Reitera-se, com mais este registro, a existência de um tipo determinado de pesquisa. Sem prejuízo da possibilidade de leitura que ignore esses indícios, a proposta de examinar a narrativa como ficção histórica pode se configurar, portanto, por antecipação.

O relato que lemos, na voz memorialística de Kehinde, é apresentado em dez capítulos numerados, subdivididos em blocos com intertítulos indicativos do conteúdo de cada passagem, divisões resultantes de uma das intervenções confessas da voz autoral, mas sugeridas pela própria narradora, em passagem usada como epígrafe deste estudo. É a história de vida de uma mulher, capturada em Uidá ainda menina, transportada para o Brasil como escrava, vendida a um fazendeiro que a estupra, do que resulta um filho, na adolescência transferida para Salvador; aí ela passa do trabalho doméstico a escrava de ganho e depois compra sua alforria, tem um filho com um branco, toma a iniciativa de vários empreendimentos comerciais ao mesmo tempo em que se envolve em movimentos revoltosos que resultam em prisão, vive em comunidades para a iniciação em segredos religiosos ancestrais, desloca-se para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo em

busca do filho que foi vendido pelo próprio pai, decide retornar à África, onde tem mais dois filhos com um mulato inglês, consolida fortuna e alcança projeção no espaço social como construtora de casas no modelo brasileiro. Finalmente, quase nonagenária, decide empreender mais um retorno, agora ao Brasil, pela razão que é, afinal, a mesma da narrativa. A motivação para empreender o relato e o modo como o faz é um dos pontos de suspense, cuidadosamente mantido, evocado de tempos em tempos, com novos elementos oferecidos em doses homeopáticas.

Este sumário do percurso da protagonista pode corresponder à trajetória de vários indivíduos que tiveram o destino de negros apreendidos e escravizados, objeto de várias narrativas de cunho documental ou ficcional, em diferentes suportes. Mesmo o retorno à África, reiniciando uma caminhada, que pode ser de sucesso social e econômico, ainda que não tão corrente quanto descrições dos sofrimentos da experiência da escravidão, não constituem novidade absoluta. O que singulariza as peripécias da vida de Kehinde é a faculdade de observação e análise, o desejo de conhecer e entender, a capacidade de reagir a situações adversas, a força para preservar a individualidade, o interesse em alterar condições de vida e o talento para produzir. Esta última habilidade é empregada seja na confecção de *cookies*, de charutos, de edifícios e do próprio relato. É a conjugação deste potencial individual com as intervenções do acaso e a incorporação de circunstâncias históricas que justifica uma existência tão plena de peripécias sem resvalar para a inverossimilhança.

As escolhas de recursos narrativos não denunciam a condição de novata de Ana Maria Gonçalves na prática ficcional. A eleição do discurso memorialista é decisiva na construção da personagem narradora. Sua dicção tem a experiência do vivido e a precisão de quem resgata o passado com um objetivo definido, coerente com as ações que resultaram das iniciativas que tomou durante seu longo trajeto. Se desencontros aconteceram – e o relato é a tentativa de minorar os efeitos de um desses desencontros, o de maior vulto na vida adulta da protagonista –, decorreram de outras forças, inclusive intervenções que fogem ao plano físico. A vida da narradora é pontuada de “serendipidades” e de desencontros. O esforço de Kehinde para assegurar a atenção de seu narratório e o jogo da autora com seus leitores espelham-se e refletem-se. O enredo é linear. Entretanto, como é apresentado em retrospectiva, o relato investe no anúncio de antecipações na medida certa para manter o suspense e seleciona o que merece ser detalhado em vista das consequências. A abertura, uma ficha cartorial, diz bem da objetividade e precisão da narradora:

Eu nasci em Savalu, reino de Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma ibéji e nasci por último. (GONÇALVES, 2006, p. 19).

A designação “ibéji” traz uma nota de rodapé com a explicação “assim são chamados os gêmeos entre os povos iorubás”. Trata-se de uma das anunciamas intervenções do processo de organização dos originais, procedimento que será habitual. Sempre que aparece um uso linguístico que seria corriqueiro para a narradora, seja por empréstimo de uma língua africana, seja por se tratar de uso do português arcaico, mas não tem a mesma transparência para o leitor, traz nota e a partir daí é incorporado ao discurso. Os dois termos que aparecem em nota já na primeira página, “ibéji” e “*abiku*” (‘criança nascida para morrer’, este em itálico nesta passagem), constituem uma constante, pelo ressurgimento no enredo e pelo significado na cultura africana. Gêmeos são portadores de sorte. Kehinde e sua irmã são aprisionadas por potencialmente significarem um bom presente a ser oferecido, o que poderia assegurar-lhes boas condições de vida, mesmo como escravas. Como a irmã morre durante a viagem, Kehinde perde esse valor, além de precisar estar sempre atenta aos ritos que garantem a integridade de sua alma, antes dividida entre as duas. De volta à África, Kehinde parirá um casal de gêmeos e experimentará grande progresso material. Mas a adversidade não deixará de marcar presença. Mais tarde, ela – e o leitor – saberão o motivo dessa constante.

Em relação aos “nascidos para morrer” ainda crianças, é preciso cuidado constante não apenas no plano terreno, mas cumprindo rituais que tentam impedir a lembrança do trato que fizeram para voltar logo ao outro plano, o *orum*. Nascimentos de abikus povoam a narrativa, mas a destinação aí não tem a concepção grega. É possível mudar a sorte, desde que se alcance a concordância dos seres superiores, com os cuidados que satisfaçam as forças espirituais. Ao mesmo tempo que sabe que precisa explicar as particularidades culturais porque não conhece o grau de inserção de seu destinatário nesse universo, para a narradora esse é o mundo natural, nada é folclórico, nada é exótico. O êxito depende de acertar o tom que resulta na inserção do leitor nesse mundo regido por leis mágicas de tal forma que, a partir de certa altura, aceita-o e sente-se, se não integrante, pelo menos espectador dele com certo grau de naturalidade.

Universo regido por leis sagradas não é exclusividade de primitivos. Nas crenças cristãs, a dimensão da ordem do maravilhoso não é menos significativa. Provinda de cultura pagã, Kehinde não se mostra imune à

religiosidade cristã. Exatamente por crer nas forças de diferentes origens, ela usa artifícios para não se deixar batizar, de modo a não perder a força contida no nome que lhe foi dado em cultura em que o nome de batismo não é arbitrário. Luísa é nome que só usa nos momentos em que a identidade negra pode ser um risco, mas não se reconhece nele no Brasil. Se não reverencia com devoção os santos católicos, descreve festas rituais da Igreja em atitude de respeito. A avó, referência constante em diferentes planos, cultuava os voduns, a mãe os orixás. Portanto, já na primeira infância ela conta com duas vertentes de fé. No Brasil, terá contato com outros povos africanos, o que quer dizer sempre outras crenças. A narrativa não subscreve o equívoco quase generalizado de julgar que são as crenças originais transplantadas tal e qual, acentuando sempre as adaptações. Seja por não se encontrarem os objetos de culto apropriados, seja pela necessidade de esconder as práticas dos senhores, seja pela falta mesmo de memória, as práticas ativas no Brasil são diferentes das africanas, em geral em decorrência da superposição desses motivos.

A oportunidade de contato e a interação com os muçulmanos merecem considerações à parte. Há referências às práticas religiosas dos devotos de Alá, até porque elas estão presentes no cotidiano dos crentes, mas Kehinde não participa dos rituais de forma ativa, como o faz em relação a outros cultos. Embora até tenha conjecturado, em alguns momentos, sobre a possibilidade de se converter ao islamismo, a sedução era mesmo pela superioridade dessa cultura do ponto de vista intelectual, e não pela atração por aspectos metafísicos. Os conhecimentos e contatos da narradora nesse grupo ficam restritos ao plano político, com participação nas revoltas que representavam tentativas de conquista da liberdade. Registre-se, parenteticamente, que a autora declara interesse inicial pela revolta dos malês. Mas a restrição, no caso, não significa falta de repercussão ou ainda efeitos secundários na trama. A participação política leva à experiência da prisão e da fuga. Esta se desdobra em esconderijo em espaço secreto com grupo de desconhecidos e viagem que determina muitos novos encaminhamentos. É durante um longo período de afastamento da família, que dura três anos, em princípio por motivos políticos e depois religiosos, que o filho desaparece. Sua missão a partir daí será buscá-lo. A peregrinação tem um objetivo definido, mas nem por isso sua vida fica em suspenso, muito pelo contrário.

Os deslocamentos de Kehinde, associados a sua curiosidade, são essenciais para a ampliação de seu aprendizado e para o alargamento da narrativa, em termos temáticos e de trama. É a constante deambulação que propicia experiências enriquecedoras e contatos diferentes. A escala social das pessoas com que se relaciona é bastante variada, embora obviamente

seja com os negros a maior frequentaçāo. A propósito, os originários da África ou descendentes nascidos no Brasil são sempre referidos como “pretos”. E mais, o corriqueiro é a identificação por região e tribo de origem, o que comporta também indicação de língua e de crença, por vezes nome pagāo e nome branco. A população negra não é uma massa indistinta, homogeneizada pela condição inferior. São indivíduos percebidos em suas idiossincrasias, constituindo grupos culturais diferenciados. Alguns contatos são temporários, outros definitivos, como presença física ou ponto de referência constante. A atenção ao próximo é um dos meios para abrir o leque do cenário humano. Cada novo conhecido conta sua história pregressa, participando da função narrativa, embora Kehinde nunca dê diretamente a voz a ninguém, nem mesmo em situação de diálogo.

As oposições e as alianças não são constituídas por binarismos simples. Não são negros *versus* brancos, escravos *versus* livres, ricos *versus* pobres, jovens *versus* velhos, sapientes *versus* néscios. A antagonista de Kehinde, até certa altura, é encarnada na figura da sinhá. Essa rivalidade perde a razão de ser quando a escrava alcança a liberdade e seus mundos se distanciam. Já a aliança com a sinhazinha, enteada da sinhá, não se fragiliza, antes se consolida, mesmo quando vivem afastadas fisicamente. Diante de uma narrativa de estrutura simples, seria incompreensível como a superação do antagonismo se dá antes da metade do romance, sem corresponder ao encaminhamento para a conclusão. Visto que há continuidade, e de fôlego, o leitor que contar com esse padrão ficará na expectativa do reaparecimento da função, na mesma personagem ou sua equivalente. Mas ao processo de crescimento físico e intelectual da protagonista corresponde adensamento da narrativa. Leitura mais atenta ao tom percebe que a exposição das maldades da senhora não é acusatória, nem mesmo ressentida. Seu papel de antagonista é acidental, até mesmo equivocada a identificação. Não se está diante de uma narrativa nesse modelo, mas de relato em que o desfecho só pode se dar com o definitivo do qual não cabe apelar.

Kehinde não é heroína de romance porque é negra escrava. Kehinde é criança em aldeia submetida a violências de seus conterrâneos, é escrava submetida a desmandos de diferentes ordens pelos donos, é revolucionária aprisionada e fugitiva, é amante abandonada, é forra ameaçada de expulsão por não ter lugar na sociedade, é mãe em busca do filho roubado, é mulher que percebe o companheiro distanciar-se por ser ela capaz de iniciativa própria no mundo comercial, mas não é protagonista por nada disso, e sim porque empreende o relato dessas experiências. E este último empreendimento – o penúltimo é a decisão de voltar ao Brasil – não visa registrar uma vida, pela exemplaridade ou pelo acúmulo de aventuras, ainda que possa conter

os dois traços, mas alcançar o objetivo não só da viagem, mas da vida há mais de meio século, o reencontro com o filho, a despeito de tudo o que realizou no período. Incapacitada fisicamente para escrever, ela dita suas memórias para a acompanhante. O relato é dirigido a alguém, “você”, que aparece pela primeira vez pouco antes da metade do romance, na cerimônia de batismo pagão do segundo filho: “Então, como já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran [...]” (p. 403-404). Logo adiante informa que estão afastados há muito tempo, ao mesmo tempo em que ocorre um exemplo das muitas antecipações do tempo narrado, que mais contribuem para o suspense do que para o amortecimento do interesse: “O que terá acontecido a você durante todos esses anos? Por mais que o destino tenha sido bom comigo, tenha me dado mais filhos que sempre me orgulharam, nunca te esqueci.” (p. 406). Só cerca de duas dezenas de páginas adiante se alcançará, no tempo narrado, o episódio do desaparecimento do filho. Mais algumas dezenas de páginas e se fará a primeira referência explícita às condições em que se produz o relato, em trânsito: “Já estamos parados há dois dias, pois não há vento, e por enquanto está sendo bom para mim, pois tenho certeza que não chegarei viva. Portanto, esses dias de paradeira são como presente que vou aproveitando para terminar o relato.” (p. 663). O leitor se pergunta: que viagem é essa? Chegar à África já se sabe que chegou. Então está retornando ao Brasil? Mantém-se o suspense. O acaso – cartas lidas somente mais de duas décadas depois de escritas – que fizera com que tão tarde saiba do paradeiro do filho e as condições precisas do relato constituem o desfecho. A duas páginas do final, o relato é apresentado como “meu pedido de desculpas.” (p. 945)

Anunciou-se leitura do romance privilegiando sua realização como ficção histórica e, no entanto, os comentários vêm se alongando a propósito da personagem-narradora. O procedimento analítico não foi um descuido resultante do apelo de aspecto mais sedutor. É exatamente a eleição do modo de figurar a história, decorrente sobretudo da escolha do foco narrativo, que se intenta pôr em relevo. É lição já da época da fundação do romance histórico, como bem o detecta Lukács (1972), em clássico ensaio sobre essa forma romanesca, que não lhe cabe repetir o relato dos grandes acontecimentos e reforçar a heroicização das figuras históricas que figuram nesses relatos, mas fazer viver os seres humanos das camadas populares que vivenciam o passado. Kehinde formula, a seu modo, a recusa do foco nas grandes figuras: “[...] são coisas que não nos interessam, isso dos reis já está por aí nos livros dos brancos [...]” (p. 622). Nos modelos estudados por Lukács era um narrador em terceira pessoa que apresentava as ações das personagens, secundárias ou anônimas no discurso histórico. Mais tarde

os ficcionistas se deram conta da força expressiva da narrativa em primeira pessoa. Se o recurso pode ser usado para produzir uma peça de vitimização, em que o eu aparece como bode expiatório da sociedade, injustiçado, sem culpa, produzindo a renúncia em busca da remissão, própria ou da classe, em consonância com modalidades de discurso histórico que se denominaram história dos vencidos e história vista de baixo e tiveram seu apogeu pouco depois de meados do século passado, mais recentemente, também em conformidade com uma variedade do discurso histórico, a micro-história, o expediente pode servir para superar a visada maniqueísta, respaldada em oposições. Por exemplo, Kehinde flagra-se preconceituosa e o explicita, ao esconder de uma amiga negra “que estava morando de portas adentro com um branco.” (p. 356). Outra análise, desenvolvida ao relatar as dificuldades para organizar movimentos insurrecionais, é mais expressiva por transcender à individualidade e localizar o inimigo não no outro, no branco, mas no mesmo, inclusive percebendo um terceiro vértice e quebrando de vez com o modelo binário:

Havia muitos problemas a serem resolvidos, como, por exemplo, as pendengas entre crioulos e pretos. Os crioulos eram mais conformados com a situação de escravos, [...] não faziam a mínima questão de se misturarem aos pretos, os de África. Estes, por sua vez, achavam que os crioulos eram esnobes e traidores, que faziam qualquer coisa para conseguir a liberdade. Entre os pretos havia a idéia de tomar o poder e matar ou escravizar todos os que não fossem africanos, principalmente os crioulos. Mas mesmo entre os pretos havia desunião, quase sempre desde a África, por pertencerem a nações inimigas. [...] as nações em África brigavam entre si e os derrotados e prisioneiros eram vendidos para os tangomaus ou para os comerciantes nos portos. (GONÇALVES, 2006, p. 416)

É verdade que Kehinde é negra escravizada por brancos, mas não é menos verdade que o sistema escravista resulta da cultura africana, com suas guerras tribais e sistema de submissão do vencido. Obviamente esta informação poderia ser veiculada em qualquer modalidade discursiva, em qualquer voz, mas tem efeito particular quando uma voz ficcional inserida nessa realidade, vivendo-a, relata sua condição.

Mais expressivo é o efeito quando se trata de crenças no plano espiritual. O convívio com o sobrenatural de forma harmônica só é verossímil na voz do crente. Entretanto, se o interlocutor não é um iniciado, é preciso explicar os componentes do universo mágico. Assim, o artifício do relato feito para o filho, que ela não sabe como se moldou culturalmente – e é indispensável que ele entenda os valores dela para que aceite suas ações e

ela alcance do objetivo – funciona para dar entrada nesse mundo também ao leitor. Diversos estereótipos sobre negros no Brasil são desmontados, jogando nova luz sobre várias questões. O poder mágico sempre é referendado, independente do tipo de crença de que resulta. Os exemplos dissemelam-se ao longo do romance.

Kehinde vive no Brasil entre 1816 e 1847. Empreende o retorno ao Brasil em 1899. Os acontecimentos históricos que a afetam estão presentes, não só a já referida revolta dos malês, ou os sucessivos acordos que visavam extinguir a escravidão no país. Aliás, vale observar que estes não aparecem com os títulos registrados no discurso oficial, mas referidos nos seus efeitos, sobretudo pelos equívocos, como se observa no trecho:

[...] no fim de novembro, o Fatumbi chegou ao sítio com a notícia de que o governo brasileiro tinha decretado o fim do tráfico, e qualquer escravo desembarcado no Brasil seria considerado livre. [...] De início me pareceu uma boa novidade, mas o Fatumbi alertou que não era tão boa assim, pois, ao serem libertados, os escravos estariam chegando de viagem nas condições que eu bem conhecia, e teriam que enfrentar o caminho de volta. (GONÇALVES, 2006, p. 436)

Há ainda registros do plano histórico de ordem mais geral, cercados de cuidados na tentativa de não resvalar para o didatismo, deslocado em si mesmo no discurso romanesco e ainda mais nessas circunstâncias narrativas. Por exemplo, a referência à independência do país aparece entre informações sobre um projeto de casamento, acordo tácito nunca explicitado como tal com a sinhá, tentativa de evitar o assédio do sinhô, finalizando o bloco com uma data: “Era agosto de um mil oitocentos e vinte e dois, e eu já estava me acostumando com a idéia de me casar aos doze anos.” (p. 160). Este projeto afinal revelou-se não apenas inócuo, mas trágico. O registro de datas, sobretudo no primeiro terço do romance, é raro. Uma criança não estaria atenta ao ano de tal ou qual acontecimento. Não será forçado ver nas entrelinhas a representação metafórica da história do país. Em favor dessa possibilidade, vale notar que, no bloco anterior, a narradora conta de diálogos entre o sinhô e alguns visitantes, discutindo a questão emancipacionista, que ela ouvia escondida sob uma janela da sala da casa grande. Para os propósitos desta abordagem, importa observar o modo de construir a verossimilhança. Kehinde será sempre interessada em política e se envolverá em questões desse tipo no Brasil e na África. Enfim, retomando a referência ao casamento, ou melhor, a inserção de episódios históricos no plano ficcional, o bloco seguinte traz:

Logo depois do acerto do casamento, a sinhazinha Maria Clara [interna em colégio de Salvador] foi passar alguns dias na ilha [de Itaparica, onde se localiza a fazenda] por causa da confusão que reinava na capital, com os tumultos provocados pelas manifestações em torno da independência do Brasil. Sempre havia confrontos entre os que eram a favor de um país livre e os que defendiam Portugal, e principalmente entre brasileiros e portugueses. (GONÇALVES, 2006, p. 160)

Seguem-se observações sobre o que a sinhazinha conta sobre o colégio. As notícias sobre leituras merecem muita atenção de Kehinde, mais um dado construindo a verossimilhança. Esse interesse é uma das razões para uma negrinha escrava alcançar o nível cultural que ela virá a ter. Só no relato de alguns anos depois, reaparece a independência e as particularidades desse momento histórico na Bahia, na voz de um estranho que satisfaz a curiosidade do filho dela sobre as razões das festas comemorativas que presenciam em Salvador, ou melhor, São Salvador, como o Rio de Janeiro será São Sebastião do Rio de Janeiro, ou apenas São Sebastião, obedecendo aos usos de época. As observações sobre o período do Primeiro Reinado alongam-se por algumas páginas. Quando o leitor sente a segurança do tom narrativo ameaçado pelo didatismo, respira aliviado diante do registro que evidencia que o risco foi percebido e imediatamente incorpora-se o discurso histórico ao plano ficcional, retomando a questão que se tornou central na tensão romanesca:

Desculpe eu me alongar tanto nestas rebeliões, mas não podia deixar de falar sobre um assunto que ocupou as nossas conversas no sítio durante quase um ano e meio, e que também foram fundamentais para uma decisão do seu pai que afetou nossas vidas para sempre. (GONÇALVES, 2006, p. 429)

Os comentários sobre o ato de narrar pontuam a narrativa, evocando memória e esquecimento. A cada referência vai se somando mais um dado, de modo a ficar claro que não se trata de exercício de memória por si mesmo, como tarefa de quem chega ao ocaso da existência e pretende uma narrativa exemplar. A velha Kehinde, agora dona Luísa, narra seu atribulado percurso com o objetivo de cumprir uma missão. Seu controle sobre o tempo e o processo de narração é constante. Refere personagens ou eventos e anuncia que se deterá mais tarde sobre eles, faz paralelo com o presente, avisa quando fará uma digressão e a justifica. A perseguição de pistas da passagem do filho a faz deslocar-se para o Rio de Janeiro, depois para Santos, São Paulo e Campinas. Seu senso de observação determina comentários de ordem geográfica, social e histórica sobre esses espaços.

Sobre o Rio de Janeiro, onde fica morando, pode-se dizer que faz a crônica da cidade no ano de 1840. Ela não vive na alta sociedade, mas a observa e comenta seus espaços e seus costumes. Mora na parte pobre da Rua do Ouvidor, mas passeia do outro lado, vê as vitrines, os teatros, os cafés, e frequenta uma livraria. Assim vai enriquecendo sempre mais suas experiências.

Esgotadas as pistas do filho, sonhos constantes com o grupo que deixou na África determinam a decisão de Kehinde de empreender a viagem de volta à África. Na superfície da narrativa registram-se as razões emocionais, mas sua praticidade aparece subrepticiamente. O tino comercial se afinou. Transformar o que lhe restava de recursos financeiros em mercadorias é o ponto de partida para lucrativas atividades relatadas nos dois últimos capítulos, inicialmente em Uidá, junto com o companheiro John, depois em Lagos, com os filhos e vários profissionais que manda buscar no Brasil com o fim específico de construir solares à maneira brasileira. Paralelamente ao trajeto particular, registra-se a história da coletividade, em especial as modificações provocadas na comunidade pelos retornados, agora “os brasileiros”. A situação inverte-se. Se no Brasil o esforço se dava no sentido de preservar a identidade africana, na África é o modo de ser brasileiro que se resgata, desde o hábito de dormir em cama, não em esteira, comer com talheres – comidas preparadas à moda brasileira, bem entendido – frequentar missas e até usar o nome cristão. Se os filhos nascidos no Brasil foram chamados Banjokô e Omotunde, os nascidos na África são Maria Clara e João. Quanto a ela, “fiquei sendo Luísa Andrade da Silva, a dona Luísa, como passaram a me chamar em África [...]. Alguns também me chamavam de sinhá Luísa, a maioria dos retornados [...].” (2006, p. 789). Os nativos por vezes são designados “selvagens” e os costumes vistos e descritos como exóticos, quando não bárbaros. Os ex-escravos, ainda que eventualmente bem sucedidos economicamente, têm sua identidade irremediavelmente comprometida. Todos os lugares não são o seu lugar.

A recorrência à intertextualidade é apontada como característica do romance histórico contemporâneo praticamente pela unanimidade de seus estudiosos. É bem verdade que não é uma peculiaridade dessa forma romanesca, mas um traço da criação artística, frequentado com mais insistência nas últimas décadas do que em outras épocas. Na ficção que dialoga com o passado histórico, o recurso toma um caráter diferenciado quando refigura a própria história literária. Na cena do fim do século XX, pode mesmo ser apontado como uma das constantes do período, seja pela ficcionalização de um escritor cuja figura é emprestada do empirismo, seja pela retomada de uma ou mais personagens ficcionais de outras criações. As personagens machadianas são as campeãs neste tipo de realização.

(WEINHARDT, 1998). Em *Um defeito de cor*, a intertextualidade não é traço fundante, essencial, mas não pode ser desprezado, pelo que significa como inscrição na história literária, e sobretudo pela forma, ou melhor, pelas formas como se realiza.

Quando se lê “[...] no engenho Armação de Bom Jesus, de propriedade do barão de Pirapuama, o homem mais importante da ilha e, se calhar, de toda a Bahia [...]” (p. 249), a primeira reação do leitor, ao identificar espaço e personagem conhecidos do mundo romanesco, é julgar que se enganou na leitura de *Viva o povo brasileiro*, pensando ser *nativa* uma personagem *migrante*, para usar a prática distinção utilizada por Walter Mignolo (1993), que entende a primeira como aquela criada no universo ficcional, enquanto a segunda é a personagem apropriada do empirismo. Mas o surgimento, já na sequência, de personagem nomeada Amleto Ferreira, um mulato pernóstico que se dizia descendente de inglês e era secretário do dito barão, exatamente como aparece no livro de João Ubaldo Ribeiro, reorganiza as referências do leitor. Trata-se de uma personagem híbrida de nativa e migrante. Seu movimento não se dá do mundo empírico para o texto ficcional, mas de um texto ficcional para outro. O aparecimento de Amleto será esporádico, exercendo função narrativa que poderia caber a qualquer um, sempre como freguês dos *cookies* de Kehinde, e sempre com as características que lhe dá o escritor baiano. Evidentemente trata-se de homenagem, reconhecimento de influência e de precedência.

A outra circunstância de prática intertextual tem elaboração mais apurada. Em retiro para iniciação religiosa, Kehinde encontra-se com um ex-escravo louco, que lhe pede que leia um maço de papéis. Ele, analfabeto, tem memória de seu conteúdo pelos relatos do pai, de quem os recebeu, mas quer ouvir a confirmação. São cartas que um padre inventor enviava de Portugal ao que fora seu escravo e companheiro no Brasil. A narrativa alonga-se, encarecendo o caráter ritualístico do processo de escrita e de leitura. Logo é nomeado o missivista, “um tal padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão” (p. 616). A narradora anuncia: “Vou te contar a história inteira, como entendi lendo os papéis de Kuanza, conversando com ele e também com outras pessoas, e ainda hoje tenho pena de não ter tentado confirmá-la, [...] por intermédio de alguns amigos em Portugal.” (p. 618) O leitor identifica o relato como parte do enredo do *Memorial do Convento*, inclusive com as personagens Blimunda e Baltazar, antes mesmo de chegar à nota autoral que indica “Esta história do padre Bartolomeu de Gusmão, o Padre Voador, está contada no livro *Memorial do Convento*, de José Saramago, publicado em 1982.” (p. 622), incluída como para validar uma tese numerológica apresentada no texto. Mais tarde, cumprindo o prometido ao dono dos papéis, ela escreve essa história e manda enviá-la a Portugal, mas a correspondência se perde. Referência ao episódio volta a aparecer bem próxima ao final,

fazendo paralelo com o escrito que se lê:

[...] precisava te contar tudo que estou contando agora. Se vai chegar às suas mãos, também não sei, mas me lembro muito da história que foi vivida pelo pai de Kuanza, guardada pelo filho e escrita por mim, para depois sumir no meio da travessia desse mar. Se alguém vai contá-la a alguém qualquer dia desses eu não sei, mas fiz o que tinha que ser feito. (GONÇALVES, 2006, p. 945)

Portanto, Kehinde escreveu antes o que será escrito por Saramago, que ignora a primeira escrita. Se o peso dessa aproximação com o prêmio Nobel parece excessivo, vale destacar que Kehinde, na época em que viveu no Rio de Janeiro, conversou com Joaquim Manuel de Macedo a propósito do romance que o romântico escrevia no momento. A sugestão de dar o nome de Carolina à protagonista d'*A Moreninha* foi dela, porque a personagem tinha alguma semelhança física com a filha da Sinhazinha que tinha esse nome. Portanto, uma personagem de *Um defeito de cor*, escrito no início do século XXI, está na gênese de uma personagem do romantismo iniciante no Brasil. Além da homenagem de leitora, abre-se jogo em espelhos que distorcem imagens, de modo que não se reconhece a figura original. Onde Ana Maria Gonçalves reflete-se, com quem se identifica?

* * *

Iniciou-se esta abordagem pelo comentário do prólogo. Entretanto, uma passagem dessa parte ficou na sombra. Trata-se do penúltimo parágrafo, em que a voz autoral aventa a possibilidade de “não ser a história de uma anônima”, ou ainda “uma lenda inventada por um filho que tinha lembranças da mãe apenas até os sete anos [...] filho [...] que nasceu livre, foi vendido ilegalmente como escravo, e mais tarde se tornou um dos principais poetas românticos brasileiros [...]” (p. 16). A referência ao narratário como escritor brilhante, defensor da raça, aparece mais de uma vez no texto. O leitor recupera outras pistas. O nome do sinhô era José Carlos de Almeida Carvalho Gama, a certa altura a narradora diz do hábito de registrar os escravos com o nome de família dos donos. Em outro momento, ao declarar que não sabe o nome ao filho na certidão de batismo, lembra “seu pai queria dar a você o nome do avô, Luiz [...]” (p. 674). Somando esses indícios, o repertório do leitor pode oferecer o nome de Luís Gama², que está na Bibliografia, bem como João Ubaldo Ribeiro, Saramago e Macedo, mesclados às fontes

² Este artigo estava redigido quando tive acesso a entrevista da autora em que ela aborda a questão do romance histórico e faz referência a Luísa Mahin, mãe de Luís Gama. Disponível em: <<http://www.record.com.br>>

históricas, sociológicas e antropológicas. A consulta à biografia desse cidadão confirma que várias coincidências dificilmente serão acidentais – nome da mãe, data de nascimento, criança nascida livre e vendida como escravo pelo pai – português de quem nunca se soube o nome –, aprendizado com estudantes de direito, fuga, atividade profissional e atuação política em São Paulo. Outros detalhes do enredo começam a emitir sinais de alerta. É o caso da recusa de contar o nome verdadeiro do pai – “Vou chamá-lo de Alberto [...]” (p. 322) – e, especialmente, a profecia de um pai-de-santo, que ela recorda esporadicamente: “você tinha tratado de voltar ao *Orum* quando não comesse mais açúcar.” (p. 405). Ainda que a narrativa não refira a doença de que ela sofre, o leitor identifica os sintomas da hereditária diabetes, especialmente a cegueira. As biografias registram que Luís Gama morreu de diabetes, em São Paulo, a 24 de agosto de 1882. A data do fim da escrita é 20 de setembro de 1899. (p. 911). O leitor, envolvido no pacto de leitura, torce pela personagem e quer que ela seja poupada, pelo menos desta vez, e morra antes de alcançar São Paulo.

RESUMO

Um defeito de cor (2006), de Ana Maria Gonçalves, tem potencial para leitura sob diferentes perspectivas. A opção desta abordagem é lê-lo como ficção histórica, vertente romanesca que se mostrou particularmente fecunda nas últimas décadas. O estudo busca apreender como os dados históricos se inscrevem no plano ficcional, assinalando pontos de convergência com as realizações que marcaram o fim do século passado e soluções diferenciadoras em relação à produção precedente.

Palavras-chave: Ficção contemporânea; Ficção histórica; Ana Maria Gonçalves.

ABSTRACT

Um defeito de cor (2006), by Ana Maria Gonçalves, has a reading potential for different perspectives. The option in this approach is to read it as historical fiction, a romantic trend that has been particularly fruitful in recent decades. This study aims to discover how the historical data fall into the fictional plan, indicating points of convergence with the realizations that

marked the end of the last century, and the distinguishing solutions in relation to the precedent production.

Keywords: Contemporary fiction; Historical fiction; Ana Maria Gonçalves.

REFERÊNCIAS

- BLOGGER. Disponível em:<<http://anamariagoncalves.blogspot.com/>>. Acesso em: 07/09/2008.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GONÇALVES, Ana. Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LIMA, Luiz. Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- LUÍS GAMA. Disponível em:<<http://bayo.sites.uol.com.br/luisgama.htm>>. Acesso em: 10/09/2008.
- LUKACS, George. *Le Roman historique*. Paris: Payot, 1972.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia ou vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115-135.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raúl. *et al.* (Org.). *Declínio da arte Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998. p. 103-110.
- Entrevistas. Disponível em: <<http://www.record.com.br/entrevista.asp?entrevista=72>>. Acesso em: 25/09/2008.

Submetido em: 30/09/2009

Aceito em: 10/08/2009

NEM ANJO, NEM DEMÔNIO: UMA ANÁLISE CULTURAL DA APROPRIAÇÃO DA OFÉLIA DE SHAKESPEARE EM *THE FAMILY SHAKESPEARE*

*Neither angel, nor demon: a cultural analysis of the
appropriation of Shakespeare's Ophelia in
The Family Shakespeare*

Cristiane Busato Smith*

O mito do feminino não floresce nas prescrições cuidadosamente forjadas dos sábios, mas na meia-vida vibrante da literatura e arte popular, formas que podem destilar a essência de uma cultura, embora raramente a Alta Cultura as endosse.

(NINA AUERBACH)

A personagem Ofélia da tragédia *Hamlet* é convencionalmente considerada pela crítica uma personagem menor em uma peça permeada de grandiosidades. Sua história se constrói em torno dos homens de sua vida: de Polônio, seu pai, de Laertes, seu irmão, e de Hamlet, seu amado. Quando privada de seus eixos de referência – o pai morre, o irmão se ausenta e o amado a rejeita e abandona –, Ofélia enlouquece e se suicida, vítima de uma sociedade patriarcal. Analisar Ofélia no texto shakespeariano, portanto, é analisar silêncios, rejeição, repressão, loucura e morte. Sua história é secundária, imersa em silêncios, ofuscada pelo brilho do protagonista e de seus conflitos existenciais. Em que se pese seus silêncios no texto de origem, Ofélia alcançou uma impressionante e talvez perturbadora visibilidade na Inglaterra do século XIX. No teatro, por exemplo, a despeito dos severos cortes que a personagem tradicionalmente recebia nos roteiros cênicos, Ofélia se destacaria justamente pelo seu apelo físico que estabelecia um diálogo

* UTP-UNIANDRADE

intenso com a pintura. Esta última a tem como verdadeira musa e Ofélia será a personagem literária mais ilustrada e pintada ao longo do século (ALTICK, 1985; YOUNG, 2002; SHOWALTER, 1991). A rica representação iconográfica da heroína assume feições de mulheres belas, insanas, castas e mortas que irão encontrar espaço na poesia, no romance e no palco, em um trânsito dinâmico. Ao mesmo tempo, a personagem shakespeariana servirá como modelo de histeria feminina para psiquiatras vitorianos (SHOWALTER, 1991; RHODES, 1999). Ofélia, não seria exagero afirmar, torna-se uma tendência significativa na cultura da época: muitas jovens vitorianas também se apropriam de sua figura como modelo para suas *cartes-de-visites* – vestindo o branco típico de seu vestido e portando coroas de flores (RHODES, 1999); aparece no mercado um pó facial chamado Ophélia que serve para conferir a palidez da moda, ou seja, o branco facial “de Ofélia”. O século XIX, para usar um termo de Bachelard, se “ofeliza”.

Somando-se aos universos do teatro, da pintura e da psiquiatria, temos a presença de Ofélia no mundo das diversas edições de *Hamlet* que emergiram na época – adaptações para o teatro, adaptações para crianças, edições familiares, manuais de conduta e burlescos. É na área das edições que este ensaio se detém, com a intenção de analisar a curiosa adaptação a qual a heroína shakespeariana foi submetida em *The family Shakespeare* pelos irmãos Bowdler. O conceito de “estrutura de sentimento”¹ do pensador, crítico e escritor galês Raymond Williams (1921-1988) será o fio condutor da minha análise².

1. THE FAMILY SHAKESPEARE

Em sua nota explicativa, citada abaixo na íntegra, o médico Thomas Bowdler (1754-1825) discute sua ideia de escrever *The Family Shakespeare*:

A primeira ideia de *The Family Shakespeare* veio com a lembrança da maneira pela qual meu pai habitualmente lia para a família.

¹ Ao teorizar a cultura, Raymond Williams vai na contramão de visões elitistas e advoga por uma cultura comum (“*ordinary*”) que designa os significados ou estruturas comuns a uma sociedade, ou seja, seus modos de vida, bem como a sua produção artística e intelectual. Para Williams, o propósito da análise cultural seria o de entender o que uma cultura está expressando: “a experiência real pela qual uma cultura foi vivida”; “o importante elemento comum”; “uma comunidade particular de experiência” (WILLIAMS, 2001, p. 64), ou seja, reconstituir “a estrutura de sentimento”. Por estrutura do sentimento, Williams entende os valores compartilhados de um grupo, classe ou sociedade específica. O termo é empregado para descrever uma estrutura discursiva, que é um misto entre o inconsciente cultural coletivo e uma ideologia. O propósito da análise cultural é, dessa forma, o de ler a estrutura de sentimento por meio dos registros documentados, “desde poemas até prédios e moda do vestuário” (WILLIAMS, 2001, p.65). É esta perspectiva democrática de cultura que guia este ensaio.

² Para uma análise aprofundada da representação de Ofélia no século XIX, ver SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana: um estudo interdisciplinar*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

Shakspeare (com quem ninguém era mais familiarizado) era assunto freqüente do entretenimento da noite. Quanto à perfeição da leitura, poucos homens se igualavam ao meu pai, e tal era o seu gosto, sua delicadeza e sua rápida discrição que a família escutava com deleite Lear, Hamlet e Otelo, sem saber que essas tragédias incomparáveis continham palavras e expressões impróprias a serem pronunciadas; e, sem dar motivos de suspeita de que quaisquer das partes das peças haviam sido omitidas pelo leitor circunspecto e judicioso.

Mais tarde, me ocorreu que o que o meu pai havia feito, com tanto sucesso e presteza, para a família, eu talvez pudesse, com minhas habilidades inferiores e com a ajuda do tempo e da maturidade, ser capaz de realizar para o benefício do público. Digo, portanto, que se *The Family Shakespeare* tem algum mérito, ele se originou com meu pai. (BOWDLER, 1861, p. viii).

Thomas Bowdler atribui ao seu pai a origem da “sua” ideia de escrever *Shakespeare Familiar*. Squire Thomas Bowdler (1720?-1785), seu pai, hábil e criteriosamente, lia³ as obras do famoso bardo para a família, omitindo as partes que julgava indecorosas. A família, composta pela esposa e seis filhos, o escutava avidamente. Entretanto, foi somente após meados do século XX, portanto mais de cento e cinquenta anos depois da primeira publicação do *The Family Shakespeare*, que se descobriu⁴ que havia ouvidos mais atentos que os de Thomas Bowdler. Esses ouvidos pertenciam a Henrietta Bowdler (1750-1830), sua irmã, que teve o mérito e a ideia de re-escrever vinte obras de William Shakespeare. Essa descoberta não representa muito, mas serve, ao menos, para relativizar a interessante história do maior fenômeno editorial shakespeareano do século XIX: a iniciativa partiu de uma mulher. Quanto à Ofélia em específico, ganham-se dois ângulos diversos de apropriação: os da primeira edição de Henrietta (1807) e a posterior readaptada pelo seu irmão Thomas Bowdler.

The Family Shakespeare foi inicialmente publicado em Bath, no mesmo ano de *Contos de Shakespeare*. Apesar de não ter sido um sucesso absoluto no início como a edição dos Lamb, *Shakespeare Familiar* se tornou o mais famoso de todos os livros expurgados no século XIX e, trinta anos após sua publicação o sobrenome de seu editor entrou na língua inglesa como verbo, “bowdlerize”, que designa o ato de apropriação e “purificação” de textos. *The Family Shakespeare* edita, deleta, expurga, a seu bel prazer,

³ Essas *soirées* de leitura eram hábito das famílias burguesas, que se reuniam em torno da lareira e escutavam geralmente a voz paternal ler os clássicos ou livros considerados adequados para a leitura familiar. O hábito, característico dos séculos XVIII e XIX, é hoje comparável ao costume brasileiro que muitas famílias têm de reunir-se na frente da televisão para assistir às novelas.

⁴ Há várias cartas, principalmente de membros da família Bowdler, que atribuem a edição à Henrietta. Ver Perrin (1992, p.76-83).

vinte peças de Shakespeare. Da mesma forma que outras edições semelhantes, como *Contos de Shakespeare*, *The Family Shakespeare* foi, principalmente, o trabalho de uma mulher, Henrietta Maria Bowdler, conhecida na família como “Harriet”, que optou por não ter o crédito público e esconder-se atrás do nome de seu irmão.

Grande admiradora de Shakespeare, Henrietta Bowdler, aparentemente, não se contentou com as leituras criteriosas de seu pai, mas foi buscar a sua própria leitura de Shakespeare na rica biblioteca da família Bowdler. As obras que Henrietta leu devem ter-lhe causado um impacto tão grande que ela decide devotar anos de sua vida para, usando um trocadilho hamletiano, “consertar o que estava errado”. Henrietta, solteira a vida toda, não foi o único membro intelectualizado da família Bowdler: além de ávidos leitores, juntos publicaram quatorze volumes. As mulheres da família foram incomumente ativas para a sociedade da época, publicando anonimamente. Consta, inclusive, que a mãe de Henrietta inaugurou a tendência da família de publicar livros expurgados⁵, publicando *A Commentary on the song of Solomon paraphrased* (1755) [Um comentário sobre a canção de Salomão parafraseada]. A filha mais velha, Jane, também publicou um livro de poemas e ensaios. Mas Henrietta é o membro da família Bowdler que mais se destaca e herda os traços puritanos e intelectuais de seus pais – seu primeiro livro foi *Sermons on the doctrines and duties of christianity*, [Sermões sobre as doutrinas e deveres do cristianismo], um *best-seller* que foi reimpresso cinquenta vezes num período de cinquenta e dois anos.

O que essa mulher fascinante e profundamente discreta faz com as vinte peças de Shakespeare é uma mutilação da qual jamais se ouvira falar. A mutilação é efetuada em diversos níveis de “imoralidade”, mas o que certamente mais incomodava Henrietta era a irreverência do autor com relação ao nome de Deus e ao emprego de palavras “sexuais”. Extremamente religiosa, Henrietta não permite que nenhum personagem de *The Family Shakespeare* tome o nome de Deus em vão; Deus somente é invocado para tornar uma ocasião solene ainda mais solene. Com relação à terminologia sexual, Henrietta cuida de eliminar até insinuações. Ela poderia ter feito substituições para as palavras consideradas indecorosas, como mais tarde seu irmão faria, mas ela inescrupulosamente cortava falas ou, até mesmo cenas inteiras, se julgasse necessário.

O fato de Henrietta ter publicado anonimamente reflete a precária condição das escritoras na época. As mulheres que queriam publicar por vezes recorriam a pseudônimos masculinos ou à publicação anônima como estratégias. A “alta literatura” pertencia ao universo masculino, de forma

⁵ Segundo Noel Perrin, a família Bowdler publicou quatorze livros, vários dos quais expurgações (PERRIN, 1992, p. 65).

que as grandes edições e traduções eram todas efetuadas pelos homens. Também devemos levar em consideração que, muito provavelmente, Henrietta quis preservar sua integridade, uma vez que, para expurgar cenas e palavras indecorosas e imorais, seria indispensável reconhecer a falta de decoro e indecência das palavras e cenas, algo que certamente não cairia bem para uma moça solteira de seu status social.

A primeira edição de *The Family Shakespeare*, com apenas quarenta e uma cópias impressas, tem um prefácio não assinado e é apenas dois anos mais tarde, na reimpressão de 1809, que o crédito vai para Thomas Bowdler, cujo nome aparece na capa (o nome de Henrietta nunca apareceu em nenhuma edição). Entretanto, é somente em 1817, conforme indica a correspondência com o grupo editorial da Longman & Co de Londres (PERRIN, 1992, p. 11), que Thomas começou a trabalhar com a irmã. Provavelmente movido por motivos diretamente inversos aos de sua irmã que desejava manter-se na obscuridade, o médico aposentado Thomas Bowdler, que, curiosamente, não gostava nem de enfermidades, nem de enfermos, busca a celebridade e insiste em publicar no crescente mercado editorial de Londres.

A insistência de Thomas Bowdler deu resultado: o sucesso e prestígio de *The Family Shakespeare* é tanto que chega a quatro edições e trinta reimpressões. Ampliado para dez volumes e tendo as outras dezesseis peças de Shakespeare adicionadas à seleção que Henrietta havia feito na primeira edição, *The Family Shakespeare* foi um verdadeiro fenômeno editorial para a época. As vendas até junho de 1900 perfazem quinze mil duzentas e cinquenta cópias. Em 1864, a editora Longman toma a iniciativa de publicar as peças separadamente e vendê-las em escolas – a última edição foi feita em 1914 e, ao todo, foram vendidas cento e cinquenta mil cópias, sem contar as cópias piratas que apareceram nos Estados Unidos e na Escócia.

O segredo de tanto sucesso pode ser traçado nos propósitos explicitados no prefácio de *The Family Shakespeare* que cito abaixo:

Apesar de as obras de nosso bardo imortal terem sido apresentadas ao público em uma grande variedade de edições, e já ornarem todas as bibliotecas, e deliciarem todos os leitores, eu me orgulho do fato de que a presente publicação possa ainda chamar a atenção e obter a aprovação daqueles que prezam as produções literárias em proporção ao efeito moral e religioso que possam surtir. Acredito que seja universalmente admitido que poucos autores são tão instrutivos como SHAKESPEARE; mas seus mais ardorosos admiradores devem confessar que suas peças contêm muito que é vulgar, e indelicado. [...] Acredito que o leitor não deva lamentar nada do que é omitido. Para aqueles que fazem objeção a tais alterações, há muitas outras edições de SHAKESPEARE “com todas as imperfeições na cabeça” [...]

[Neste sentido,] [...] nenhuma linha é adicionada, a não ser quando julguei necessário remover tudo que poderia causar justa ofensa às mentes virtuosas e religiosas. [...] Muitas expressões indecentes e vulgares são omitidas; uma cena absurda é cortada; e eu ocasionalmente substituí uma palavra obsoleta por uma de uso comum. [...] Apenas acrescento que é meu sincero desejo [...] que os leitores ingleses possam ver seu SHAKESPEARE “oferecer um espelho à natureza; mostrar a virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência”. [citação de Hamlet, p.94]. Com esse desejo, a presente publicação, que é feita para ser lida em lugares privados, e ser colocada nas mãos dos jovens de ambos os sexos, é intitulada “SHAKESPEARE FAMILIAR”.⁶

Como as palavras do prefácio de Henrietta⁷ acima revelam, os objetivos dessa edição são o de omitir “tudo o que é vulgar e indelicado”, isto é, as palavras e expressões que fossem consideradas ofensivas e indecorosas para o gosto da época. Cenas também são cortadas com o mesmo objetivo. A ideia é que Shakespeare fosse um Shakespeare familiar, para ser lido, muitas vezes em voz alta para a família toda, inclusive crianças e mulheres de todas as idades. Fazendo um trocadilho com a citação de Hamlet usada no prefácio, *The Family Shakespeare* oferece um espelho à moral da época, revelando como e o que deveria ser lido. Na realidade, *The Family Shakespeare* é um bom reflexo da moral burguesa vitoriana que recebeu este Shakespeare mutilado e o tornou extremamente popular. Interessante notar que em vez de sofrer críticas, *The Family Shakespeare* é aprovado até pelo meio intelectual que, inclusive, elogia a ideia. Mesmo no final do século quando se podia escolher entre quarenta edições expurgadas de Shakespeare, o poeta Swinburne, em 1894, afirma: “Nenhum homem prestou melhor serviço a Shakespeare que o homem que tornou possível colocá-lo nas mãos de crianças inteligentes e imaginativas” (*apud* LEÃO, 2000, p. 180).

No entanto, não podemos esquecer que o *best-seller* do Dr. Bowdler e os obscuros quatro volumes publicados na então provinciana cidade de Bath por Henrietta eram bem diferentes, até mesmo no que tange o volume. Thomas editou trinta e seis peças, das quais, dezesseis sozinho. As vinte peças expurgadas por Henrietta foram revistas e passagens inteiras que haviam sido cortadas por Henrietta foram reinseridas por ele. Em muitos aspectos,

⁶ Edição facsimilar *The Family Shakespeare*. v.1, 1807, London: Richard Crutwell, Preface p. v-ix.

⁷ A edição que tenho em mãos é a quarta edição, (BOWDLER, Thomas. *The Family Shakspeare*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1861); já compilada em um volume e publicada em 1861 por Thomas Bowdler. Nesta edição Thomas omitiu o prefácio acima citado. Note-se também, que enquanto Henrietta usava a grafia “Shakespeare”, a mesma empregada no prefácio citado acima, Thomas, por outro lado, utilizava “Shakspeare”.

Thomas Bowdler foi muito mais conservador e respeitoso ao texto shakespeariano que sua irmã. Segundo Perrin, Thomas “resgatou as passagens monótonas que ela, por razões estéticas, havia cortado, e restituiu, tanto quanto sua ousadia lhe permitiu, trechos eliminados que beiravam a indecência, mesmo que tivesse que fazer substituições” (PERRIN, 1992, p. 81).

A minha análise de como *The Family Shakespeare* recriou Ofélia se baseia na 4.^a edição de Thomas Bowdler, que, como confirma a citação acima, suavizou os rígidos cortes que Henrietta havia feito. Apesar de, infelizmente, não ter a rara edição de Henrietta em mãos, gostaria de sublinhar que o exemplo clássico da expurgação shakespeariana feita pelos Bowdler, citado em várias fontes⁸, é a eliminação da possibilidade de que Ofélia teria se suicidado. Henrietta, como expliquei acima, além de extremamente moralista, era muito religiosa e não comprometeu a virtude de Ofélia permitindo que cometesse o pecado imperdoável de tirar sua própria vida. Tal qual a Ofélia dos Lamb, a Ofélia de Henrietta deveria reter os seus valores morais e, fragilizada pelo abandono de seu amado e pela morte de seu querido pai, sofre um trágico acidente quando cai nas águas de um riacho e se afoga.

Muito embora Thomas Bowdler tenha, em certa medida, atenuado os cortes de Henrietta no que tange a Ofélia, seu projeto moralizador foi efetuado com muito critério. Adotando um comportamento aparentemente isolado quando comparado a edições semelhantes e não seguindo à risca os propósitos explicitamente declarados no prefácio⁹, Bowdler não cortou todas as palavras consideradas vulgares e indecorosas. Seguindo a tendência vigente do século XIX, Bowdler reinventou Ofélia, mas sua Ofélia se destaca das demais. A diferença principal é que Thomas deixa transparecer que Ofélia havia pecado, como veremos a seguir. Mais importante e de forma curiosa e atípica para as edições adaptadas para a leitura familiar, Thomas permite a possibilidade de que Ofélia tenha se suicidado.

No entanto, Ofélia também ocupou um lugar importante no processo de bowdlerização de Thomas Bowdler e ele reserva para ela um dos poucos exemplos de cortes que recebem destaque no prefácio da sua quarta edição, revelando sua preocupação com a representação da heroína, como veremos adiante.

⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bowdler>; <<http://www.answers.com/topic/thomas-bowdler>>; <http://www.experiencefestival.com/a/Thomas_Bowdler_-_Biography/id/619195>; <http://www.reference.com/browse/wiki/Thomas_Bowdler> (sites foram acessados em 30/09/2008).

⁹ A única crítica que *The Family Shakespeare* sofreu na época é a de que Thomas Bowdler – neste caso acredito que os comentadores deveriam estar se referindo, especificamente, às edições de Thomas – deveria ter “bowdlerizado” mais as obras de Shakespeare. Ver Perrin (1992, p. 36).

Seguindo o desenvolvimento do enredo, verificamos que os conselhos dados a Ofélia por seu irmão Laertes e seu pai, Polônio, habitualmente cortados do Ato I, cena iii, são mantidos na íntegra pelos Bowdler. Apesar de esta cena trazer insinuações sexuais, ela também reforça a ideia da autoridade patriarcal do pai e do irmão sobre a irmã/filha, uma “criança inexperiente e ingênua”, segundo Polônio (I.iii). As palavras do irmão foram, assim, mantidas e transmitem uma mensagem clara: “Conserva o teu tesouro de pureza / Longe do alcance do desejo.” (MENDONÇA, 1995, p. 45)¹⁰, pois “a jovem mais prudente ainda é pródiga / se exibe os seus encantos ao luar”. De uma forma mais contundente ainda, as palavras do pai são quase ameaçadoras, pois as moças não devem acreditar em “armadilhas para apanhar rolas”, estas armadilhas são apenas “promessas”, “brasas / dão mais luz que calor, e quando morrem – mera promessa – não perdura nada”. A aproximação e as juras de Hamlet são, para Polônio, “simples rogos para fins profanos / soando como preces e murmúrios / para melhor trair”. Enfim, a permanência das palavras do texto original dá claramente a ideia do que poderia acontecer àquelas moças que se rendessem à luxúria antes do casamento. Desta ótica, a manutenção de todas as palavras e insinuações da cena funciona praticamente como um manual de reconhecimento de intenções impuras e promessas falsas para as jovens vitorianas que viam no casamento um passaporte para o único tipo de vida socialmente aceito para uma mulher honrada.

A cena do convento, surpreendentemente, também não é cortada; permanecem todas as insinuações de Hamlet, o que acaba por conferir legitimidade às palavras de Laertes e Polônio, ainda que certas insinuações como “Get thee to a nunnery” (Entra para um convento, p. 90) tenham, ao longo de mais de dois séculos, perdido o significado que a palavra “nunnery”¹¹ possuía na época shakespeareana. A cena, sem a imagem do convento como prostíbulo, traz a abominável ideia de que a moça que não se adequasse aos conselhos dos homens de sua família e cuja “beleza transforma[sse] a virtude em libertinagem”, que “mostra o impudor como se fosse inocência” (p. 91), poderia acabar solteira, sem filhos e, destino sem retorno para a reputação de uma moça vitoriana: “não escapará à calúnia” (p. 91). Hamlet, nesta cena, confirma os temores do pai e irmão de Ofélia, revelando que ele nunca a amou (“Nunca te amei”, p. 91) e que ele era “orgulhoso, vingativo e ambicioso; com mais erros ao [seu] alcance do que pensamentos para expressá-lo”. As palavras agressivas de Hamlet rejeitam totalmente o amor de Ofélia e transmitem a clara decisão do Príncipe de não casar com ela: “não haverá mais casamentos” – algo abominável, já que o casamento e a maternidade eram os destinos almejados pelas jovens burguesas no século XIX.

¹⁰ Uso a edição de *Hamlet* traduzida por Anna Amélia Carneiro de Mendonça. As citações que seguem serão seguidas da página correspondente.

¹¹ A palavra “nunnery”, na época de Shakespeare, de acordo com os editores de *Hamlet* Harold Jenkins e Gill Roma, das edições Arden e Oxford, respectivamente, além de significar convento, também significava bordel.

Após essas primeiras cenas, todas as outras são severamente cortadas no intuito de conferir lógica ao discurso moralizador do pai e do irmão e, paralelamente, para reafirmar a ideia da rejeição de Hamlet na cena do convento (III.i.). É interessante, também, observar que as cenas mais expurgadas são aquelas em que Ofélia interage mais ativamente.

As expressões indecorosas que Hamlet dirige à Ofélia na cena da peça-dentro-da-peça (III.ii.) segundo o prefácio de Thomas Bowdler, são como “ervas daninhas que cresceram ao lado de flores”, e, uma vez “removidas, [as flores] aparecerão com uma beleza adicional” Assim, “é impossível que qualquer pessoa se ressinta da omissão das palavras indecentes que Hamlet dirige à Ofélia antes da representação da peça” (BOWDLER, 1861, p. vi). Deste modo, como já advertem as palavras de Bowdler na introdução, “desaparecem” as insinuações sexuais do príncipe Hamlet, seguindo a tradição de cortes que as cenas de Ofélia sofreram na época. Fica a impressão de que Ofélia, agora, era tão-somente uma companheira-observadora de uma peça de teatro que se descontinava para os dois, que nada mais poderia ser feito para recuperar sua honra, que sua oportunidade com Hamlet havia sido desperdiçada por ela não ter, possivelmente, seguido os conselhos de seu pai e irmão.

A cena seguinte de Ofélia é a cena da loucura e, como na anterior, todas as insinuações sexuais de Ofélia são omitidas. A ideia que temos é a de que Ofélia aparenta ter enlouquecido por causa da morte do pai (assassinado por Hamlet). Indiretamente, lembramos das palavras de Laertes em relação a Hamlet: “ele é nobre e assim sua vontade / não lhe pertence, antes à sua estirpe”, ou seja, infere-se que Hamlet agiu conforme a sua estirpe ao matar o pai de Ofélia, não se importando minimamente com os seus sentimentos. Em suma, com a morte do pai, sem a presença do irmão e com a promessa de casamento com Hamlet claramente descartada, possivelmente por ter-lhe “dado o coração” (p. 45) e não ter ficado “longe do alcance do desejo”, Ofélia enlouquece. Ora, segundo os rígidos padrões da cultura da época, o que restaria a uma moça rejeitada, sem a proteção dos homens de sua família e sem a esperança de casamento?

Por fim, a descrição da morte de Ofélia retira as duas linhas: “A que os pastores dão um nome obsceno / E as virgens chamam “dedos de defunto”¹² tipicamente eliminadas dos textos bowdlerizados. Desta forma, apesar de o tema ser a morte, este é abrandado pela descrição que mantém a poesia de Shakespeare, mas elimina o lado obsceno efetuando a função moralizante de *The Family Shakespeare*.

¹² Os “dedos de defunto”, *long purples* em inglês, são plantas usualmente identificadas como uma espécie de orquídea selvagem. Jenkins afirma que os registros botânicos da época de Shakespeare relacionam-na a algumas espécies de tubérculos com formato de testículos (*L. testiculus canis*), cuja imagem está também presente na origem da palavra grega *orchis*, que quer dizer testículos (JENKINS, 1982, p. 374). Thomson e Taylor observam que as longas hastes dos “dedos de defunto” podem ser associadas ao formato fálico (THOMPSON; TAYLOR, 2006, p. 407).

A segunda versão sobre a morte de Ofélia, o suicídio, aventado pelos coveiros, é mantida *ipsis litteris* por Thomas Bowdler, diferindo quase completamente da primeira edição escrita por sua irmã. Observamos, portanto, que há uma construção mais masculina e patriarcal sobre o pecado feminino: para a mulher, não há redenção. O pecado se traduz em autodestruição.

A Ofélia de *The Family Shakespeare* se destaca das Ofélias de edições familiares e das Ofélias dos palcos, pois sofreu mutilações textuais menos radicais. A permanência das cenas em que Ofélia recebe os conselhos de Laertes e de Polônio e da cena do convento (III.i) na qual Hamlet a rejeita é importante, uma vez que ilustra claramente como a palavra patriarcal deve ser ouvida. Hamlet, como o pai e o irmão haviam previsto, rejeita Ofélia cruelmente e a abandona. É também importante ressaltar que as duas cenas que permanecem inalteradas são aquelas em que *os homens* falam e Ofélia meramente responde. Constata-se que Thomas Bowdler rejeita, principalmente, as palavras e insinuações obscenas *que saem da boca de Ofélia*. A voz de Ofélia, por conseguinte, se torna oca, esvaziada. O projeto moralizador de Ofélia feito pelos irmãos Bowdler foi cuidadosamente equilibrado por Thomas Bowdler: algumas insinuações sexuais feitas pelos personagens *masculinos* ligados a ela diretamente, o pai e o irmão, e, menos diretamente, o namorado, foram mantidas para dar relevo aos conselhos masculinos e ilustrar o que pode acontecer às moças cujo “desejo engana a juventude” (p. 46).

No século da Rainha Vitória, as populares edições familiares de Shakespeare exerceram importante papel ideológico na educação juvenil, principalmente das moças. Para servir o projeto moralizador da época, teve-se que realizar uma verdadeira “limpeza” nas peças de Shakespeare, ou seja, expurgar os textos do que fosse considerado impróprio e indecoroso. Neste processo de adaptação, como explica Pavis,

[t]odas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagem e dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula [...] A adaptação [...] goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário. [...] *Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria* (PAVIS, 1999, p. 10, grifo meu).

Shakespeare foi reinventado, adaptado nos moldes radicais que Pavis descreve acima, pois suas obras tinham que refletir os padrões morais da época. É claro, como adverte Pavis, que essa recriação “nunca é inocente, e

sim que implica produção do sentido" (PAVIS, 1999, p. 11). Muitos personagens, dessa forma, perdem alguns de seus traços fundamentais e ganham outras características que tentam abrandar aspectos considerados impróprios.

Shakespeare não construiu suas heroínas para funcionarem como modelos de virtudes. A maioria de suas personagens femininas constitui um amálgama de características diferentes que contradizem a virtude angelical que os vitorianos professavam que elas possuíam.

A incrível popularidade de *The Family Shakespeare* nos mostra que esta publicação teve uma presença significativa no lar burguês. O Shakespeare que se lia era um Shakespeare alterado, domesticado, moldado aos valores morais da época. Os cortes de Ofélia seguem esse princípio e estabelecem um protótipo para as diversas edições bowdlerizadas que seguiram. A versão higienizada e moralizadora de Ofélia veiculada pelos Bowdler propiciou que a personagem ocupasse um lugar de favoritismo entre as heroínas shakespeareanas. Não devemos subestimar, portanto, a importância de edições como *The Family Shakespeare*: a adequação de Ofélia é um exemplo paradigmático do silenciamento da mulher no século XIX, um período que tentava articular as novas funções sociais para a mulher emergente.

RESUMO

Este artigo recupera a história da apropriação da personagem Ofélia de Shakespeare no século XIX na Inglaterra, focalizando na adaptação feita pelos Bowdler em *The Family Shakespeare*, o maior fenômeno editorial shakespeareano do século. Analisam-se as permanências e cortes feitas no texto, na tentativa de compreender a política de adaptação que norteou os autores. O conceito de "estrutura de sentimento" de Raymond Williams é empregado para entender a relevância de tal manifestação para a cultura vitoriana.

Palavras-chave: *A Ofélia de Shakespeare na cultura vitoriana; The Family Shakespeare; A "estrutura de sentimento" de Raymond Williams.*

ABSTRACT

This article retraces the history of the appropriation of Shakespeare's Ophelia in nineteenth century England, focusing on the Bowdler's adaptation of the heroine in *The Family*

Shakespeare, the biggest Shakespearean editorial phenomenon of the century. In an effort to gauge the politics of adaptation that guided the authors, I analyze the textual manipulation that the Bowdlers undertook. Raymond William's concept of "structure of feeling" will be employed in order to highlight the relevance of such manifestation to the Victorian culture. **Keywords:** Shakespeare's Ophelia in the Victorian culture; The Family Shakespeare; Raymond Williams's the "structure of feeling."

REFERÊNCIAS

- ALTICK, Richard. D. *Paintings from books: art and literature in Britain 1760-1900*. Columbus: Ohio State University Press, 1985.
- AUERBACH, Nina. *Woman and the demon: the life of a Victorian myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- BOWDLER, Thomas. *The family Shakspeare*. 4.ed. London: Longman, Green, Longman, and Brothers, 1861.
- BRONFEN, Elisabeth. *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siecle culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- JENKINS, Harold. (Ed.). *Hamlet*: Arden Shakespeare. Walton-on-Thames: Methuen & Co. Ltd, 1997.
- LEÃO, Liana. *A plasticidade de A Tempestade: a figura de Caliban*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.
- MENDONÇA, Anna Amélia Carneiro. de (Tr.) *Hamlet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERRIN, Noel. *Dr. Bowdler's legacy: a history of expurgated books in England and America*. Boston: David R. Godine, 1992.
- RHODES, Kimberley. *Performing roles: images of Ophelia in Britain, 1740-1910*. Thesis (Ph.D.) - Columbia University. New York, 1999.
- SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: PARKER, Patricia; HARTMAN, Geoffrey (Ed.). *Shakespeare and the Question of Theory*. New York: Routledge, 1991.
- SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana: um estudo interdisciplinar*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil (Eds.). *Hamlet*: the Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2006.

SMITH, C. B. NEM ANJO, NEM DEMÔNIO...

- WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Toronto: Broadview Press, 2001.
- YOUNG, Alan R. *Hamlet in the visual arts 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press, 2002.
- ZIEGLER, Georgianna. *Shakespeare's unruly women*. Washington: Folger Shakespeare Library, 1997.

Submetido em: 11/10/2008

Aceito em: 10/08/2009

DA ODISSEIA À ODISSEIA DE PENÉLOPE: O CORO DE ESCRAVAS COMO PORTA-VOZ DA ALTERIDADE, VIOLÊNCIA E REDENÇÃO

*From the Odyssey to the Penelopiad:
the Chorus of maids as spokesman for
alterity, violence and redemption*

Sigrid P. M. L. S. Renaux*

Se a crítica feminista, como uma das atuais vertentes da crítica literária, assumiu o papel de “questionadora da prática acadêmica patriarcal” (ZOLIN, 2005, p. 181), *A Odisseia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu* de Margaret Atwood (2005) projeta este questionamento de duas maneiras distintas, mas complementares. A primeira, ao Atwood, em seu diálogo crítico-intertextual com a *Odisseia*, contestar e acusar o “lugar e a autoridade da posição masculina” (BUTLER, 2003, p. 7-8), tão aparente na natureza patriarcal da mitologia grega e concretizada na épica homérica, entre outros, no episódio das doze escravas enforcadas a mando de Odisseu, instigando-a assim a reescrever a história de Penélope e de suas escravas baseando-se em outras versões míticas. Nesta reescrita, dando voz à Penélope e às escravas a fim de resgatar aspectos não revelados nos textos homéricos, Atwood o faz de um ângulo inusitado: por um lado, Penélope narra sua própria história após quase três mil anos no Hades e, portanto, dialogando de sua perspectiva do século XXI – observadora, irônica e sutilmente feminista – com a perspectiva homérica. Por outro, as escravas formam um Coro, que canta, declama e dança enquanto também relata sua verdadeira história: um relato que expõe sua alteridade como sinônimo de condição objetal e de identidade em falta, condição essa que as deixava expostas a todo tipo de violência, levando assim a sua condenação por parte de Odisseu ao retornar a Ítaca – por as considerar infiéis a ele, como senhor – e a sua

* UNIANDRADE

consequente execução por Telêmaco. Como Atwood comenta na Introdução,

Optei por entregar a narrativa a Penélope e às doze escravas enforcadas. As escravas formam o Coro, que canta e declama, concentrando-se nas duas questões que se destacam numa leitura atenta da *Odisseia*: o motivo do enforcamento das escravas e o real propósito de Penélope. A maneira como a história é contada na *Odisseia* não convence, há muitas incoerências. Sempre vivi assombrada pelas escravas enforcadas; em *A odisséia [sic] de Penélope*, ocorre o mesmo com Penélope. (ATWOOD, 2005, p. 12)¹.

Assim, bastaria a Atwood, ao compor *A Odisseia de Penélope*, ter dado voz a Penélope, como figura mítica e épica, mas simultaneamente pós-moderna, para recontar sua história, refletindo, entre outros, sobre sua alteridade como mulher – filha e esposa de reis –, a fim de desmitificar a imagem homérica do “ardiloso Odisseu”. Entretanto, Atwood torna ainda mais contundente esta desmitificação ao entremear a narrativa de Penélope com a voz de suas escravas que, em contraponto paródico, além de desconstruir a imagem de Odisseu, de Telêmaco e do patriarcado vigente na época homérica, tornam mais ambígua e complexa a figura da própria Penélope, ao lançarem dúvidas sobre suas verdadeiras intenções: não mais apenas como a figura idealizada na *Ilíada* e na *Odisseia*, mas também como eventualmente culpada pelo enforcamento delas, a fim de resguardar perante os outros sua imagem de rainha virtuosa.

Este conteúdo instigante, por sua vez, encontra-se ainda mais ressaltado pela forma narrativa em que é escrito, o que nos leva ao segundo questionamento de Atwood sobre o lugar e a autoridade da posição masculina: a forma narrativa da autora desconstrói e subverte não apenas o gênero épico, ampliando-o e adaptando-o a sua própria época – a da pós-modernidade, com suas convenções culturais e sociais – ao tornar uma história não ilustre o assunto da epopeia: a narrativa de uma mulher, mesmo sendo rainha; vinculado não a cometimentos bélicos, mas à vida de Penélope desde seu nascimento até o retorno de Odisseu vinte anos após seu casamento; e, concomitantemente, ao entremear os episódios da narrativa de Penélope com os de suas servas, que também narram e comentam suas histórias – anônimas, plebeias e, portanto, desprezíveis –, vinculadas aos atos vis cometidos contra elas desde a infância até seu enforcamento e sua posterior perseguição a Odisseu (RENAUX, 2008, p. 8).

Subverte, simultaneamente, o meio expressivo da poesia épica – caracterizado pelo emprego do hexâmetro dactílico como estrutura métrica

¹ Todas as próximas referências à obra serão apresentadas como *OP*, seguidas do número da página da citação.

mais conveniente –, ao introduzir, além da prosa nos capítulos narrados por Penélope, também outras formas literárias e composições poéticas nos capítulos cantados, declamados ou narrados pelo Coro: não apenas rimas, canções, idílios, baladas, mas até uma elegia em prosa, um drama em verso, uma aula de antropologia e o julgamento de Odisseu gravado em vídeo. Esta utilização de diferentes formas literárias, como será visto, irá valorizar e caracterizar a fala das escravas, como vítimas e porta-vozes da alteridade, ao elas exigirem vingança e continuarem a perseguir Odisseu através dos séculos. Assim, essas diferentes formas literárias desconstroem o estilo épico ao fragmentá-lo numa série de gêneros menores da época e também da atualidade, tornando-o híbrido, caracterizando ao mesmo tempo uma voz feminina que se contrapõe à voz patriarcal da épica homérica.

A fim de podermos traçar o percurso desta *Odisseia* feminina ocultada pela homérica e detalharmos de que maneira se concretiza no texto este duplo questionamento de Atwood, iremos fazer uso de alguns conceitos operatórios básicos da crítica feminista, tais como:

– Patriarcalismo: organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social se concentrava na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável (ZOLIN, 2005, p. 183).

– Alteridade: termo que se refere “ao outro engajado num contexto político, cultural, religioso e lingüístico” (BONNICI, 2007, p.19). Ainda dentro deste conceito, a dialética da identidade concebida como núcleo e da alteridade como uma ‘exterioridade’, orbitando ao seu redor, quando trazida para o mundo das relações de poder na sociedade patriarcal, fez o núcleo caber ao homem, “senhor da razão, da lei, da religião e proprietário de riquezas” e a periferia, à mulher, expropriada desses atributos. Assim, a partir desse contexto, foi atribuída uma alteridade à mulher, como sinônimo de condição objetal e de identidade em falta, e não de uma alteridade autêntica, intersubjetiva (WADDINGTON *apud* ZOLIN, 2005, p. 183).

– Mulher-sujeito: marcada pela insubordinação aos paradigmas estabelecidos pelo patriarcalismo, por seu poder de decisão, dominação e imposição, enquanto a mulher-objeto é definida pela submissão, pela resignação e pela falta de voz (ZOLIN, 2005, p. 183).

– Gênero: relação entre os atributos culturais referentes a cada um dos sexos e à dimensão biológica dos seres humanos e, portanto, como categoria que implica diferença sexual e cultural (ZOLIN, 2005, p 182).

O texto da *Odisseia de Penélope*, após a epígrafe e a Introdução, apresenta-se dividido em vinte e nove capítulos, dos quais dezoito são narrados por Penélope e, entremeados a eles, os outros onze são apresentados pelo Coro de escravas. Entretanto, mesmo que nosso objetivo seja priorizar

a função do Coro de escravas como porta-voz de sua alteridade, violência e redenção, esta análise não pode ser desvinculada do relato de Penélope, pois lhe serve de complemento e contraponto paródico, como já mencionado.

Assim, no capítulo I, “Uma arte menor”, Penélope, como habitante dos campos elíseos, morada dos virtuosos no Hades, inicia sua história como narradora autodiegetica ressaltando a figura de Odisseu: suas mentiras, esperteza, astúcia e falta de escrúpulos, enquanto ela fingia não ver nada, pois queria “um final feliz”. Entretanto agora, após três mil anos, percebe que chegou sua vez de tecer sua “própria narrativa”, mesmo que “contar histórias” seja “uma arte menor”, a fim de se defender das zombarias e dos “mexericos escandalosos” que circulavam pelo mundo a seu respeito (ATWOOD, 2005, p. 17).

Este lado obscuro e avesso da figura de Odisseu torna-se ainda mais tenebroso com a introdução do Coro de escravas, no Capítulo II, no qual elas se apresentam, em contraponto, numa canção que parodia seu próprio enforcamento, pois é uma “canção de pular corda”², já acusando Odisseu pela sua morte, acusação esta que irá se tornar um *leitmotif* nesta obra:

*we are the maids
the ones you killed
the ones you failed
we danced in air
our bare feet twitched
it was not fair [...]*

Enquanto isso, ele se divertia

*with every goddess, queen, and bitch
from there to here
you scratched your itch* (ATWOOD, 2005/a, p. 5)

Elas ressaltam em seguida a força dos binômios sexo/poder e senhor/escrava, ao afirmar “*you had the spear/you had the word/at your command*”, a lança como símbolo fálico e a palavra como símbolo do privilégio masculino confirmando o poder do rei como sexo e poder sobre as escravas. E, após rememorarem o serviço humilhante a que foram submetidas depois da matança dos pretendentes por Odisseu

² Optamos por apresentar o texto desta canção em inglês, pelo fato de a tradução da mesma não corresponder ao original. Especificamente, o “you” que se refere a Odisseu foi traduzido como “vocês”, o que incluiria Telêmaco, em detrimento da força da acusação contra Odisseu.

*we scrubbed the blood
of our dead
paramours from floors, from chairs*

*from stairs, from doors,
we knelt in water
while you stared*

at our bare feet [...]

elas continua a canção, protestando:

*it was not fair
you licked our fear*

*it gave you pleasure
you raised your hand
you watched us fall* (ATWOOD, 2005a, p. 5-6).

Transparece aqui novamente a opressão exercida por Odisseu sobre as escravas supostamente traíadoras por terem se deitado com os pretendentes e, portanto, não tinham direito à vida, pois, como objetos de propriedade de Odisseu, como rei e senhor, não tinham permissão para se deitar com outros homens. Sua canção termina com a repetição de “*we danced on air/ the ones you failed/ the ones you killed*” das estrofes anteriores, desta maneira enfatizando o fato de elas se sentirem traídas por Odisseu, como “*to fail*” implica, ao serem condenadas à morte por ele e subsequentemente enforcadas, “dançando no ar”, ironizando grotescamente sua própria morte.

Esses dois primeiros capítulos já estabelecem que, tanto a narrativa de Penélope – como “arte menor” em relação à arte maior de Homero –, quanto à canção das escravas – sem a dimensão e amplidão de um poema épico, pois o próprio título, “Canção para pular corda”, já pressupõe uma canção de criança –, estão em contraponto paródico com a *Odisseia*. Além disso, a canção das escravas, apesar de escrita em dez tercetos, não tem pontuação, mostrando assim como elas não estão valorizando a formalidade da escrita masculina; a rima às vezes é perfeita, outras vezes imperfeita, ou até inexistente; o fato de usarem linguagem vulgar, por serem escravas, confirma, por um lado, seu status social, iletradas e sem cultura para poderem se expressar melhor e, por outro, novamente parodia o estilo épico elevado. Além disso, esta canção acusatória antecipa seu enforcamento – como será narrado por Penélope em “Odisseu e Telêmaco matam as escravas” – e também sua acusação final, em “O julgamento de Odisseu, gravado pelas escravas”.

Em contraponto ao capítulo III – “Minha infância” – no qual Penélope narra sua descendência do rei Icário e de uma náide, caracterizando assim sua alta estirpe³, no capítulo seguinte as escravas apresentam o lado avesso da estrutura social vigente. Como o próprio título já revela, “Choro de criança, um lamento”, elas cantam:

Também éramos crianças. Também nascemos dos pais errados. De pais pobres, pais escravos, pais camponeses e pais servos; pais que nos venderam, pais de quem nos roubaram. Nossos pais não eram deuses, não eram semideuses, não eram ninfas nem nereidas. Fomos servir no palácio, desde pequenas; trabalhávamos duramente, dia e noite, desde pequenas. Quando chorávamos, ninguém enxugava nossas lágrimas (...). Diziam que éramos vadias. Diziam que éramos sujas. [...] Se nossos donos, seus filhos, um nobre visitante ou os filhos dele quisessem deitar conosco, não poderíamos recusar. [...] Isso tudo aconteceu conosco quando éramos crianças. [...] Moíamos a farinha para casamentos espetaculares, depois comíamos os restos; jamais teríamos uma festa de casamento para nós, ninguém trocaria presentes caros por nossa causa; nossos corpos pouco valiam. Mas queríamos cantar e dançar também, queríamos ser felizes também (ATWOOD, 2005, p. 24-25)

O Lamento, como expressão formal de profunda tristeza ou pesar pela perda de uma pessoa ou posição inclui, entre seus tópicos, também o contraste entre passado e presente, queixas sobre a crueldade da fortuna e a inutilidade da vida (PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 675). Desta maneira, o Lamento das escravas contrapõe não apenas sua infância a de uma mulher pertencente à classe senhorial, como Penélope, mas também a tudo o que isso implicava: vendidas pelos próprios pais aos senhores, ou roubadas pelos mesmos, submetidas desde pequenas ao trabalho escravo e, portanto, também ao binômio sexo-poder, seus corpos, como objetos de troca, não tinham valor, antecipando assim a ação vil cometida por Odisseu contra elas. Mesmo assim, elas também queriam cantar, dançar e ser felizes, se bem que sua “felicidade” sempre dependia da “bondade” dos senhores aos quais estavam submetidas. É apenas após sua morte que elas cantam e dançam por meio do Coro. Este Lamento das escravas, expondo a alteridade das mesmas como meninas/mulheres-objeto, cuja única insubordinação consistia no “esgar secreto”, em “encontrar rapazes atrás dos chiqueiros”, em cuspir “nos pratos antes de servi-los” (ATWOOD, 2005, p. 25), cria um contraste, portanto, entre a vida oficial e a oculta no palácio; revela também

³ Mesmo assim, seu pai ordenou que a atirassem ao mar, por temer que uma profecia do oráculo se concretizasse, afirmando assim seu poder de pai e rei. Sua mãe, apesar de linda, tinha um coração duro e esquecia-se frequentemente da existência da filha, o que levou Penélope a aprender muito cedo “as virtudes da autossuficiência”, que lhe serão tão úteis no futuro, quando adquirir a própria identidade.

a desconstrução, em prosa, do Lamento como expressão formal em verso ou canção – como o lamento de Aquiles sobre a morte de Pátroclo na *Ilíada* – confirmando deste modo uma “écriture féminine” (CIXOUS, 2000, p. 254) que traz à tona sua voz, suprimida pela homérica.

A próxima intervenção do Coro, no capítulo VIII, é novamente precedida por três outros capítulos narrados por Penélope: no primeiro, ela discute, entre outros assuntos, sua prima Helena de Troia⁴, a mulher que ganhou fama “por atos escandalosos, principalmente de natureza sexual”, pois Helena “só se destacou pela infâmia” e “jamais foi punida, por nada” (ATWOOD, 2005, p. 29-31), ao passo que ela própria concretiza o tipo de mulher devotada ao marido, esperando por sua volta, enquanto cuida de suas propriedades e do filho, deste modo evidenciando o contraste, mas também a similaridade entre dois tipos de mulheres que, mesmo rainhas, continuavam a ser mulheres-objeto, mesmo que em outro nível que o das escravas.

No capítulo seguinte, Penélope comenta como seu casamento foi

arranjado. Faziam as coisas assim, naquela época. [...] Pela antiga lei, só pessoas importantes casavam, pois apenas as pessoas importantes tinham herança. No mais, ocorriam coitos de vários tipos – sedução ou violentação, casos amorosos ou encontros de uma noite com deuses que se diziam pastores ou pastores que se apresentavam como deuses (ATWOOD, 2005, p. 32)

corroborando assim não apenas que o estupro das escravas pelos senhores fazia parte do classismo e da dominância masculina vigentes na época, pois eram oprimidas por serem escravas e mulheres, como também evidencia a noção da “noiva-como-dote” para mostrar como as mulheres, como objeto de troca, consolidam e definem o vínculo social entre os homens (RUBIN *apud* BUTLER, 2003, p. 222). Esta noção transparece também na exposição que Penélope faz deste “arranjo”, camuflado por um torneio:

Na corte do rei Icário, meu pai, ainda conservavam o antigo costume de promover torneios para saber quem deveria desposar uma moça nobre que estivesse – por assim dizer – no mercado. O vencedor do torneio ganhava a mulher e a festa de casamento, depois deveria morar no palácio do pai da noiva e contribuir com sua parcela de rebentos masculinos. Ele obtinha riquezas por meio do casamento [...] (ATWOOD, 2005, p. 34-35)

⁴ Como Penélope comenta o fato de Helena ser filha de Zeus, que assumiu a forma de cisne para seduzir sua mãe, “os deuses pelo jeito não conseguiam manter mãos, patas ou bicos longe das mulheres mortais, estavam sempre violentando uma ou outra” (ATWOOD, 2005, p. 30), confirmando assim como o patriarcado e a dominância masculina reinavam também entre os deuses.

Este arranjo é confirmado no próximo capítulo, quando ela é “entregue a Odisseu, como um naco de carne [...] embrulhada em ouro”, enquanto no banquete de seu casamento, os pretendentes malsucedidos “comportavam-se como se tivessem deixado de arrematar um cavalo em leilão” (ATWOOD, 2005, p. 44-45), corroborando mais uma vez seu valor de “noiva-como-dote”.

Deste modo, quando o Coro retorna, cantando “Se eu fosse princesa, uma canção popular”, a primeira estrofe, apresentada por uma das escravas

Se eu fosse princesa, cheia de prata e ouro,
Amada por um herói, jamais envelheceria;
Ou, se um jovem formoso me desposasse,
Linda, feliz e livre eu sempre seria!

Já demonstra que este desejo também é uma utopia, pois Penélope, mesmo princesa, “cheia de prata e ouro” – como Helena – e “amada” por Odisseu, é feliz por pouco tempo, pois ele parte para Troia quando Telêmaco tinha um ano e, como rainha e mulher, ela é constantemente vigiada. Em contraposição ao sonho, a vida sofrida das escravas é apresentada por outra escrava na estrofe seguinte, na qual são enfatizadas sua submissão, servilidade e carência:

Apanho e levo sempre, ouço tudo e faço,
É “sim senhor” e “não senhora” dia após dia.
Por baixo do sorriso escorre a lágrima,
Enquanto arrumo a cama fofa da paz alheia.

Já a terceira escrava clama pelo término deste ordálio

Ó deuses e profetas, chega desta vida!
Que um belo herói me queira como consorte!
Mas ninguém quer saber de mim, pobre coitada.
Meu fado é o trabalho, meu destino a morte.

Prenunciando assim o próprio final de todas elas e sua posterior invocação às Fúrias, pois os deuses não as ouviram.

A primeira e a última estrofes, por sua vez, vêm seguidas de um estribilho no qual o Coro, em conjunto, consola e aconselha a essas escravas

Siga então, senhora, por longas vagas,
Sobre a água fria feito cova escura
Que engolirá talvez seu barco azulado,
Pois à tona nos mantém só nossa fé mais pura. (ATWOOD, 2005, p. 52-53)

Pressagiando, outrossim que, assim como apenas a fé numa vida melhor mantém seu pequeno barco azul à tona, é esta mesma fé que as fará retornar, como vingadoras, levando a sua redenção.

Se a “canção” designa toda composição poética destinada ao canto, o fato de se tratar de uma “canção popular” já demonstra seu contraste com a canção erudita, que se caracteriza pela obediência a esquemas cultos e precisos (MOISÉS, 1999, p. 68). Assim, esta canção, apesar de escrita em cinco quartetos de rimas emparelhadas, por estar acompanhada de “violino, acordeom e apito” já evidencia uma mistura de instrumentos musicais cultos e populares, o que acentua a mistura de diferentes formas literárias na obra, ressaltando mais uma vez uma voz feminina que desconstrói o estilo épico homérico. O fato de as escravas fazerem uma mesura, ao final, enquanto uma delas passa o chapéu, agradecendo, demonstra ainda tratar-se de uma apresentação pública.

A próxima apresentação do Coro, em “O nascimento de Telêmaco, uma pastoral”, vem novamente precedido pela narrativa de Penélope: sua viagem marítima a Ítaca, sua chegada ao palácio real, onde todos queriamvê-la, “prova inegável de que Odisseu cumprira sua missão, trazendo uma esposa nobre e os valiosos presentes que a acompanhavam” (ATWOOD, 2005, p. 55), confirmado seu valor de “noiva-como-dote”. Entretanto, apesar das atenções de Odisseu, ela chora muito. Por outro lado, Euricléia, a antiga aia de Odisseu, não a deixa fazer nada pelo marido, pois sua função era engordar para dar “um filho grande e forte a Odisseu!”, demonstrando assim que, se por um lado o corpo da mulher “simboliza os processos de reprodução, enquanto a sua tarefa de cuidados filiais a liga *per se* ao lar e à natureza” (BONNICI, 2007, p. 66), a função atribuída a Penélope era apenas a de procriação, pois até o encargo de cuidar de Telêmaco, após seu nascimento, foi-lhe tirado por Euricléia, cujo amor pelo menino “era infinito” (ATWOOD, 2005, p. 60).

E é exatamente o nascimento de Telêmaco que dá ensejo ao Coro de se manifestar, desta vez através de uma “pastoral”. Entretanto, se a pastoral é um poema que descreve cenas ou acontecimentos pastoris ou qualquer episódio ou cena de encanto idílico, este “idílio” – em sete estrofes de comprimentos variáveis, confirmado portanto não se tratar de um gênero poético definido (CUDDON, 1992, p. 442) –, na realidade contrasta a gestação, nascimento e infância deste príncipe com o das escravas, desta maneira transformando o “idílio” em relação ao príncipe em pesadelo, em se tratando delas. Pois Telêmaco

Por nove meses [...] singrou os mares rubros do sangue materno
Para fora da gruta da noite escura, do sono,
Dos sonhos perturbadores ele saiu

Em seu bote frágil, o bote de si mesmo,
Pelo arriscado oceano de sua vasta mãe ele navegou [...]

Enquanto elas, já antecipando seu final pelas mãos do príncipe, enfatizam, através de um paralelismo de contraste com a gestação de Penélope como rainha, a gestação de suas mães escravas e portanto sem nenhuma capacidade deliberativa sobre seu corpo:

[...] as doze que morreríamos por suas mãos
Sob o comando de seu pai implacável
Navegamos também nos escuros botes frágeis, de nós mesmas
Pelos mares turbulentos de nossas mães inchadas de pés lanhados
Que não eram rainhas, mas um grupo variado mestiço,
Compradas, trocadas, capturadas, raptadas de servos e estranhos.

E, ao comentarem seu nascimento, sua alteridade como escravas é ainda mais realçada, pois

Atracamos ao mesmo tempo que ele [...]
Impotentes como ele, mas dez vezes ainda mais impotentes,
Pois seu nascimento foi ansiado e festejado, e o nosso não.

Como elas continuam expondo sua objetificação,

Sua mãe ofertou um príncipe. Nossas diversas mães
Desovaram apenas, pariram, puseram ovo, expeliram, partejaram,
[...]
Éramos jovens animais, para sermos dispostas à vontade,
Vendidas, afogadas no poço, trocadas, usadas, descartadas quando
feneCIDAS.
Ele tinha pai; nós simplesmente aparecemos [...]

Elas destacam uma vez mais a sua marginalidade, por não terem pai reconhecido, e a força do poder masculino e do patriarcalismo.
Mesmo assim, suas vidas

Estavam enredadas na dele; também éramos crianças
Quando ele era criança,
Éramos seus brinquedos e mascotes, [...]
Crescemos enquanto ele crescia, também rimos, corremos como ele
corria, [...]
Ele nos via como coisa sua, para fazer o que bem entendesse,
Para cuidar dele, alimentá-lo, lavá-lo, diverti-lo,
Embalá-lo até que dormisse no perigoso bote de nós mesmas.

Sem imaginar que este mesmo menino com quem brincavam e a quem serviam seria seu futuro algoz, tornando assim o ato vil do príncipe ainda mais perverso. Como a estrofe seguinte novamente corrobora,

Não sabíamos, quando brincávamos com ele na areia
Da praia de nossa ilha pedregosa [...]
Que aquele se destinara a ser nosso frio algoz adolescente.

E perguntam, retórica e ironicamente:

Se soubéssemos, teríamos feito com que se afogasse, no início?
[...]
Teríamos tido coragem?

Elas encerram a canção dizendo à plateia

Pergunte às Três Irmãs, a fiar seus labirintos rubros,(...)
Só elas conhecem nosso coração.
De nós você não obterá respostas. (ATWOOD, 2005, p.62-5)

Resgatando assim também a revelação de Odisseu a Penélope, de que “quem soubesse penetrar no coração dos homens e conhecer seus segredos estava no caminho certo para dominar as Parcas e controlar o fio de seu próprio destino” (ATWOOD, 2005, p. 56). Este comentário evidencia que Odisseu não conhecia o coração das escravas que iria mandar executar e, consequentemente, também não iria controlar o fio de seu próprio destino após a morte, pois elas irão persegui-lo eternamente, como será constatado na última aparição do Coro.

Desta maneira, o Coro das escravas vai aos poucos tecendo sua própria história, na qual a violência cometida contra elas já se iniciara no ventre materno, enquanto sua objetificação como brinquedos e servas de Telêmaco apenas confirma como sua futura vitimização por parte do filho de seu senhor estava já enraizada em sua infância.

Posssegue agora a narrativa de Penélope, desta vez concentrando-se no episódio que deflagrou a Guerra de Troia: a “vaidade, egoísmo e luxúria depravada” de Helena, que, ao fugir com Páris para Troia, ultrajou a “honra familiar” de Menelau e de seu irmão Agamemnon. Enfurecidos, eles exigiam tanto o retorno de Helena quanto do tesouro que ela havia levado, evidenciando assim como também Helena foi uma “noiva-como-dote”, objeto de troca, consolidando o vínculo social entre os homens e concretizado especificamente no pacto que Odisseu fez com os outros pretendentes à mão de Helena: “defender os direitos de Menelau” (ATWOOD, 2005, p. 70-71),

“caso algum homem tentasse tirá-la de seu marido” (ATWOOD, 2005, p. 41-42).

Já no capítulo seguinte – “Espera” –, Penélope comenta as informações que recebia sobre a guerra de Troia, como “os menestréis entoavam canções sobre os heróis mais notáveis”, enquanto ela aguardava apenas notícias sobre Odisseu (ATWOOD, 2005, p.75). E, após a queda de Troia, não recebe mais notícias, apenas rumores contando das aventuras de Odisseu e seus homens durante os dez anos seguintes, enquanto os menestréis “cantavam sempre a versão mais nobre” na presença dela, pois “só um poder divino superior” poderia evitar que seu marido voltasse correndo a seus braços (ATWOOD, 2005, p.76-77).

Cuida “sozinha da imensa riqueza de Odisseu. Não havia sido preparada para a tarefa, durante sua vida em Esparta. Afinal, era uma princesa, o trabalho cabia aos outros” (ATWOOD, 2005, p. 77), evidenciando novamente o classismo, a estratificação social que reinava na época juntamente com o patriarcado. Mesmo assim, Penélope aprende a fazer inventários, a organizar os cardápios e o guarda-roupa do palácio, além de instruir as fandeiras e tecelãs. Adquire reputação de esperteza nos negócios. Sua política “priorizava o aumento da riqueza de Odisseu” e assim, quando ele voltasse, ela lhe revelaria seu “sucesso nas atividades consideradas masculinas”, deste modo demonstrando uma argúcia que lhe será útil ao usar do subterfúgio da mortalha para afastar os pretendentes que irão se aproximar.

Revela também como “os escravos não podiam dormir com as escravas sem permissão” antecipando a justificativa usada por Odisseu – como rei e senhor dos escravos –, para condenar as escravas à morte. Por outro lado, como esses escravos por vezes “se apaixonavam e sentiam ciúme, assim como seus patrões”, Penélope era obrigada a vender o escravo, mantendo apenas e criando pessoalmente “uma bela criança” que eventualmente nascesse desses encontros, ensinando-a a “ser uma escrava refinada e agradável” (ATWOOD, 2005, p. 79-80), evidenciando desta forma o apego que chegou a ter pelas doze escravas enforcadas e o baque sofrido ao saber de sua execução.

Enquanto isso, continuam chegando “novos boatos” sobre Odisseu: alguns, consolidando sua imagem heroica e aventureira; outros, mostrando a real dimensão de suas aventuras. Por esta razão, quando o Coro retorna com a canção “Um capitão astuto, uma nau precária”, as escravas, em trajes de marinheiro representando os marujos que acompanharam Odisseu em sua volta de Troia, apresentam a desconstrução paródica das aventuras de Odisseu e, consequentemente, sua imagem homérica, em contraponto às canções encomiásticas dos menestréis. Como o primeiro dos quinze quartetos

rimados já revela

O grande Odisseu zarpando de Tróia,
Traz o coração e o barco cheios de jóias,
Pois ele era o querido da deusa Atena,
Sempre a mentir, a roubar e a iludir.

Temos um gradual desmascaramento da figura de Odisseu: grande quando zarpa de Troia, com sua pilhagem no barco e no coração, pois contava com o auxílio de uma deusa; entretanto, este mesmo “ardiloso Odisseu”, como os menestréis o descreviam, é retratado pelas escravas/marinheiros como “sempre a mentir, a roubar e a iludir”.

Os quartetos seguintes vão sucessivamente narrando – sempre em tom paródico – suas aventuras em Lótus, na terra do Ciclope, a consequente maldição de Posídon, “sempre no encalço enquanto ele singra os mares”, os vis lestrigões, a ilha de Circe, sua parada na Ilha dos Mortos, a atração das sereias, o redemoinho de Caribdes e Cila, o perecimento dos marujos na tempestade enquanto ele estava na ilha de Calipso, sua escapada após “sete longos anos de beijos e abraços”, sua chegada à ilha de Nausicaa, terminando com o comentário:

Ele contou suas aventuras e juntou a sua história
Centenas de mortes e dores sofridas,
Ninguém sabe dizer o que o destino reserva,
Nem Odisseu, um mestre em disfarces! (ATWOOD, 2005, p. 85)

Esses quartetos ainda vêm entremeados pelos refrões

Um brinde ao capitão, tão livre e galante!
Preso numa pedra, pendurado na árvore,
Ou nos braços gentis de uma ninfa marinha,
Onde todos marujos queríamos estar! (estrofe V)

Então, saúde ao capitão, onde quer que se encontra,
Jogado para cá e para lá pelo imenso oceano,
Sem a menor pressa de chegar em casa –
Odisseu, o velho rabugento ardiloso! (estrofe VIII)

Um brinde ao nosso capitão, onde quer que esteja,
Caminhando sobre a terra ou perdido nos mares,
Pois não está cá no Hades, ao contrário de nós –
E disso vocês não tirarão o menor proveito! (estrofe XV) (ATWOOD, 2005, p. 85-86).

Entretanto, se o “brinde ao capitão” já parodia a admiração que seus marujos sentem por ele; se “saúde ao capitão” desconstrói sua figura heroica ao ser apresentado como “velho rabugento ardilos”; e se a repetição “um brinde ao capitão”, que continua perambulando pela terra e pelos mares, prefigura a perseguição que as escravas farão a ele, estes refrões são ainda complementados por epítetos, formando outro paralelismo de similaridade, ao elas o chamarem “Odisseu, o mais salgado marujo!”, “Odisseu, o épico masculino!”, “Odisseu, o mais esperto dos trapaceiros!”, “Odisseu, um mestre em disfarces!”, enquanto ele próprio se gaba para o Ciclope de ser “Odisseu, rei dos logros!”, deste modo contribuindo para a desconstrução paródica de sua imagem homérica.

A próxima apresentação do Coro é outra vez precedida por três capítulos narrados por Penélope. No primeiro, “Os pretendentes se empanturram”, Penélope relata seu encontro, nos campos elíseos, com Antino – primeiro pretendente morto por Odisseu –, que lhe revela o real motivo dos pretendentes à sua mão: o tesouro e o reino. Esta ambição confirma o comportamento abusivo e hipócrita dos mesmos no palácio de Odisseu, matando animais para comer, mandando nas escravas, fingindo admirar a beleza, competência e sabedoria de Penélope. As escravas, entretanto, como espiãs da rainha, contam a ela o que eles diziam enquanto serviam carnes e vinhos, para ajudá-la a pensar em como detê-los, razão pela qual Penélope, posteriormente, também se sentirá culpada pela morte delas, como será visto.

Em “A mortalha”, narra como a pressão dos pretendentes aumenta, enquanto seu filho a acusa de ser responsável pela dilapidação da herança. Ardilosa como Odisseu, pensa então num estratagema para enganar os pretendentes: confeccionar uma mortalha para Laertes, seu sogro, antes de escolher novo marido. Desta maneira, por mais de três anos, Penélope desfaz o tecido à noite, com as doze escravas – as mesmas que ela havia comprado ou recebido quando eram bebês, que brincaram com Telêmaco e que foram por ela “cuidadosamente treinadas para desempenhar as tarefas do palácio. Eram moças agradáveis, cheias de energia; faziam algazarra e riam alto às vezes [...] Tinham lindas vozes, todas elas, e haviam aprendido a usá-las muito bem” (ATWOOD, 2005, p. 97), descrição essa que explica o desempenho delas no Coro: cantando, dançando e declamando. E, da mesma maneira como ajudam Penélope na “tarefa de desconstrução” (ATWOOD, 2005, p. 98) do tecido – tarefa esta que as torna “irmãs” da rainha a fim de enganar os pretendentes –, elas executam, através do Coro, a tarefa da “desconstrução” de Odisseu – simultaneamente sua vingança e redenção perante o mundo helênico e o nosso.

Entretanto, como Penélope continua, uma delas accidentalmente traiu o segredo do “tecer interminável”, pois Penélope havia pedido que elas “convivessem com os pretendentes e os espionassem” e, consequentemente, “os pretendentes violentaram várias moças e seduziram outras”, já que “não era anormal que convidados de uma casa rica ou palácio deitassem com as escravas”, caracterizando novamente o binômio sexo/poder e a condição objetal das escravas e antecipando a causa de sua condenação por Odisseu, pois, se “os escravos fossem usados dessa maneira sem permissão do dono da casa” esse ato “equivalia a um furto” (ATWOOD, 2005, p. 99).

Em “Sonhos ruins”, por sua vez, Penélope mostra sua preocupação com Telêmaco, que “queria afirmar sua autoridade como filho de Odisseu e assumir as rédeas” enfrentando os pretendentes. Estes, consequentemente, pretendem matá-lo quando retornar de sua viagem em busca de notícias do pai. Penélope tem sonhos aflitivos sobre Odisseu e suas aventuras, mas, ao final tem um “sonho reconfortante”, ao sua irmã Ifigênia lhe revelar que “Telêmaco retornaria em segurança”. Entretanto, ao indagar a respeito de Odisseu, a irmã “se recusou a responder e foi embora”, o que leva Penélope a comentar que todos os deuses “zombam de nós. [...] Não é a carne e a gordura dos animais que eles gostam de saborear, e sim o nosso penar” (ATWOOD, 2005, p. 104), ressaltando deste modo que, assim como os escravos são objetos dos seus senhores, os mortais são joguetes dos deuses, num paralelismo de similaridade que parece anular a distância entre a classe senhorial e a escrava.

Em contraposição aos “sonhos ruins” de Penélope, na próxima aparição do Coro em “Delícias, uma balada”, as escravas almejam o sono para poderem sonhar e assim esquecer sua condição objetal em relação aos seus senhores e, em contraposição às aventuras de Odisseu, esquecer suas próprias desventuras. Como elas cantam, nos dois primeiros quartetos,

Nosso único descanso, o sono;
Só então encontramos a paz;
Não precisamos limpar o chão
Nem do piso a gordura tirar.
Não somos caçadas no salão
Nem jogadas no solo encardido
Por qualquer nobre cretino
Que quer levantar uma saia.

Os próximos quartetos retomam o tema do primeiro – “Se eu fosse princesa” –, apresentando seus anseios por liberdade, beleza e amor infindos:

Quando dormimos queremos sonhar;
Sonhamos que estamos no mar,
Singramos as ondas em barcos dourados,
Tão livres, tão lindas, tão limpas.

Nos sonhos todas nós somos belas
Em vestidos vermelhos rodados;
Dormimos com os homens que amamos,
E os enchemos de beijos gostosos.

Chamamos os homens a nossos barcos dourados
E navegamos até o ano acabar.

Entretanto, se Penélope retorna a sua realidade após sonhos ruins, a realidade das escravas é muito pior, pois significa o retorno a sua alteridade como mulheres-objeto, vítimas da dominância senhorial masculina:

Mas a manhã nos acorda
Novamente trabalhamos, escravas,
E levantamos as saias se mandam,
A qualquer patife ou safado.

Como o texto confirma, as saias – exemplo *superficial* da diferença entre o mundo feminino e masculino, destinadas a manter as mulheres num estado de permanente acessibilidade sexual (GUILLAUMIN, 2000, p. 101) –, tornam-se assim também simbólicas da diferença de classes e do patriarcalismo, que legitima e perpetua “o poder e a agressão masculina” (BONNICI, 2007, p. 198). Além do mais, o contraste revelado pelo Coro de escravas entre seus sonhos irrealizáveis e a realidade que enfrentam ao acordar, é ainda ressaltado pelo fato de ser apresentado sob a forma de uma balada – composição poética popular antiga, especialmente de caráter romântico, composta em estrofes curtas e acompanhada ou não de música; qualquer canção sentimental ingênua – desconstruindo assim mais uma vez, a nível formal, o meio expressivo da poesia épica, a fim de melhor projetar a alteridade da voz feminina ocultada pela narrativa homérica.

A apresentação seguinte do coro é precedida novamente por três capítulos. Em “Notícias de Helena”, Penélope narra como Telêmaco desafia a “autoridade materna ao dizer que não precisava de permissão de ninguém para pegar um barco” e que o “pai sentiria orgulho dele pela demonstração de valentia, por sair da barra da saia das mulheres, que como sempre eram excessivamente emotivas e não mostravam capacidade de julgamento e raciocínio”, deste modo já revelando seu preconceito masculino e antecipando seu cumprimento imediato das ordens de Odisseu em executar as escravas.

Em “Grito de alegria”, Penélope comenta o retorno de Odisseu, após vinte anos, disfarçado de mendigo a fim de avaliar a situação no palácio: os pretendentes dilapidando seu patrimônio, intencionando assassinar Telêmaco, forçando as escravas a serviços sexuais e avançando em sua esposa, justificando assim o extermínio dos mesmos. A rainha revela também sua argúcia ao fingir que não o tinha reconhecido, a fim de preservar a sua verdadeira identidade dos pretendentes; e, se as canções dizem que ela não percebeu nada, ela agora proclama “a verdade”: “sabia que o mendigo era Odisseu”, deste modo novamente desconstruindo a *Odisséia*.

Em “Calúnias Perigosas”, por sua vez, Penélope argumenta que são “totalmente falsos” os rumores a seu respeito: sobre sua conduta sexual com Anfínomo, de ter se deitado com os outros pretendentes, de não ter punido as escravas indecorosas, pois ela própria também “teria indulgido no mesmo tipo de sordidez”, como também a acusação mais séria de que Odisseu não se revelou para ela por desconfiança. Como ela explica, na verdade foi para evitar que ela não o traísse com lágrimas de contentamento. Por esta razão também ele a “trancou nos aposentos femininos com as outras mulheres, quando exterminava os pretendentes”, pois ele a “conhecia bem” e sabia que tinha “o coração mole” (ATWOOD, 2005, 118-119), demonstrando assim seu poder sobre a esposa pela sua capacidade de “penetrar no coração dos homens e conhecer seus segredos”, capacidade esta que não soube usar, por julgá-la desnecessária, para penetrar no coração das escravas. Deste modo, quando o Coro retorna apresentando “Os perigos de Penélope, um drama”, no qual as escravas revelam uma outra face de Penélope, permanece a dúvida em quem acreditar: se na rainha, ou nas escravas.

No Prólogo, Melanto, a de lindas faces, confirma os rumores maldosos sobre Penélope, ao recitar:

Comentam por aí que Penélope, a puritana
 Era – quando se tratava de sexo – bela sacana!
 Alguns afirmam que andava dormindo com Anfínomo,
 Enquanto fingia dor com choro e muitos gemidos;
 Outros, que cada um dos rudes pretendentes
 Teve sua bela chance de se deitar com ela,
 E o resultado de tantos atos promíscuos,
 Diz a lenda, foi o nascimento de Pão, o deus.
 A verdade, senhores ouvintes, nunca é certa –
 Vamos espiar atrás da cortina! (ATWOOD, 2005, p. 120-121).

Se o Prólogo designava, na tragédia grega, a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, na qual se anuncia o tema da peça, percebe-se que no Prólogo citado as escravas apresentam “um outro lance” (ATWOOD,

2005, p. 120), como o diálogo que a plateia ouve “atrás da cortina” revela: uma Penélope em conluio com Euricléia, no qual a velha ama a adverte da volta de Odisseu e Penélope, após avisar Anfínomo para fugir rápido pela “escada secreta”, pergunta a ela: “Quais das escravas estão a par de meus amores?” E, com a revelação de Euricléia

Só doze, minha senhora, que ajudavam,
Sabem que a senhora não resistiu aos avanços
Dos pretendentes. Elas recebiam os amantes
Todas as noites. Conheciam os truques
E deixavam a luz acesa – sabem de todos
Os seus pecados e devem morrer, ou falarão!

Temos a fala mais incriminatória de Penélope, na qual ela pede

Ah, cara ama, então fica por sua conta
Me salvar, e também a honra de Odisseu! [...]
Acuse as escravas de libertinas e desleais,
Apanhadas pelos pretendentes como indevidas presas,
Conspurcadas, vergonhosas, inadequadas
Para servir a um senhor magnífico como ele!

Tornando-a cúmplice do enforcamento das escravas, a fim de manter sua “fama de esposa honesta” (ATWOOD, 2005, p. 122-123). Após este diálogo, o Coro, com sapatos para sapatear, recita, em três quartetos rimados, variações sobre o mesmo tema:

Culpa das escravas!
Aquelhas pequenas safadas!
Enforquem todas sem perguntar nada
É tudo culpa das escravas!

Fazendo uma medida ao final. Esses quartetos paródicos ressaltam, assim, o pedido de Penélope a Euricléia de acusar as escravas como desleais a Odisseu: safadas, grosseiras, fogosas e vadias.

Desta maneira, o meio expressivo deste capítulo, “um drama” – no sentido de peça teatral caracterizada por seriedade ou solenidade –, também é subvertido por Atwood, pois, mesmo que o diálogo entre Penélope e Euricléia seja caracterizado pela seriedade, o fato de a peça ser apresentada pelas escravas, em linguagem “vulgar”, terminando com um sapateado, já elimina a solenidade da ação representada. Por sua vez o sapateado, como dança popular caracterizada pelo martelar rítmico dos tacões dos sapatos no chão, prenuncia, grotescamente, a dança das escravas ao serem

enforcadas, e recupera, em contraponto, a “Canção de pular corda”, quando elas recitam

Dançamos leves
Pés descalços no ar
No injusto balançar

Demonstrando mais uma vez a íntima relação estabelecida entre conteúdo e forma narrativa.

Os dois capítulos que precedem a próxima apresentação do Coro revelam outras facetas da alteridade feminina e da dominação masculina. Em “Helena toma banho”, Penélope recorda seu diálogo com a prima, enquanto esta se dirige ao banho, “acompanhada pela costumeira horda de fantasmas masculinos, todos ansiosos por suas atenções” (ATWOOD, 2005, p. 124), cena que recupera, por um lado, a ideia da mulher que se despe para atrair os homens pela beleza e, contrastivamente, a constatação de que as escravas não tomavam banho e eram, portanto consideradas sujas: “A sujeira era nossa preocupação, nossa responsabilidade, nossa especialidade, nossa culpa”, como elas cantam a partir de “Choro de criança”.

E, em “Odisseu e Telêmaco matam as escravas”, Penélope relata o que Euricléia lhe contou sobre “o tumulto” que aconteceu enquanto dormia: Odisseu tranca as mulheres na ala feminina, observa os pretendentes falharem com o arco que deveria lançar uma flecha através de doze machados, e, depois de ser bem sucedido na empresa, remove disfarce e chacina todos eles. Em seguida, ordena a Euricléia apontar as escravas “desleais”, que são obrigadas a lavar e levar os cadáveres para o pátio, a limpar o chão e os móveis. Comanda então Telêmaco a esquartejá-las com a espada, mas este – querendo se afirmar perante o pai e mostrar que era mais rigoroso – enforca “todas em seqüência, utilizando uma corda grossa de navio” deste modo recuperando o episódio homérico. Entretanto, na continuação do diálogo entre Penélope e Euricléia, esta revela à rainha quais foram as doze enforcadas: “As impertinentes. As que foram rudes e desleais. As que erguiam o nariz para mim. Melanto, a das belas faces, e suas amigas. A turma. Elas eram todas cadelas descaradas” e “o rei Odisseu não poderia permitir que moças impertinentes como elas continuassem a servir no palácio. Jamais poderia confiar nelas.” (ATWOOD, 2005, 128-129). A resposta da velha ama indica claramente como ela está dominada pela visão patriarcal, enquanto Penélope, ao comentar que as escravas enforcadas foram as “violentadas [...] As mais jovens. As mais belas” e que ela se considerava culpada por não haver revelado o esquema da escuta das escravas à velha ama (ATWOOD, 2005, p. 129), está mostrando novamente o lado avesso da história oficial narrada na *Odisseia*, lado este que será complementado pela “Aula de

antropologia” que o Coro de escravas apresenta a seguir.

O próprio título deste capítulo desconstrói a noção tradicional de “aula”, por ser apresentada por escravas iletradas, conferindo assim à “aula” o significado de exposição feita de maneira informal por alguém que conhece bem o tema que aborda – nesse caso, a Antropologia. Nesta aula, as doze escravas – sempre respondendo às perguntas da plateia – discorrem sobre o que o número doze “sugere às mentes instruídas”:

Pois não éramos simplesmente escravas. [...] Sem dúvida tínhamos funções mais importantes que essas. Poderíamos ser as doze virgens, em vez de as doze escravas? As doze virgens selenes, companheiras de Ártemis, a deusa da lua, virginal e mortífera? Poderíamos ser sacrifícios rituais, sacerdotisas devotas que cumpriram seu papel, primeiro entregando-nos aos ritos da fertilidade orgiásticos com os pretendentes, depois ao nos purificarmos, quando nos lavamos no sangue das vítimas masculinas abatidas [...] e renovarmos nossa virgindade, assim como Ártemis renovou a dela [...]? (ATWOOD, 2005, p.131-133)

Em função dessa alternativa, elas concluem que seu estupro e enforcamento representam “a destruição do culto matrilinear da lua, por parte de usurpadores patriarcais que defendem um deus-pai. O chefe deles, Odisseu, reclamaria a coroa ao se casar com a suprema Sacerdotisa de nosso culto, ou seja Penélope” (ATWOOD, 2005, p. 133). Desta maneira, as escravas não apenas afirmam seu valor ao sugerir que encarnam as doze virgens da lua, alcançando assim seu estupro e enforcamento a uma dimensão religiosa, mítica e cultural ignorado pela narrativa homérica, mas em simultânea contraposição apontam para Odisseu como um usurpador patriarcal, destruidor “do culto matrilinear da lua”, reduzindo, portanto mais uma vez sua dimensão heroica. Respondem ainda à pergunta de um “senhor”, negando “que esta teoria seja apenas um delírio feminista sem fundamento”, pois fatos como estupro e assassinato “certamente ocorreram por toda a região mediterrânea, como as escavações em sítios arqueológicos demonstraram de forma repetida”, confirmando assim a credibilidade das informações dadas durante sua apresentação.

Como conclusão ao episódio do enforcamento das escravas, Penélope apresenta, em “Coração de pedra”, o que acontece após o relato de Euricléia: mostra sua argúcia ao fingir não acreditar que Odisseu é realmente Odisseu quando o vê e, além disso, argumenta que precisa de tempo “para dominar seus verdadeiros sentimentos a respeito do enforcamento de suas doze jovens escravas”. Por esta razão, é censurada por Telêmaco por falta de uma recepção mais calorosa ao pai: chama-a de coração de pedra. Quando

finalmente finge o reconhecer, após Odisseu passar pelo teste da cama, relatam mutuamente suas aventuras. Mas, como ela diz, ambos mentem. Odisseu parte de novo, para se purificar – evitando a vingança dos fantasmas e parentes dos mortos – e apaziguar Poseidon, “ainda furioso com Odisseu, que cegara seu filho ciclope” (ATWOOD, 2005, p. 138). Uma história convincente, como conclui Penélope, “mas todas as histórias dele eram convincentes”. Entretanto, ele se esquece de se purificar das escravas que mandou matar e, assim, não evita sua vingança, que ocorrerá em “Julgamento de Odisseu: gravado pelas escravas”.

O título deste capítulo por si só já nos transpõe ao século XXI, ao apresentar o julgamento de um herói homérico gravado em vídeo pelas escravas, fato que será mais uma vez confirmado pelo juiz durante o julgamento. Este se inicia com o Advogado de Defesa de Odisseu, em fala elevada, justificar ao juiz a razão de ele ter matado cento e vinte rapazes que devoravam sua comida, incomodavam a esposa e queriam assassinar Telêmaco, porque Odisseu só teve uma oportunidade de “legítima defesa”. Entretanto, a solenidade do julgamento é desfeita no momento que o juiz está “inclinado a concordar”, pois logo após o agradecimento do advogado, o juiz pergunta admirado “O que é essa confusão no fundo?” e exclama a seguir, em tom de reprovação: “Ordem! Senhoras, não façam escândalo! Ajeitem as roupas! Tirem as cordas do pescoço! Sentem-se!”. Manifesta assim sua preocupação com a ordem no recinto e com a aparência dessas moças que perturbam a solenidade do julgamento. Estas “senhoras”, por sua vez, acusam e exigem: “Vocês se esqueceram de nós! E o *nossa* caso? Não podem soltá-lo! Fomos enforcadas a sangue frio! Doze de nós! Por nada!” (ATWOOD, 2005, p. 140-141). Mesmo que esta intervenção das escravas com as cordas ainda no pescoço e as roupas desarranjadas torne a cena burlesca, permanece a acusação que elas fazem, de serem ignoradas pela justiça, pois foram mortas sem terem sido culpadas.

O advogado de Defesa, entretanto, responde à nova interpelação do juiz sobre o que ele teria “a dizer em benefício de seu cliente”, afirmando que Odisseu “agia conforme seu direito [...] As escravas pertenciam a ele”, “fizeram sexo sem permissão [...] com os inimigos de meu cliente [...]” caracterizando novamente a autoridade da posição masculina e o conceito de mulher/escrava como periférica em relação ao patriarcalismo, tanto por parte de Odisseu, como dele próprio. Entretanto, quando o juiz – unindo paródicamente o passado épico ao presente – consulta a *Odisseia* como “principal referência para este caso” e, em específico, a rapsódia XXII, e constata não só que “os pretendentes as violentaram. Ninguém os impediu de fazer isso” como também que “as escravas [...] foram obrigadas pelos pretendentes a servi-los em seus propósitos hediondos e revoltantes” enquanto

Odisseu “sabia de tudo” (ATWOOD, 2005, p.141-142), pergunta ao advogado “Isso é correto?”, este exime-se de responder para favorecer seu “cliente”. Alega que não esteve presente, pois “tudo isso aconteceu há três ou quatro mil anos” deste modo demonstrando mais uma vez a unilateralidade e preconceituosidade da posição masculina em relação às escravas.

Penélope, entretanto, convocada como testemunha, reforça a acusação das escravas ao confirmar que elas foram violentadas, acrescentando:

Eu as conhecia bem, meritíssimo. Gostava delas. Praticamente criei algumas das moças. Eram como filhas para mim, como as filhas que nunca tive (*Começa a chorar*). Lamento por elas! A maioria das escravas acaba sendo violentada, mais cedo ou mais tarde; trata-se de uma característica deplorável, mas comum na vida palaciana. Não foi o fato de terem sido violentadas que as condenou, na mente de Odisseu. Foi terem sido violentadas sem permissão. (ATWOOD, 2005, p. 143-144)

Esta é a fala mais importante de Penélope em favor das escravas, na qual transparece não apenas o laço afetivo que unia a rainha às escravas, mas o fato de que sua violação, tão comum na vida palaciana e dentro do sistema patriarcal, só as condenou por não terem recebido “permissão do dono”, uma ironia amarga que caracteriza uma vez mais sua condição objetal.

O fato de que o juiz encerra o julgamento em conluio com o advogado, argumentando que “a época de seu cliente era diferente da nossa. Os padrões de comportamento então eram outros. Seria uma pena que esse incidente lamentável, mas menor, manchasse uma carreira que [...] foi notável” (ATWOOD, 2005, p. 144), reforça a tese de que, para um homem poderoso, um incidente “menor” como esse – a execução de doze escravas – não afeta sua carreira.

Entretanto, as escravas exigem justiça e vingança, invocando a presença das Fúrias – doze Eríneas, com cabelos de serpentes, cabeças de cão e asas de morcego – implorando-lhes: “ministrem a punição e a justa vingança em nosso nome! Sejam nossas defensoras, pois em vida não tivemos ninguém!”. E, como castigo, rogam:

Sigam Odisseu aonde ele for! De um lugar a outro, de uma vida a outra, qualquer que seja seu disfarce, qualquer que seja sua forma, persigam-no! Sigam seus passos, na terra ou no Hades, onde quer que busque refúgio, em canções e peças, em grossos volumes e teses, em notas de pé de página e apêndices! Apareçam para ele com nossas formas, nossos corpos enforcados, lamentáveis cadáveres! Que ele jamais tenha sossego! (AWOOD, 2005, p. 145)

Neste momento culminante do julgamento em que as Eríneas se voltam para Odisseu com olhos vermelhos reluzentes e o advogado de defesa convoca Palas Atena, a protetora de Odisseu, “para defender os direitos de propriedade de um homem, amo e senhor de sua casa, para que leve embora o espírito de meu cliente numa nuvem!” – numa clara referência ao direitos do homem no sistema patriarcal –, novamente a paródia impera: como um *deus ex machina*, a aparição súbita de Palas Atena “sequestra” Odisseu numa nuvem, enquanto as Eríneas estão no teto latindo e sibilando. Como confirma o juiz, “Mas o que está acontecendo? Ordem! Ordem! Estamos numa corte de justiça do século XXI! Vocês, desçam já do teto! Parem de latir e sibiluar! Senhora, cubra o seio e largue essa lança. O que é essa nuvem? Chamem a polícia! Onde está o acusado? Para onde foi todo mundo?” (ATWOOD, 2005, p. 146), subvertendo, uma vez mais, o meio expressivo da poesia épica.

A próxima aparição do Coro, “Andamos atrás de você, uma canção de amor”, é precedida pela última narrativa de Penélope, desta vez sobre a vida doméstica no Hades e sobre as regras a seguir para quem quiser renascer e fazer nova tentativa em vida: beber da fonte do esquecimento, para que as vidas passadas sejam excluídas da memória. Cita como exemplo Helena, que volta sempre e a põe a par das “mudanças na moda” e de “quantos homens arruinou. Impérios caíram por sua causa” (ATWOOD, 2005, p. 148-149) perpetuando assim em nossa época a imagem da mulher bela e fútil, da mulher-objeto usando sempre os últimos artifícios da moda. Penélope, por sua vez, não quer beber desta água. Como ela comenta, “Mesmo com meu acesso limitado vejo que o mundo é tão perigoso quanto na minha época, com a diferença de que o sofrimento e a dor acontecem em escala muito maior. A natureza humana continua espalhafatosa como sempre” (ATWOOD, 2005, p. 49), demonstrando, mais uma vez, a capacidade de julgamento de uma pessoa que meditou durante séculos sobre seu destino e sobre o destino da humanidade.

Entretanto, Odisseu continua voltando ao mundo dos vivos, pois, quando Penélope sente que pode perdoar tudo o que ele a fez passar e aceitá-lo com todos os seus defeitos, “lá vai ele de novo correndo para o rio Lete, para renascer mais uma vez”. Como ela reconhece, entretanto, “ele é sincero. Quer mesmo ficar comigo. Chora quando diz isso. Mas uma força desconhecida nos afasta. São as escravas. Ele as vê ao longe seguindo em nossa direção. Elas o enervam. Inquietam. Fazem com que sofra e queira ir para outro lugar, ficar com outra pessoa” (ATWOOD, 2005, p. 150). Por esta razão, Odisseu continua renascendo, seja como “general francês, invasor mongol, empresário norte-americano, caçador de cabeças em Borneu. Já foi astro do cinema, inventor publicitário. Sempre acaba mal, em suicídio,

acidente, morte no banho ou assassinato, e volta para cá de novo", como ela acrescenta, confirmado através dessas vicissitudes a complementação da vingança e simultaneamente a redenção das escravas, que finalmente ocorre, ao elas o perseguirem por toda a eternidade.

Como elas apresentam, no Coro "Andamos atrás de você, uma canção de amor" (ATWOOD, 2005, p. 152-153), rematando a desconstrução de Odisseu:

Alô! Senhor Ninguém! Homem Sem Nome! [...] Estamos aqui também, nós que não temos nomes. [...] As que carregam a vergonha imputada pelos outros! [...] As servas, as moças sujas de faces rosadas, [...] as que lavam o sangue. [...] Lembra de nós? Claro que sim! Trouxemos água para que lavasse as mãos, lavamos seus pés [...] moemos seus grãos, arrumamos sua confortável cama. Você nos pendurou, nos estrangulou e deixou penduradas feito roupas no varal. [...] Como você se sentiu virtuoso, correto, purificado, depois de se livrar das jovens sujas roliças dentro de sua cabeça! Você deveria ter providenciado um enterro decente para nós. [...] Deveria ter perdido perdão em suas preces. Agora não pode mais se livrar de nós, aonde quer que vá: em sua vida, após a vida ou em qualquer outra vida (ATWOOD, 2005, p. 152-153).

Retomando todas suas mágoas e acusações, as escravas ainda o advertem de que sabem "identificar seus disfarces: nos caminhos do dia, nos caminhos da noite, onde quer que vá – estamos sempre atrás de você [...] Jamais o abandonaremos" (ATWOOD, 2005, p. 153), encerrando assim sua "canção de amor" a seu amo e senhor. Uma canção que ressalta mais uma vez a subversão paródica do meio expressivo, pois se canção erudita distribui-se numa série de estrofes de número regular de versos, esta canção, como a de origem popular, é escrita em prosa e é dedicada pelas escravas ao seu senhor mal-amado; e se a canção erudita deve "encerrar um sentimento vibrante, onde transpareça amor, paixão, ou mesmo ódio e vingança, mas onde se sinta que pulsa a alma do poeta" (MOISÉS, 1999, p. 70) essa canção, na qual pulsa a alma das escravas externando seu ódio e vingança em relação a Odisseu, inverte mordazmente o tema de "amor" anunciado no título.

Além disso, assim como a canção erudita culmina numa estrofe menor, correspondente ao *envoi* da balada, através da qual o poeta dedica o poema à bem-amada ou condensa a matéria das estâncias, também a "canção de amor" das escravas termina com uma "Despedida" – um "Envoi", meia estrofe que finaliza a balada ou o canto real, culminando com um verso que serve de refrão às demais estrofes (MOISÉS, 1999, p.70; 179). Dando voz às escravas pela última vez, estas enviam – como *envoi* denota – sua

“despedida”, em três quintetos e um dístico rimados:

we had no voice
we had no name
we had no choice
we had one face
one face the same

we took the blame
it was not fair
but now we're here
we're all here too
the same as you

and now we follow
you, we find you
now, we call
to you to you
too wit too woo

too wit too woo
too woo (ATWOOD, 2005a, p. 195-196) ⁵

Assim, a primeira estrofe relembrava o fato de que não tinham voz, nome ou escolha pela sua condição objetal e de identidade em falta; a segunda rememora a culpa que levaram injustamente pela mesma condição, bem como constata que agora todas estão juntas no Hades, como o próprio Odisseu, fato que demonstra a anulação das barreiras culturais e sociais que as separavam de seu rei e algoz; e a terceira reafirma sua perseguição a ele enquanto o chamam, imitando o piar das corujas – ave que simboliza a morte, a escuridão e a profecia, bem como a falta de nobreza (VRIES, 1974, p. 353-354), como é o caso das escravas. Simultaneamente, como o “envoi” termina gradualmente com o piar de corujas, e a última indicação cênica menciona que “as escravas ganham penas e voam como corujas” (ATWOOD, 2005, p. 196), ressalta-se o fato de que, por estarem no Hades, são todas sombras e portanto não têm voz, como Penélope já havia afirmado em “Uma arte menor”:

A dificuldade é não ter boca pela qual falar. Não consigo que me compreendam, não as pessoas do mundo de vocês, do mundo dos corpos, das línguas e dos dedos; [...] quem consegue captar um murmúrio perdido, um grito solto, facilmente confunde minhas

⁵ Como na nota de rodapé 2, optamos por colocar o texto em inglês pelo fato de a tradução não corresponder ao original, deturpando o sentido final do poema.

palavras com o som da brisa no juncos, morcegos ao crepúsculo, pesadelos (ATWOOD, 2005, p. 17).

Resgatados por Atwood, são estes “murmúrios perdidos” das escravas que a *Odisseia* não revelou que transparecem através dopiar das corujas, fazendo o leitor reavaliar não apenas esse “episódio menor” e obscuro da épica homérica – objetivo primeiro de Atwood, ao entregar a narrativa à Penélope e às doze escravas enforcadas, a fim de contestar e desconstruir parodicamente a autoridade da posição masculina e do sistema patriarcal vigentes. Esses “murmúrios perdidos” também fazem o leitor constatar que a forma narrativa atwoodiana subverte igualmente as convenções e o meio expressivo do gênero épico, reforçando deste modo o impacto das vozes femininas que se contrapõem à voz patriarcal da *Odisseia*: ao expressar sua indignação e protesto contra todos os paradigmas estabelecidos pela dominação masculina, que as categorizava como mulheres-objeto – submissas, resignadas e sem voz – o Coro das escravas torna-se destarte porta-voz não apenas de sua alteridade mas, simultânea e consequentemente, de sua própria redenção.

RESUMO

A natureza patriarcal da mitologia grega concretizada na *Odisseia*, entre outros, no episódio das doze escravas enforcadas a mando de Odisseu, instigou Margaret Atwood a reescrever a história de Penélope e de suas escravas, baseando-se em outras versões míticas. Dando voz a Penélope e às escravas para recontar suas histórias a partir de seu nascimento até a volta de Odisseu e, portanto como narradoras autodiegeticas, a fim de resgatar aspectos não revelados nos textos homéricos, Atwood o faz de um ângulo inusitado: as escravas formam um Coro, que canta, declama e dança enquanto relata sua verdadeira história. Um relato que expõe sua alteridade como sinônimo de condição objetal e de identidade em falta, condição essa que as deixava expostas a todo tipo de violência, levando assim à sua condenação e consequente execução. Entretanto, através do recurso de diferentes gêneros poéticos e estilos, o Coro reconstrói não apenas sua história, mas cria simultaneamente sua própria linguagem - polifônica, paródica, acusadora – desconstruindo assim também a imagem do herói homérico. A redenção das escravas se dá ao levarem Odisseu não só a um julgamento no século XXI, mas principalmente por lhe assegurarem que será eternamente perseguido pelas Fúrias.

É o relato desse percurso da alteridade à violência e à redenção que será objeto de análise deste trabalho.

Palavras-chave: Margaret Atwood; Alteridade; Violência.

ABSTRACT

The patriarchal nature of Greek mythology, concretized in the *Odyssey*, among other instances, in the episode of the twelve hanged maids under Odysseus' orders, has instigated Margaret Atwood to rewrite the story of Penelope and of her twelve maids, based on other mythic sources. By giving the telling of the story to Penelope and to her maids from their birth up to Odysseus' return, and therefore as first- person narrators, in order to bring out unrevealed aspects in the Homeric texts, Atwood does so from an unusual point of view: the maids form a Chorus that sings, chants, and dances while it tells its true story. This account reveals their alterity as synonymous of an objectal condition and of lack of identity, which left them exposed to all types of violence, thus leading to their condemnation and execution. Nevertheless, through the device of different poetic genres and styles, the Chorus reconstructs not only its story but simultaneously creates its own language – polyphonic, parodical, accusatory – in this way also deconstructing the image of the Homeric hero. The maids' redemption occurs as they take Odysseus not only to a trial in the twenty-first century, but mainly by assuring him that he will be eternally followed by the Furies. It is the account of this route from alterity to violence and redemption which this work will focus on.

Keywords: Margaret Atwood; Alterity; Violence.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. *A Odisséia de Penélope*: O mito de Penélope e Odisseu. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *The Penelopiad*: The Myth of Penelope and Odysseus. Edinburgh: Canongate Books, 2005.
- BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista*. Maringá: Editora da Uiversidade Estadual de Maringá, 2007.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão da identidade. Rio: Civilização Brasileira, 2003.
- CIXOUS, H. Feminine Writing and Women's Difference. In: OLIVER, K. (Ed.). *French Feminism Reader*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2000.

RENAUX, S. P. M. L. S. DA ODISSÉIA À ODISSÉIA DE PENÉLOPE...

- CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1992.
- GUILLAUMIN, C. The Question of Difference. In: OLIVER, K. (Ed.). *French Feminism Reader*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2000.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PREMINGER, A; BROGAN, T.V.F. (Eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- RENAUX, S. Margaret Atwood e a reinvenção do mito em *The Penelopiad*. Trabalho apresentado no 2º Seminário de Literaturas Estrangeiras em Diálogo “Conflito e criação”, realizado na FFLCH da Universidade de São Paulo, em 7 de maio de 2008.
- VRIES, A. de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1974.
- ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2005.

Submetido em: 18/10/2008

Aceito em: 10/08/2009

MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DE LATINOS NOS ESTADOS UNIDOS: FORMAS PARA CRUZAR FRONTEIRAS

*Latino artistic production in the United States:
ways across frontiers*

Gisèle Manganelli Fernandes*

Nothing happens in the “real” world unless it
first happens in the images in our heads.

(Gloria Anzaldúa, 1999, p. 109)

Indubitavelmente, os latinos constituem um grupo forte de imigrantes nos Estados Unidos hoje. Oriundos de várias regiões diferentes, eles precisam encontrar uma forma de união a fim de que possam mostrar as causas pelas quais lutam e também firmar suas posições na sociedade americana.

A arte, então, torna-se uma maneira de concretizar este objetivo, isto é, a produção artística destes imigrantes e de seus descendentes revela suas lutas por conquistas sociais e sua busca por uma identidade no contexto em que se encontram.

Os latinos já adquiriram relevância social e política e, há anos, têm conseguido eleger prefeitos, governadores e representantes no Congresso. Todos os candidatos ao cargo de Presidente dos Estados Unidos reconhecem a importância deste segmento de eleitores para o sucesso de sua campanha.

Neste trabalho, analisaremos textos que nos auxiliam a refletir sobre as angústias e lutas deste grupo na América.

Ora, se o mundo contemporâneo não pode mais ser imaginado sem o debate a respeito do contato entre culturas, colocando em xeque

* UNESP-SJRP

tradições, valores, costumes, crenças, identidades, o “cruzar fronteiras”, por esta razão, passou a ter um significado mais amplo do que apenas atravessar limites geográficos. Para Tomaz Tadeu da Silva, “‘Cruzar fronteiras’ significa não respeitar os sinais que demarcam ‘artificialmente’ os limites entre os territórios das diferentes identidades” (2000, p. 88). E a arte possibilita esta forma de “cruzar fronteiras”.

Para iniciar a nossa discussão, tomemos três escritores: Rodolfo “Corky” Gonzalez, Gloria Anzaldúa e Guillermo Gómez-Peña. Estes artistas Chicanos¹ mostram posturas combativas em seus textos.

Rodolfo “Corky” Gonzalez, em seu poema *“I am Joaquín”*² apresenta um sujeito em conflito com a realidade. Joaquín encontra-se “lost in a world of confusion”, dividido entre suas tradições e as atitudes da “*gringo society*” (ORTEGA, 2001, p. 145), que o oprime e manipula.

Entretanto, Joaquín mostra que embora seus ancestrais tenham perdido a batalha em termos econômicos, ganharam “*the struggle of cultural survival*” (2001, p. 145). Esta é a grande força motora dos latinos: sua cultura antiquíssima, que os impulsiona na luta pela sobrevivência e fortalecimento de seu povo.

Joaquín, definindo-se como “*the eagle and serpent of the Aztec civilization*” (p. 145), é “*Cuahtémosc*”, o último imperador dos Astecas, cujo nível de civilização estava mais avançado do que Cortés (“*the despot*”) poderia sonhar.

O sangue de Joaquín jorra por muitos motivos desde *Montezuma*. As fortes marcas vermelhas da escravidão indígena ainda permanecem em suas costas. A pureza do sangue indígena foi derramada pela ação do chicote dos brancos, que julgaram e condenaram os índios à destruição. Hoje, na corte de justiça social branca, Joaquín está sentenciado ao desespero, sem dinheiro. Porém, ele permanece forte no orgulho e “*rich in courage*” (2001, p. 146). A oposição pobreza/riqueza no poema serve para contrapor o poderio econômico branco que subjuga *La Raza*. Os primeiros são ricos em bens materiais; os segundos, em “*spirit and faith*” (2001, p. 146). Temos, então, duas formas de prosperidade: uma ligada ao capital e, outra, aos valores morais e espirituais, esquecidos por quem coloca o materialismo acima do idealismo, isto é, os brancos.

Joaquín denuncia que enriqueceu “o Anglo”, o materialista. Este mesmo branco que causou a Joaquín a perda de sua terra e o “estupro” de sua cultura, na guerra travada entre os Estados Unidos e o México. Hoje, desprovidos do apoio dos brancos que tornou ricos, muitos imigrantes, sem

¹ Mexicanos ou descendentes de mexicanos que vivem nos Estados Unidos e têm engajamento social e político.

² Este poema foi consultado em duas fontes: ORTEGA e <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>.

outra alternativa, acabam ingressando no “welfare” (2001, p. 146) e sendo presos por cometerem crimes.

Em busca da união por uma causa comum é expressa no seguinte trecho:

[...] LA RAZA!
Méjicano!
Español!
Latino!
Hispano!
Chicano!

or what ever I call myself,
I look the same
I feel the same
I cry
and
sing the same (ORTEGA, 2001, p. 146)

Não importando como se refere a si mesmo (ou como é chamado pelos outros), Joaquín representa, antes de tudo, “*La Raza*”, que luta contra a opressão e se recusa a ser dissipada pela cultura hegemônica.

O poema termina com as afirmações:

I SHALL ENDURE!
I WILL ENDURE!
(ORTEGA, 2001, p. 146)

Esta convicção de Joaquín emerge da força da mistura de possibilidades, pois ele firma ser “*Aztec prince and christian Christ*” (2001, p. 146). Daí eclode a energia para a resistência.

Resistência que, para Gloria Anzaldúa, está no surgimento de uma “*new mestiza consciousness, una consciencia de mujer*” (1999, p. 99). Em seu livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), escrito em Inglês e em Espanhol, Gloria Anzaldúa discute (assim como Rodolfo Gonzalez), as injustiças cometidas desde a época da guerra dos Estados Unidos contra o México, quando os mexicanos perderam regiões onde hoje estão o Texas, o Colorado, o Novo México e a Califórnia. Atualmente, os mexicanos migram para o norte, em um processo de retorno a um território que já lhes pertenceu.

A autora mostra a conexão verdadeira que os chicanos têm com a terra ao descrever seus momentos de infância, quando ajudavam os pais no plantio e na colheita:

Yes, the Chicano and Chicana have always taken care of growing things and the land. Again I see the four of us kids getting off the school bus, changing into our work clothes, walking into the field with Papi and Mami, all six of us bending to the ground. Below our feet, under the earth lie the watermelon seeds. We cover them with paper plates, putting terremotes on top of the plates to keep them from being blown away by the wind. [...] We water them and hoe them. We harvest them. The vines dry, rot, are plowed under. Growth, death, decay, birth. The soil prepared again and again, impregnated, worked on. A constant changing of forms, renacimientos de la tierra madre.

*This land was Mexican once,
was Indian always
and is.
And will be again. (ANZALDÚA, 1999, p. 113)*

Neste final, Anzaldúa remonta a um passado bem anterior ao de seus pais, na época em que aquelas terras ainda pertenciam ao México. Entretanto, a autora mostra sua confiança de que eles voltarão a possuir as faixas de terra perdidas e poderão cultivá-las como antigamente, desde o tempo dos índios.

Portanto, os leitores podem verificar que a fronteira México-Estados Unidos é bastante problemática, pois ali permanece um forte sentimento de perda: “*we were jerked out by the roots, truncated, disemboweled, dispossessed, and separated from our identity and our history*” (1999, p. 30). A tensão expressa nestas linhas revela a postura de Anzaldúa contra aqueles que retiraram os mexicanos habitantes daquela área, separando-os de sua própria história. Contudo, ela ainda nutre um sentimento afetuoso por aquela fronteira:

How I love this tragic valley of South Texas, as Ricardo Sánchez calls it: this borderland between the Nueces and the Rio Grande. This land has survived possession and ill-use by five countries: Spain, Mexico, the Republic of Texas, the U.S., the Confederacy, and the U.S. again. It has survived Anglo-Mexican blood feuds, lynchings, burnings, rapes, pillage. (ANZALDÚA, 1999, p. 112)

Por esses motivos, Anzaldúa conclama os chicanos a resistirem e lutarem contra todos os tipos de opressão, pois a vitória será alcançada:

We know how to survive. [...] We know what it is to live under the hammer blow of the dominant norteamericano culture. But more than we count the blows, we count the days the weeks the years the

centuries the eons until the white laws and commerce and customs will rot in the deserts they've created, lie bleached. [...] Stubborn, persevering, impenetrable as stone, yet possessing a malleability that renders us unbreakable, we, the mestizas and mestizos, will remain. (ANZALDÚA, 1999, p. 85-86)

Anzaldúa acredita nesta força mestiça que determinará o final de anos de submissão. Esta tolerância por percorrer culturas distintas proporcionará o entendimento necessário para a sua sobrevivência no mundo de inclusões, de diversidade e não mais na existência de uma “raça pura”.

Ainda mais relevante para a autora é “*la conciencia de la mestiza*”. Esta nova mulher mestiça deve romper com a opressão masculina imposta pela tradição, pois

She reinterprets history and, using new symbols, she shapes new myths. She adopts new perspectives toward the darkskinned, women and queers. She strengthens her tolerance (and intolerance) for ambiguity. She is willing to share, to make herself vulnerable to foreign ways of seeing and thinking. [...] Se hace moldeadora de su alma. Según la concepción que tiene de sí misma, así será. (ANZALDÚA, 1999, p. 104-105)

A autora propõe que a mulher busque seu próprio caminho e não aceite a chamada “superioridade” do homem imposta pela cultura machista. Segundo Arteaga, “*Anzaldúa cites the new mestiza's tolerance for ambiguity as the very means to oppose the closed texts of Western binarism that prescribe heterosexuality, patriarchal authority, and intolerance for deviation*” (1997, p. 34-35).

Por pertencer a uma mescla de culturas, “*the new mestiza*” deve estar preparada para outros modos de analisar o mundo, com a flexibilidade que adquiriu por estar “*in all cultures at the same time*” (ANZALDÚA, 1999, p. 99), embora tenha de enfrentar uma luta interior em busca de sua identidade.

Anzaldúa define-se como uma “rebelde”, “queer”, filha da *Malinche*, da “*Chingada*” (e não da Virgem de Guadalupe), que utiliza sua escrita para denunciar sua postura contra estruturas pré-estabelecidas. Escrever é a maneira que Anzaldúa encontrou para dar voz a quem esteve silenciado por muito tempo chicanos, latinos, mulheres e homossexuais. A autora afirma que “*Writing produces anxiety. Looking inside myself and my experience, looking at my conflicts, engenders anxiety in me. Being a writer feels very much like being a Chicana, or being a queer a lot of squirming, coming up against all sorts of walls*” (1999, p. 94).

Os Chicanos são híbridos e, neste sentido, Arteaga salienta que

The Chicano is at once mestizo and Indian, and the mestizo and Indian lives in the United States and/or Aztlán and speaks English and/or Spanish. And beyond this, the subject is hybridized, meaning that there is always the possibility of the subject's active participation in that definition. (ARTEAGA, 1997, p. 18).

Arteaga também assinala que esta mestiçagem pode representar uma esperança de entendimento da diversidade: “*Aztlán and the borderlands are therefore not the impossibilities they are for the nation states of the United States and Mexico but the open possibility for negotiating difference*” (1997, p. 17). Esta possibilidade de negociação é fundamental no mundo globalizado.

Essa sensação de ambiguidade é difícil de ser resolvida, mas, justamente por haver esta convergência de diversas origens e culturas é que podemos pensar em alguma forma de entendimento entre os povos.

Outro aspecto relevante a ser abordado é a mescla de línguas utilizadas nos textos. O fato de escreverem em Inglês e em Espanhol revela a divisão cultural em que vivem os escritores chicanos e latinos. Os artistas criam pelo sofrimento de estarem divididos entre duas culturas. Segundo Arteaga,

Chicano poetry has opted for hybridization, a linguistic mestizaje, incorporating the languages and discourses at play in America. It tends to reject the monologue of either autocolonial, assimilationist, English-only verse or the monologue of nationalist Spanish-only verse. Instead, it opts for a multiple tongue, multivoiced literature of the border. (ARTEAGA, 1997, p. 88)

Guillermo Gómez-Peña, um outro artista Chicano, em sua obra *The New World Border: Prophecies, Poems, and Loqueras for the End of the Century* (1996), refere-se a um futuro sem fronteiras: “*I see a whole generation/freefalling toward a borderless future*” (1996, p. 1).

Ainda sobre fronteiras, vejamos a abordagem de Guillermo Gómez-Peña:

I make art about the misunderstandings that take place at the border zone. But for me, the border is no longer located at any fixed geopolitical site. I carry the border with me, and I find new borders wherever I go. (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p. 5)

Portanto, as fronteiras para as relações entre culturas, línguas, ideologias, crenças encontram-se em estado de erosão.

Gómez-Peña ainda opõe a concepção de "New World Order" pelo conceito de "New World Border" "*a great trans-intercontinental border zone, place where no centers remain*". Com isso, "*hybridity is the dominant culture*" (1996, p. 7). A proposta do autor ainda inclui a noção de um "Fourth World" em substituição ao "First World/Third World". No "Fourth World", haveria pouco espaço para "*static identities, fixed nationalities, 'pure' languages, or sacred cultural traditions*" (1996, p. 7).

Esta seria uma situação ideal para o futuro, pois as barreiras teriam sido abolidas e haveria uma maior integração entre os povos. O hibridismo seria a regra contra a raça pura e as identidades e nacionalidades se misturariam e as diferentes culturas se interpenetrariam facilmente.

A concepção de América para o autor já é diferente. Para ele, América "*includes different people, cities, borders, and nations*" (1996, p. 5). Nesta "nova fronteira mundial"

the process of balkanization that Eastern Europe underwent from 1989 to 1992 are projected onto the United States: dozens of micro-republics pop up everywhere; the U.S.-Mexico border disappears; Spanglish becomes the "official" language; the hybrid state is now a political reality; and the ethnic/social pyramid has been turned upside down. (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p. 21)

O fato de os mexicanos (e outros latinos) estarem cada vez mais presentes na vida cotidiana dos americanos torna necessária uma nova perspectiva para enfrentar a realidade. Os Estados Unidos estão em um processo de hibridismo. Não é mais possível ignorar que os imigrantes têm sua importância na economia americana.

Gómez-Peña aborda a questão dos mexicanos que trabalham ilegalmente nos Estados Unidos. Segundo o autor, os ilegais contribuem para a indústria de construções, nas colheitas de laranja, tomates e outros produtos, na limpeza de restaurantes e bares, no cuidar de crianças e acrescenta que "*the list of underpaid contributions by 'illegal aliens' is so long that the lifestyle of many Americans couldn't possibly be sustained without them*" (1996, p. 68).

Gómez-Peña aponta em seu livro não somente Newt Gingrich, mas também Pat Buchanan, entre outros, que são contra iniciativas como a educação bilíngue, clamando que os Estados Unidos não devem cair em um processo de "*Third-Worldization*" (1996, p. 173).

Entretanto, acordos econômicos são feitos com o México, tais como o *The North American Free Trade Agreement* (NAFTA) e, então, o México

passa a ser relevante para Estados Unidos e Canadá, não tendo a menor importância a grande diferença econômica entre aquele e estes países. Com isto, Gómez-Peña mostra que o México pode se tornar uma “*mega-maquiladora [assembly plant] or, as Chicana artist Yareli Arismendi has stated, ‘the largest Indian reservation of the United States’*” (1996, p. 8), caso não seja tratado como igual perante os parceiros ricos. Portanto, podemos observar que o autor tem posições políticas bastante firmes no que se refere à relação México-Estados Unidos em diversos aspectos, tais como o cultural, o educacional e o econômico.

Com uma postura mais relacionada ao sentimento de estar dividido entre duas culturas, o cubano-americano Gustavo Pérez Firmat, em seu poema “*Cura de Cuba*”, mostra como tenta curar-se de seu país de origem, mas

*Mi interés, mi fe, mi devoción, mi amor hacia Cuba, por
capciosa o caprichosa que sea la idea que me he formado de ese
despreciable país, es un tipo de fanatismo o idolatría — origen,
según Cioran, de todas las cruelezas de la historia.* (MCILVOY,
2004, p. 126)

O poeta constata sua impossibilidade de negar sua origem, porque ainda ama Cuba, e sofre com as condições em que sua terra natal se encontra: “*ese despreciable país*”.

Seu texto continua por mostrar que sua divisão entre Cuba e os Estados Unidos leva-o a questionar-se sobre quem ele é, a sua identidade: “*Ser cubano (épero es que soy cubano?) es parte tan fundamental de quien soy, que al quedarme sin Cuba me quedo sin mí. No importa. Hace tiempo ya que vivo sin mí*” (2004, p. 126).

O fato de viver “sem Cuba” o faz viver sem quem ele pensava que era. A imagem de si mesmo está prejudicada, transformada, confusa. Ele já não mais se reconhece como cubano, porém, não se sente americano. Ora, ele tem vivido sem “si” mesmo, tornando-se um ser entre duas culturas. Ele afirma que se Cuba é “*despreciable*”, ele também o é. Ele encontra dificuldades em deixar as suas origens para tornar-se um americano, aceitando os valores americanos como seus.

Por mais que a sua razão queira curá-lo de Cuba, seu *yo* não pode ser libertado de seus pensamentos e não será. O poeta afirma que “*Years ago I wrote, ‘North Carolina is also Caribbean,’ The sentence is a symptom of my illness, this sick need to wrap in Cuba even when and where Cuba is not*” (2004, p. 127).

E conclui que

The alternative to Cuba is silence.

Dos patrias tengo yo: el silencio y la noche. (MCILVOY, 2004, p. 127)

Assim, vemos que o autor tenta, de modo desesperado, esquecer-se de Cuba, mas isto não é possível. Cuba é ainda sua mãe-pátria, na qual ele quer “embrulhar-se”, sentir-se seguro. A alternativa que lhe resta é o “silêncio”, que os Estados Unidos representam para ele, já que Cuba é a “noite”. Ele não encontra satisfação nem em Cuba, nem nos Estados Unidos. Ele está deslocado no mundo, buscando sua identidade.

Em um outro poema, “*Mumble King*”, Pérez Firmat escreve suas reflexões sobre o ser cubano-americano:

*Cubano-americano: ¿dónde soy?
son que se fue de Cuba
corazón que dejé enterrado
riconcito de mi tierra
pedacito de cielo: ¿dónde soy?
Un extraviado
Un faccioso
Un inconforme
Un dividido
cuba: no
america: no
¿Dónde soy?*
(MEDINA, 2005, p. 29)

Nesta parte do poema, verificamos como o poeta está inconformado com sua condição e afirma ser “um dividido”, sem saber onde se encontra. O seu coração, entretanto, ficou em Cuba. A sensação de desconforto vivida pelo poeta torna-se evidente.

Por meio da análise dos textos foi possível verificar que os autores abordam as angústias, as incertezas e as dificuldades que os imigrantes enfrentam para romper com as tradições de seus ancestrais. A busca pela identidade acentua os questionamentos referentes aos modos pelos quais os imigrantes latinos são vistos nos Estados Unidos, mormente os ilegais. Ao mesmo tempo em que estes imigrantes exercem atividades importantes para a economia daquele país, são discriminados por representarem mais despesas com impostos para o contribuinte americano. E mesmo o imigrante cuja situação já está regularizada sofre algum tipo de preconceito.

Neste mundo globalizado, mais do que nunca antes visto, torna-se crucial entender o Outro, respeitar diferenças, e todos nós devemos considerar, de fato, como tratar aqueles que imigram em busca de uma

melhor condição de vida. Estas pessoas precisam se sentir respeitadas e aceitas como cidadãos, sem serem pré-julgadas. Elas devem receber uma chance de se integrarem na comunidade em que vivem, sem serem vistas como diferentes, como se não pertencessem a nenhum lugar. Os textos que foram abordados neste trabalho desafiam o poder de interpretação dos leitores e, consequentemente, eles podem refletir e transformar suas atitudes em relação ao momento histórico presente e de estarem prontos para o que o futuro exigirá deles em termos de atitudes para criar uma sociedade mais solidária, menos alienada em relação aos problemas alheios e, portanto, mais justa e com oportunidades para todos.

RESUMO

Questões de fronteiras passaram a constituir um assunto importante no mundo contemporâneo, uma vez que a globalização tornou indistintas as noções de limites entre culturas e economias. Os imigrantes sempre tiveram de enfrentar o problema de cruzar fronteiras e isto os levou a serem colocados frente a frente com questões relativas à identidade. Nos Estados Unidos, os textos produzidos por imigrantes latinos ou por americanos de origem latina têm revelado suas ansiedades e seus desconfortos quando são colocados em confronto com o debate a respeito de romper com as tradições de seus ancestrais e de se acostumarem a um estilo de vida diferente. Por meio de textos de Gloria Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña, e Gustavo Pérez-Firmat, este trabalho examina a divisão entre o sistema de valores herdado pelos latinos e o que eles devem obedecer na América. A utilização de duas línguas, Inglês e Espanhol, reforça um estilo de vida marcado por uma mistura de costumes, ideais e culturas e também apresenta uma união problemática entre duas realidades complexas. Este estudo aborda a importância da literatura produzida pelos latinos nos Estados Unidos, pois seus escritos apontam as contribuições da imigração latina na vida cultural e social dos americanos.

Palavras-chave: Fronteiras; Identidade; Literatura produzida por Latinos nos Estados Unidos.

ABSTRACT

Frontier matters have become an important issue in contemporary world, since globalization has blurred the notion

of cultural and economic boundaries. Immigrants have always had to deal with the problem of border crossing, which has led them to face questions related to identity issues. In The United States, the works produced by Latino immigrants and by American writers of Latino origin have shown the anxieties and uneasiness they are confronted with when the debate is on breaking up with the traditions of their ancestors and getting used to a different way of life. The purpose of this paper is to analyze how texts by Gloria Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña, and Gustavo Pérez-Firmat reveal the division between the system of values inherited by latinos and the one they have to follow in America. The usage of two languages, English and Spanish, reinforce a lifestyle marked by a mixture of customs, ideals, and cultures, and the troubled union between two complex realities. This paper addresses the importance of the literature produced by Latinos in the U.S., since their writings point out the contributions of Latino immigration to American cultural life and society.

Keywords: Frontiers; Identity; Latino Literature in the United States.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2. ed. San Francisco: Aunt Lute, 1999.
- ARTEAGA, Alfred. *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *The New World Border: Prophecies, Poems, and Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights, 1996.
- MEDINA, Manuel. 2005. Disponível em US Latinos: <<http://modernlanguages.louisville.edu/spanish/classes/uslatino>> Acesso em: 10/12/2008.
- MCILVOY, K. (Editor in Chief). *Puerto del Sol*, Las Cruces, NM, v. 39, n. 2. 2004.
- ORTEGA, Rafael Clemente. *Anthology of Chicano Literature*. Bristol, TN: Tara, 1 ed. v. 1. 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- <http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>.

Submetido em: 10/12/2008

Aceito em: 10/08/2009

A IRONIA SITUACIONAL NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Situational irony in Emily Dickinson's poetry

Carlos Daghlian *

A ironia de situação ou situacional, geralmente citada como uma forma que se opõe à ironia verbal, poderia ser também chamada de comportamental, pois o ironista pode servir-se de outros meios, além da palavra, para transmitir significados como, por exemplo, um sorriso, um gesto, uma pintura ou uma música. Mas, como ela tem a intenção de transmitir significados, podemos ficar com a já consagrada expressão “ironia verbal”.

Por ironia de situação entendemos a que se observa num estado de coisas ou num determinado acontecimento. Ao contrário do que ocorre com a ironia verbal, a de situação não transmite o significado irônico; este é captado pelo observador, embora sempre possa haver sugestões de realidades encobertas por aparências. Neste caso, o ironista torna-se irônico por apresentar situações a serem percebidas pelos outros. Este tipo de ironia também se faz presente na obra poética de Dickinson.

<i>If pain for peace prepares Lo, what "Augustan" years Our feet await!</i>	Se a dor para a paz prepara Então, que anos “Augustos” Nossos pés esperam!
<i>If springs from winter rise, Can the Anemones Be reckoned up?</i>	Se as primaveras surgem do inverno, <i>Podem</i> as Anêmonas Ser contadas?
<i>If night stands first – then noon To gird us for the sun, What gaze!</i>	Se a noite vigora primeiro – <i>depois</i> a tarde Para envolver-nos de sol, Que olhar!
<i>When from a thousand skies On our developed eyes Noons blaze!</i>	Quando de mil céus Em nossos olhos desabrochados As tardes resplandecem!
J 63 / F 155	
Trad. Carlos Daghlian (1987, p. 206-207)	

* UNESP

Em “*If pain for peace prepares*”, Dickinson estabelece um contraste entre a miséria humana na terra e a glória celestial após o sofrimento:

O poema define uma felicidade espetacular, contrastando-a com o estado em que a narradora se encontra (JUHASZ, 1977, p. 107). A tranquilidade indescritível que a imortalidade proporciona recompensa uma vida de renúncia limitada por escuridão e cegueira (CODY, 1971, p. 433).

A terceira estrofe encerra o ponto central do poema e, por sua vez, o efeito da palavra “olhar” contém a chave da estrofe. Além de referir-se à imagem visual, o ato de olhar faz-se acompanhar das emoções que ele próprio desperta (PORTER, 1981, p. 148). A luz celeste que se projeta equivale em termos metafóricos à realização no amor, como em outros poemas de Dickinson.

“*For each ecstatic instant*” pode ser considerado como uma versão um tanto alterada do conceito emersoniano da compensação:

<p><i>For each ecstatic instant We must an anguish pay In keen and quivering ratio To the ecstasy.</i></p>	<p>Por todo instante de êxtase nós pagamos angústia em proporção aguda e trêmula ao nosso êxtase.</p>
<p><i>For each beloved hour Sharp pittances of years – Bitter contested farthings – And Coffers heaped with Tears!</i></p>	<p>Por toda hora querida severas rações de anos, cousas vãs disputadas, cofres cheios de pranto.</p>
<p>J 125 F 109</p>	<p>Trad. Abgar Renault (1994, p. 33)</p>

O poema declara que o ser humano tem, para cada êxtase que vivencia, uma parcela de sofrimento a experimentar. Mas Dickinson ironiza a ideia de Emerson quando julga que o sofrimento com que pagamos pelo êxtase é maior, ou seja, considera o preço do êxtase alto e exorbitante (POLLAK, 1984, p. 110). A ironia de situação está baseada em contrastes.

Dickinson vê a compensação, portanto, como uma força negativa, pois o sofrimento apresenta-se como uma consequência natural do êxtase e esta inter-relação das duas experiências manifesta-se como uma condição própria do mundo em que vivemos. A atitude irônica diante de tal situação é a melhor forma de defesa que Dickinson encontra para evitar surpresas ou decepções. Por isso, Dickinson, “reagindo ironicamente à experiência, aprende a olhar com igual favor para as contradições e possibilidades conflitantes que a cercam” (GRIFFITH, 1964, p. 44), conseguindo distanciar-se delas.

O acúmulo progressivo de imagens nos três últimos versos do poema sugere a extensão da dor com que se paga pelo êxtase (ALEXANDER, 1965, p. 66). Por um momento de felicidade, pagamos com agonia intensa. Assim como o *Getsêmane* ocorre com mais frequência do que o Éden na poesia de Dickinson, a agonia também é mais comum do que o êxtase. Mas,

no fim, permanece a pergunta: “Por que devemos pagar com tanta dor por um momento de êxtase?”

“*Water, is taught by thirst.*” mais uma vez desenvolve um dos temas recorrentes na poesia de Dickinson:

*Water, is taught by thirst.
Land - by the Oceans passed.
Transport - by throe -
Peace - by its battles told -
Love, by Memorial Mold -
Birds, by the Snow.*

J 135 F 93

A água se ensina pela sede;
A terra, por oceanos navegados;
O êxtase, pela aflição;
A paz, pelos combates narrados;
O amor, pela cinza da memória
E, pela neve, os pássaros.

Trad. Ivo Bender (2002, p. 83)

Tudo que o homem aprende resulta de algum tipo de desintegração que, por sua vez, representa a morte (CHASE, 1951, p. 123). O ser humano só capta o sentido profundo das coisas mediante a carência e a distância.

As grandes experiências humanas só são valorizadas pelo conhecimento dos opositos; neste caso, sente mais a necessidade quem já teve fartura e esta, melhor a comprehende quem não a tem. O penúltimo verso concentra a ironia do poema: uma oposição implica a outra.

A ironia de situação em “*To learn the Transport by the Pain*” cria-se inicialmente por um aparente contraste de tom entre o início e o fim do poema:

*To learn the Transport by the Pain -
As Blind Men learn the sun!
To die of thirst - suspecting
That Brooks in Meadows run!*

*To stay the homesick - homesick feet
Upon a foreign shore -
Haunted by native lands, the while -
And blue - beloved air!*

*This is the Sovereign Anguish!
This - the signal woe!
These are the patient “Laureates”
Whose voices - trained - below*

*Ascend in ceaseless Carol -
Inaudible, indeed,
To us - the duller scholars
Of the Mysterious Bard!*

J 167 F 178

Aprender o Êxtase pela Dor -
Como os Cegos aprendem o sol!
Morrer de sede - suspeitando
Que correm Córregos nos prados!

Pousar os saudosos - saudosos pés
Numa praia estranha -
Assombrada por terras natais, enquanto
isso -
E o azul - querido ar!

Esta é a Angústia Soberana!
Este - o sinal de pesar!
Estes são os pacientes “Laureados”
Cujas vozes - educadas - na terra -

Ascendem em incessante Canção -
Inaudível, de fato,
Para nós - os mais broncos aprendizes
Do Bardo Misterioso!

Trad. Carlos Daglian (1987, p. 209-210)

O tom inicial torna-se declamatório, mas o poema termina em desespero e resignação. Como em outros poemas complexos, Dickinson mantém suspense do inicio ao fim em virtude da promessa de imortalidade com que acena, afirmando que apreciamos e sentimos melhor o êxtase do ângulo privilegiado da dor (CODY, 1971. p. 434).

A primeira estrofe diz que só quem passa por necessidades pode encontrar satisfação. Os dois últimos versos são como que uma ressalva dos dois primeiros, cuja afirmação categórica se relativiza no terceiro e quarto, pois o verbo “aprender” do início sugere alguma certeza, enquanto “suspeitar” deixa certa dúvida. “Aprender” e “suspeitar” indicam, portanto, dois níveis de conhecimento, o definitivo e o provável, o que se julga ter e o que se suspeita ter, o que se confia ter e o que se desconfia ter (PORTER, 1981, p. 132). A felicidade interior só se alcança pela experiência do sofrimento e da tristeza. Temos aqui mais uma vez o processo antitético característico de Dickinson, pois, para definir a felicidade, ela primeiro imagina o seu oposto.

A poeta sente saudades de “terras natais” que, estando no plural, reforçam a ambiguidade segundo a qual a expressão estaria se referindo à vida futura no céu, “uma praia estranha”, bem como à vida secular neste mundo. Tal duplicidade de sentido remete-nos mais uma vez aos dois níveis de conhecimento, o real (vida presente) e o suspeitado (vida futura), isto é, o secular e o religioso. Ao fim da segunda quadra, fica determinado o conhecimento secular.

Os “Laureados” aqui’ “em baixo” têm a missão de “recuperar a realidade primordial do ser” (KHER, 1974, p. 103); só eles sabem como superar a “Angústia Soberana”, a partir da experiência do sofrimento. Os poetas dão aqui uma lição de fé. As aspas de “Laureados” indicam também a ambiguidade deste título; tanto pode estar se referindo aos que receberam a graça de Deus por coroa, como aos próprios poetas, cuja glória consiste em outro tipo de imortalidade. Mais uma vez o aspecto secular justapõe-se ao religioso.

A “incessante Canção” da poeta, uma canção de sofrimento, torna-se “inaudível” aos “mais broncos aprendizes”, os poetas da terra, que resistem ao encontro com o precursor de todos os poetas, Deus, o “Bardo Misterioso” (DIEHL, 1981, p. 102). Assim, “os mais broncos aprendizes” rejeitam o único caminho capaz de levar à fonte da existência, ficando somente com a dor da vida terrena.

Se na primeira metade do poema Dickinson privilegiou a visão secular da existência, na segunda ela tomou o rumo da fé, mostrando que a segurança dos que aceitaram a condição religiosa passa despercebida aos “mais broncos aprendizes”. A poeta, entretanto, parece estar apenas observando as duas situações, e dizendo que tudo a vida nos ensina.

Em *“I lost a World “ the other day!”* verificamos o simbolismo típico de Dickinson:

<p><i>I lost a World- the other day! Has Anybody found? You'll know it by the Row of Stars Around its forehead bound.</i></p> <p><i>A Rich man - might not notice it - Yet - to my frugal Eye, Of more Esteem than Ducats - Oh find it - Sir - for me!</i></p> <p style="text-align: right;">J 181 F 209</p>	<p>Um Mundo perdi – há dias! Será que Alguém o encontrou? Por um Diadema de Estrelas, Se conhece onde ficou.</p> <p>Um Rico – nel' não repara – Mas é de tanto Valor Para os meus Olhos frugais Procurai-mo – por favor!</p> <p style="text-align: right;">Trad. Jorge de Sena (1978, p. 87)</p>
--	--

O poema não permite clara interpretação. Assim, a expressão “Diadema de Estrelas” pode estar se referindo à coroa de espinhos de Cristo, que seria o “mundo” perdido.

A ironia surge no início da segunda quadra, quando a poeta tenta avaliar a perda segundo os critérios de um homem rico. Foi provavelmente esta ironia que levou Porter (1981, p. 85) a observar a quebra do sentido elegíaco do poema.

Há um contraste na própria estrutura do poema. Enquanto a primeira estrofe se caracteriza pela força e originalidade de pensamento e de expressão, a segunda, que manifesta a ironia, não foge ao lugar comum.

A exemplo do que faz em outros poemas, em “*I can wade Grief*” Dickinson primeiro relata uma experiência, para dar-lhe depois um caráter universal (HOWARD, 1966, p. 64). Assim, a primeira estrofe trata do caso particular da narradora e a segunda aborda uma situação representativa, generalizando em termos de experiência humana.

<p><i>I can wade Grief – Whole Pools of it – I'm used to that – But the least push of Joy Breaks up my feet – And I tip – drunken – Let no Pebble – smile – 'Twas the New Liquor – That was all!</i></p> <p><i>Power is only Pain – Stranded, thro' Discipline, Till Weights - will hang – Give Balm - to Giants – And they'll wilt" like Men – Give Himmaleh – They'll Carry - Him!</i></p> <p style="text-align: right;">J 252 F 312</p>	<p>Na dor eu passo a vau – Charcos inteiros – Questão de hábito. Mas um leve esbarro de alegria Me embaralha os pés, Perco o equilíbrio – ébria. Que nenhum seixo se ria – Bebida inédita – É só isto!</p> <p>A força não é mais que dor No encalhe da disciplina Até suportar mais fardos. Dêem bálsamo a gigantes E – como homens – Fracos, vergam. Dêem-lhes o Himalaia – Eles O carregam!</p> <p style="text-align: right;">Trad Aíla de Oliveira Gomes (1985, p. 55)</p>
--	---

A poeta desenvolve e dramatiza a ideia de que a dor e o sofrimento são experiências benéficas e saudáveis ao homem, por meio de comparações entre a dor e o prazer em todo o poema, argumentando a favor do sofrimento; segundo ela, este pode ser tolerado com maior facilidade, o que vem a ser irônico e paradoxal.

“O Teste” (ou “A Provação”), título dado ao poema pelos primeiros editores de Dickinson, inclui-se entre os poemas de “inspiração” bíblica, em que as Escrituras funcionam como fonte de sugestões, pois a poeta parte destas, para distorcer ou criar novas imagens, que se distanciam das origens a ponto de, às vezes, não deixar vestígios aparentes. Em outras palavras, ela faz a sua “revisão” de alguns textos bíblicos; nesses casos, então, a Bíblia constitui-se em mero estímulo ou pretexto para sua poesia.

As duas estrofes interligam-se por meio de contrastes e paralelos, que vão desde a forma até as ideias e imagens.

Temos, na primeira estrofe, imagens relativas ao estado líquido e, na segunda, ela fala da dor (e não da fé) que pode mover montanhas, “adaptando” assim a proposição bíblica. A primeira estrofe contém várias alusões bíblicas que indicam a intenção de transmitir o que seria a “boanova”, a mensagem principal (ou primeira) da poeta. Tais alusões têm a ver com algum início importante tanto no Velho como no Novo Testamento. Wolff (1986, p. 215) lembra duas passagens de Gênesis, a Criação (a vida surgindo das águas) e o Dilúvio (a morte causada pela água e o reinício da vida humana), e duas dos *Evangelhos*, o vinho da última Ceia e a afirmação de Cristo segundo a qual não se coloca vinho novo em odre velho; daí a expressão “Bebida Inédita”. Juhasz (1984, p. 97), por sua vez, observa que esta estrofe contrasta a água do sofrimento com o vinho da alegria, remetendo-nos ao milagre das Bodas de Caná, quando Cristo transformou água em vinho para a alegria dos convivas. O verso “Que nenhum seixo se ria –”, ainda que remotamente, associa-se à advertência de Cristo com relação a atirar a primeira pedra e, com os dois anteriores, lembra-nos de Pedro perdendo o equilíbrio quando andava sobre as águas, em sua primeira ousadia.

As sugestões de “primeira vez”, somadas umas às outras, reforçam a impressão de que Dickinson pretendia anunciar com ênfase uma ideia que lhe era muito cara e que julgava fundamental: os efeitos positivos do sofrimento na vida humana. Assim, para *introduzir* um de seus principais temas, ela se vale de vários *indícios* bíblicos na *primeira* estrofe.

Na primeira estrofe, a narradora esbarra na alegria, que pode tirar-lhe a disciplina; na segunda, os gigantes poderão ficar fracos e vergar, se receberem algum bálsamo. Em outras palavras, a luta de vadear, representando a disciplina da vida diária, na primeira, equivale ao sofrimento como disciplina da segunda. O seixo, representando os pequenos obstáculos da vida rotineira, pela sua insignificância, contrasta com a montanha portentosa no final do poema (CODY, 1978, p. 15). Temos então que a pessoa comum, da primeira estrofe, e os gigantes sobre-humanos, da segunda,

reagem de maneira idêntica a estímulos semelhantes: aquela vadeia nos charcos, estes carregam montanhas. Como diz Wolff (1986, p. 215), “a estratégia do poema é manter forças destrutivas e criativas em tensão, demonstrando que o bem pode surgir de um mal aparente [...]”.

Para realçar o seu pensamento, Dickinson combina a métrica com o sentido. O contraste começa pela disparidade do número de versos de cada estrofe; a antecipação de rima que se frustra auxilia nossa compreensão da ironia do poema, cuja métrica desordenada acompanha os efeitos do sofrimento (LAIR, 1971, p. 42). Dickinson rompe os limites do hino religioso e de quaisquer outros esquemas métricos convencionais, que seriam os “odres velhos”, incapazes de conter o “vinho novo” de sua inebriante poesia. A métrica cambaleante acompanha o cambaleio dos pés da narradora, pois os “pés” do quinto verso estão “claudicando” em virtude da sugestão de alegria, que provoca falha no movimento métrico. Se compararmos o esquema métrico das duas estrofes, veremos que a métrica mais desordenada da primeira acompanha o ziguezigue da narradora inebriada pela nova bebida, ao passo que a disciplina proposta na segunda reflete-se no esquema mais ordenado desta: (primeira) /x// //xx x/x/ xx/ //x/ xx//x(/) (x) ///x/ xx//x(/) (x) /x/ (segunda) /xx/x/ /xx/x/ x/x/ //x/x(/) xx/x/ x/x/ x/x/ (LAIR, 1971, p. 43).

Deste modo, Dickinson procura apresentar o sofrimento como um “mestre” que transmite conhecimentos, ensina habilidades e incute o senso de disciplina (CODY, 1978, p. 16), pois, para ela, a dor é condição *sine qua non* para as realizações de mérito. Nesse contexto, ela dramatiza a ideia de que a felicidade debilita e a adversidade fortalece o ser humano.

Em “*‘Hope’ is the thing with feathers*”, um de seus poemas de definição, Dickinson tenta dar uma explicação concreta para um termo abstrato.

<p><i>“Hope” is the thing with feathers – That perches in the soul – And sings the tune without the words – And never stops – at all – And sweetest – in the Gale – is heard – And sore must be the storm – That could abash the little Bird That kept so many warm – I’ve heard it in the chillest land – And on the strangest Sea – Yet, never, in Extremity, It asked a crumb – of Me.</i></p>	<p>A esperança é um ente com penas Que na alma pousa. E entoando cantigas sem palavras Jamais repousa.</p> <p>O seu canto é mais doce em pleno vento. Só a violenta procela é que arrefece E intimida o pequenino pássaro Que a tantos aquece.</p> <p>Nos mares mais estranhos eu o vi E em terras geladas. Contudo mesmo em situações extremas Jamais me pediu nada.</p> <p style="text-align: right;">Trad. Idelma Ribeiro de Faria (1992, p. 117)</p>
<p>J 254 F 314</p>	

A ideia de esperança vem expressa de forma concreta, como um pássaro que canta alegre, mesmo em circunstâncias as mais desfavoráveis e sem esperar qualquer recompensa. No tempo de Dickinson eram comuns os emblemas que representavam a figura de Cristo como um pássaro, o que pode explicar a espiritualidade e abnegação desta ave personificada (WOLFF, 1986, p. 478).

Por meio de uma metáfora irônica que surge logo na primeira estrofe e que se estende ao poema todo, tornando-se a sua sustentação, Dickinson define a atitude ambivalente de quem espera sem esperança, mas que observa, com reverência e espanto, um pássaro real no plano do espírito, mas que não tem existência física (GOUDIE¹, apud DUCHAC, p. 163).

A ironia está em que a pessoa que vive a esperança não sabe explicar por quê, pois trata-se de mero sentimento, uma melodia na alma que a abriga.

O poema “*There's a certain Slant of light*” revela a preocupação de Dickinson com o efeito de certos fenômenos naturais no mundo interior do indivíduo:

<p><i>There's a certain Slant of light, Winter Afternoons – That oppresses like the Heft Of Cathedral Tunes –</i></p> <p><i>Heavenly Hurt, it gives us – We can find no scar, But internal difference, Where the Meanings, are –</i></p> <p><i>None may teach it – Any – 'Tis the Seal Despair – An imperial affliction Sent us of the Air –</i></p> <p><i>When it comes, the Landscape listens – Shadows – hold their breath – When it goes, 'tis like the Distance On the look of Death –</i></p> <p style="text-align: right;">J 258 F 320</p>	<p>Há na luz uma certa obliquidade Em tardes hibernais, Que nos opreme tanto quanto o peso Dos sons nas catedrais.</p> <p>Celestial ferimento causa em nós; Não vemos cicatriz; Vemos, porém, a diferença interna, Que o sentido nos diz.</p> <p>Ela tem como lacre o desespero, Ninguém lhe ensina nada; Somente uma aflição imperial Dos ares enviada.</p> <p>Quando chega, a paisagem, fica à escuta, As sombras não têm ar; Quando parte, assemelha-se à distância Com a morte a espreitar.</p> <p style="text-align: right;">Trad. Paulo Vizioli (1976, p. 42)</p>
---	---

Há um símile irônico já nos dois últimos versos da primeira quadra. A obliquidade na luz pode representar a presença de Deus, como sugerem as expressões “sons nas catedrais”, “celestial ferimento” e “aflição

¹ GOUDIE, Andréa. Another Path to Reality: Emily Dickinson's Birds. *Concerning Poetry*, 7, n. 1, p. 31-38, Spring 1974.

imperial". As imagens do poema constituem-se de elementos da natureza e da igreja, que servem para dar ou sugerir a sensação da morte. O inverno que opõe ameaça a fé, pois as diversas associações religiosas aprofundam o desespero e sugerem que a luz representa um teste ou uma prova para a alma.

À natureza, ela atribui qualidades humanas oriundas dela própria como poeta, a ponto de sugerir a irrelevância da realidade objetiva da natureza. A morte metaforiza a luz de inverno e vice-versa. As figuras do poema aplicam-se à vida interior; a rigor nada tem a ver com o inverno ou com a luz; tentam definir uma realidade interior, não uma realidade física.

O poema todo tenta definir uma depressão estranha e muito pessoal. O estado de depressão exprime-se por palavras como *opõe, peso, ferimento, desespero, aflição e ar da morte* (PERRINE, 1964, p. 34). O poema relaciona-se com a explicação psicanalítica de um tipo passageiro de depressão, que se manifesta na atmosfera distinta criada pelo crepúsculo. A como que mortal atmosfera da tarde hibernal impõe à poeta a consciência de sua inexorável despedida. É a sua resposta a um certo momento da natureza em que um raio de luz cria uma atmosfera de tristeza numa tarde de inverno. O portador da "aflição imperial" causada pelo "desespero" está como que dotado da fortaleza e da compaixão próprias dos que, embora nobres, estão perturbados e feridos. A partir da descrição da luz hibernal o poema torna-se "um depoimento sobre a natureza do desespero e do isolamento." (ALEXANDER, 1965, p. 105). A imagem do desespero apresenta-se como "uma certa obliquidade na luz", ao pôr do sol de uma tarde hibernal, enfatizando a qualidade amorfa do sofrimento. A luz hibernal traz o desespero porque também nos lembra da ameaça da morte. Somente vivendo em desespero pode-se experimentar a liberdade do desespero.

O paradoxo central do poema está na ideia de que nos sentimos mais vivos quanto mais forte for a nossa "percepção" da morte. As características e os efeitos do desespero são o tema central do poema, que não tem outro tema que não "a tristeza dolorosa da pálida tarde hibernal." (BALDI, 1960, p. 440).

Além de evocar um estado de espírito, o poema tenta explicá-lo. Definir a experiência torna-se a maior dificuldade do poema, cuja tendência parece ser o abandono da metáfora a favor da metonímia.

A tentativa de conciliar a natureza com a morte indica ajustamento antes que desespero. Está implícita mais uma morte psíquica do que a morte física. É morrendo para as coisas deste mundo que se estabelece um relacionamento maduro com o macrocosmo.

O poema constitui-se num conjunto de contrários que atuam uns sobre os outros. As opções espirituais e psicológicas ficam em aberto. A ironia está em que o significado da momentânea obliquidade da luz reside no seu desaparecimento (SHERWOOD, 1968, p. 97), ou seja, ela ilumina a possibilidade das trevas. E esta ironia abrange o poema como um todo,

passando a ter nele uma função totalizante.

A partir de um clichê, a velha comparação da vida com um relógio, e da credicé segundo a qual o relógio para quando seu dono morre, Dickinson compara a morte à quebra irreparável de um relógio suíço de boa qualidade:

<p><i>A Clock stopped – Not the Mantel's – Geneva's farthest skill Can't put the puppet bowing – That just now dangled still –</i></p> <p><i>An awe came on the Trinket! The Figures hunched, with pain – Then quivered out of Decimals – Into Degreeless Noon –</i></p> <p><i>It will not stir for Doctors – This Pendulum of snow – This Shopman importunes it – While cool – concernless No –</i></p> <p><i>Nods from the Gilded pointers – Nods from the Seconds slim – Decades of Arrogance between The Dial life – And Him –</i></p>	<p>O Relógio parou – Não o de cima da Lareira – A habilidade mais requintada de Genebra Não pode fazer curvar o fantoche – Que neste instante dependura-se rijo –</p> <p>Um espanto surgiu no Adorno! Os Algarismos arquejaram, de dor – Depois deixaram os Decimais tremendo – E entraram no Grau Zero do Meio-Dia –</p> <p>Ficará impassível diante de Médicos – Este Pêndulo de neve – O Relojoeiro o importuna – Enquanto frio – indiferente Não –</p> <p>Meneios dos ponteiros Dourados – Meneios dos esbeltos Segundos – Décadas de Arrogância entre A vida do Mostrador – E Ele –</p>
J 287 F 259	Trad. Carlos Daglian (1985, p. 5)

O poema estrutura-se segundo o equilíbrio criado pelo contraste entre as duas primeiras estrofes, que tratam do aspecto físico da morte, e as duas últimas, que consideram inúteis os esforços do médico no sentido de recuperar a vida.

O meio-verso que inicia o poema enfatiza a repentina cessação da vida e do tempo, e a insignificância do ser humano acentua-se quando ele é comparado a um objeto mecânico. Então, pouca consolação resta. A primeira estrofe diz-nos que o relógio acabou de parar, que uma pessoa acabou de morrer e que o movimento não será renovado. Evoca, pois, um senso de repentina imobilidade, decorrente da morte, com expressões que indicam a perda da tensão e do tom da vida: “curvar o fantoche”, “dependura-se rijo”.

Na segunda estrofe, observamos o ato de morrer pelos olhos de quem observa o relógio. O moribundo, tomado de temor reverente, percebe que está morrendo; ao sentir no rosto os estertores da morte, os ponteiros assinalam meio-dia e a morte chega. Volta-se, pois, ao momento que precede a morte e sugere que a impossibilidade de se conhecer a realidade da própria morte é uma das ideias centrais do poema. Aqui intensifica-se a “sensação” de imobilidade.

As duas primeiras estrofes tratam, portanto, do momento da morte e dos instantes que a precedem.

Na terceira, a imobilidade do corpo morto intensifica-se ainda mais e se desenvolve o efeito da completa falta de reação da morte. O início desta sugere que, uma vez parado o relógio da vida, o restante do poema falará do pós-morte. Mas não é o que acontece, pois pela segunda vez a poeta nos dá uma visão dos momentos em que o relógio da vida vai deixando de trabalhar. O médico e o relojoeiro nada conseguem junto ao morto, a não ser um “não” indiferente, que se estende à última estrofe, como que indicando um esforço no sentido de recuperar o movimento.

As duas últimas estrofes tratam da frustração do “médico” na tentativa de restaurar a vida. Dickinson ironiza aí as limitações do poder de Deus. O pêndulo congelado a repetir “não” sugere o desespero diante da morte, ou seja, a desintegração de um sistema lógico de crenças diante do maior mistério que o ser humano tem diante de si, a morte (PICKARD, 1967, p. 108). Estas estrofes desviam a nossa atenção dos mortos para o esforço inútil dos vivos para recuperar uma vida que se foi para sempre. O “não” (*no*) da terceira estrofe, que ressoa nos “meneios” (*nods*) da quarta, vem a ser a negativa enfática dada ao relojoeiro que tenta restaurar a vida. A expressão “pêndulo de neve” traz um dos símbolos favoritos de Dickinson, a neve, para exprimir a condição da morte como algo branco e gelado. “Décadas de Arrogância” indica o peso sobrepujante da eternidade e é a grande barreiraposta entre a vida e a morte.

A imagem do relógio suíço controla o poema todo. Genebra, além de importante centro da indústria relojoeira, era a residência de Calvino. A morte na metáfora do relógio parado lembra-nos da irremediabilidade da morte física e insinua a “ineficácia” da doutrina calvinista.

Este poema contém quase todas as boas qualidades da notável poesia de Dickinson sobre a *ars moriendi*. Para dizer que os mortos vislumbram o céu na hora da morte, ela usa a palavra; “temor” (*awe*) e, para definir a barreira intransponível entre a alma e sua breve vida anterior, a separação absoluta que temia, a palavra “Arrogância”, na expressão “Décadas de Arrogância”, é a que sua sensibilidade julga mais oportuna.

Com sutileza, o poema todo combina a realidade desesperadora da morte física, e as espantosas limitações da vida temporal, com o mistério da eternidade. Ele contém uma hipérbole marcante: “O médico se desdobra para reativar as batidas do coração, o pêndulo frio e imóvel do defunto, mas o morto resiste com arrogância aos melhores esforços de restauração” (WARREN, 1970, p. 83). Os pés trocaicos no início dos três primeiros versos da última estrofe sugerem os meneios excêntricos ou desgovernados do corpo morto. Ironicamente, o poder do Fantoche-mor mostra-se ineficaz.

O trocadilho contido em *figures* (= figuras / algarismos) relaciona-se ao conceito do relógio como um todo e se expande em “deixaram os Decimais tremendo”.

Embora não seja uma metáfora consoladora da eternidade, “o grau zero do meio-dia” sugere o caráter atemporal da eternidade, ou seja, o momento em que o relógio completa o ciclo e o sol está mais brilhante. A

morte, porém, não traz glória nem segurança. Dickinson ironiza o mortal, que é surpreendido em sua plenitude, ao meio-dia. Conforme observa Ferlazzo (1976, p. 48),

com azedume ela talvez esteja sugerindo que nós somos como os adornos do relógio. Como os bonecos que se curvam parodiando cortesia e que repetidamente executam suas insignificantes e orgulhosas rotinas, somos levados a fazer o mesmo por algum fabricante de bonecos, até que a morte nos congele e exponha o absurdo de nossa conduta. (FERLAZZO, 1976)

Para Anderson (1960, p. 237), as figuras do médico, do relojoeiro e do fabricante de relógios podem ser consideradas como “máscaras do Grande Artífice, com uma ironia que se aproxima da blasfêmia”. E acrescenta a explicação de que “o Senhor dá e o Senhor tira, mas não pode repetir o ato com o mesmo adorno”.

“Temos aqui uma fina ironia”, diz Miner (1966, p. 58), e conclui:

O “boneco” sempre se curvava a partir da cabeça ou da cintura para marcar as horas. Agora, entretanto, o relógio finalmente acena para o “grau zero do meio-dia” com frios “não”. Enquanto o algarismo acena apenas com aquela negação que é a morte, ele nega o pedido do “relojoeiro” para que o relógio continue. (MINER, 1966)

“*I'll tell you how the Sun rose*” inicia-se, já no primeiro verso, com uma promessa de explicação:

*I'll tell you how the Sun rose –
A Ribbon at a time –
The Steeples swam in Amethyst –
The news, like Squirrels, ran –
The Hills untied their Bonnets –
The Bobolinks – begun –
Then I said softly to myself –
“That must have been the Sun”!
But how he set – I know not –
There seemed a purple stile
That little Yellow boys and girls
Were climbing all the while –
Till when they reached the other side,
A Dominie in Gray –
Put gently up the evening Bars –
And led the flock away –*

J 318 F204

Vou-te contar como é que O sol nasceu:
De repente uma fita apareceu,
Campanários nadaram em ametista
E notícias correram como esquilos;
Colinas desataram seus toucados,
Os passarinhos romperam em trinados.
Então disse baixinho p'ra mim mesma,
‘Deve ter sido o Sol’!
Mas como foi que ele se pôs, não sei dizer.
No céu, um torniquete avermelhado –
Meninos e meninas de amarelo
Pulavam por ali em atropelo,
Na pressa de alcançar o outro lado –
Quando um clérigo de hábito cinzento
Fez o gradil da noite subir manso –
E dispersou o bando.

Trad. Aíla de Oliveira Gomes (1984,
p. 65)

O poema se divide em duas partes, com duas estrofes cada uma. Na primeira cria-se a expectativa do desvendamento de um mistério que, ao invés de ser revelado na segunda, acentua-se ainda mais. A expectativa criada com o verso “eu lhe direi como o sol nasceu” fica frustrada logo no primeiro verso da segunda parte; estabelece-se um contraste quando, referindo-se à maneira como o sol se pôs, Dickinson diz: “não sei dizer”.

Depois de surpreendido pelo nascer do sol, a poeta descreve o pôr do sol de maneira contrastante: um mundo de conto de fadas em que crianças douradas percorrem um caminho de púrpura na direção do céu.

A aurora e o crepúsculo são personificados e descritos por metáforas e o poema desenvolve-se como uma canção de roda. Os verbos *nadar, correr e pular*, aí empregados, são descriptivos de atividades humanas.

A ironia aparece nos componentes da imagem criada pela expressão “crianças amarelas”, por causa do sol.

Em “*This is my letter to the World*”, Dickinson mostra uma atitude ambivalente para com a fama e o reconhecimento público:

<p><i>This is my letter to the World That never wrote to Me – The simple News that Nature told – With tender Majesty</i></p> <p><i>Her Message is committed To Hands I cannt see – For love of Her – Sweet – countrymen – Judge tenderly – of Me</i></p>	<p>Ao Mundo escrevo esta carta, A quem nunca me escreveu – As simples Novas que a Natura conta – Com suave Majestade.</p> <p>A Mensagem é confiada A Mãos que não posso ver – Só por amor da Natureza – irmãos – Julgai-me com suavidade.</p>
<p>J 441 F 519</p>	<p>Trad. Jorge de Sena (1978, p. 169)</p>

Esta “carta” que Dickinson escreveu ao mundo, equivalente a um manifesto poético, ela mesma não a enviou. Um dos motivos que a teriam levado a não publicar os seus poemas seria o receio de se expor à curiosidade pública, uma preocupação perfeitamente compreensível numa mulher do século dezenove; outro teria sido a consciência que tinha da peculiaridade de sua poesia e da dificuldade que sentia em transmitir a “Mensagem” da Natureza. (PORTER, 1981, p. 120) Mas, apesar de exigente consigo mesma, ela pode pressentir a consagração póstuma.

Afastar-se do mundo foi a maneira paradoxal que, como muitos grandes artistas, encontrou para dele se aproximar. (KHER, 1974, p. 65) De tal afastamento ela soube tirar a força espiritual necessária para escrever poemas como este, o meio que encontrou para falar com a posteridade, com o seu senso de vocação poética, como se estivesse entre nós.

A súplica final do poema dá-lhe um toque de ironia, quando consideramos que Dickinson estava ciente das dificuldades que teria em conciliar o seu mundo de poeta com o mundo exterior.

“*I heard a Fly buzz – when I died –*” transforma uma situação trágica em grotesca:

<p><i>I heard a Fly buzz – when I died – The Stillness in the Room Was like the Stillness in the Air Between the Heaves of Storm –</i></p> <p><i>The Eyes around – had wrung them dry – And Breaths were gathering firm For that last Onset – when the King Be witnessed – in the Room –</i></p> <p><i>I willed my Keepsakes - Signed away What portion of me be Assignable – and then it was There interposed a Fly –</i></p> <p><i>With Blue – uncertain stumbling Buzz – Between the light – and me – And then the Windows failed – and then I could not see to see –</i></p>	<p>Ouvi mosca zumbir - quando morri – A calmaria pelo quarto – Como no ar a calmaria Entre os arquejos da tormenta.</p> <p>A meu redor, os olhos, espremidos, Secavam; firmavam-se os fôlegos Para a última partida, quando No quarto fosse visto o Rei.</p> <p>Lembranças em testamento, leguei De mim à porção que supus Transferível – e foi então Quando uma mosca se interpôs –</p> <p>Com azul, indeciso, tropeçante Zumbir – entre a luz e o meu ser – Por fim falharam-me as janelas E eu não podia ver para ver –</p>
<p>J 465 F 591</p>	<p>Trad. Aíla de Oliveira Gomes (1985, p. 79)</p>

Trata-se de mais um poema em que Dickinson imagina a própria morte, um exercício, que a fascinava. Em 1852, pouco mais de dez anos antes de fazê-lo, ela escreveu à amiga Jane Humphrey:

No outro dia tentei pensar como eu ficaria de olhos fechados, vestida de branco, com uma anêmona no peito, e imaginei ouvir os vizinhos entrando e saindo mansa e sorrateiramente, para verem o meu rosto – completamente adormecido – todo imóvel.
(DICKINSON, 1965, p. 197)

Logo na primeira estrofe já nos vemos diante de uma situação irônica, porque o agonizante é quem observa tudo que se passa ao seu redor e não os vivos, como era de se esperar. A ironia intensifica-se ainda pelo tom neutro do agonizante, que se apresenta mais como observador do que como participante do evento da morte, cuja atmosfera se cria pelo silêncio no quarto e pelo zumbido da mosca. Isto sugere a audição como o único sentido que ainda lhe resta.

Na segunda estrofe o agonizante volta a atenção para os que presenciam sua morte. Com as lágrimas já esgotadas, eles também se preparam para encarar a morte. A aproximação da morte cada vez mais

separa o agonizante do mundo sensorial, reduzindo-o à ação do intelecto.

Depois da separação psicológica do mundo, na terceira estrofe o agonizante faz a separação legal, quando assina o testamento, deixando seus bens aos herdeiros.

Nas três primeiras estrofes, portanto, o agonizante aos poucos se afasta do mundo dos sentidos.

Na última estrofe o momento da morte absorve a atenção do agonizante por meio do zumbido contínuo e azul da mosca, que acaba por escurecer o ambiente. Com o colapso total dos sentidos e da consciência, o zumbido da mosca ganha proporções gigantescas, pois passa a dominar a situação e o ambiente; a mosca, como que aumenta de tamanho e de força diante da fraqueza do agonizante. A escolha de um inseto tão comum e repugnante sugere a banalização de um momento tão importante como a hora da morte, mas a soma dos detalhes, culminando com a sinestesia expressa pelo “azul do zumbido”, intensifica o sentido de tal momento: os olhos secos de tanto chorar, o rei poderoso entrando no quarto (a morte, como querem alguns, ou Deus, de acordo com o pensamento dos contemporâneos de Dickinson que acreditavam que, nessa hora, o agonizante via ou sentia a presença da Divindade), a enigmática “redundância” – “não poder ver para ver” – o desaparecimento da luz, tudo contribui para a visão total.

Este poema procura mostrar a distância que existe entre o espírito e os sentidos ou o corpo e a alma, até o desenlace desta (ALEXANDER, 1965, p. 69).

A chave da interpretação deste poema está na análise das reações humanas à presença da mosca, o único ser movente do poema, um inseto repugnante e incômodo que anuncia a morte, pois, sendo urna criatura que só anela por carne, simboliza todo o desdém pelas coisas do espírito. Ela pode ainda, de acordo com a tradição teológica em que Dickinson foi criada, ser considerada como emissário de satanás. (HOLLAHAN², *apud* DUCHAC, 1979, p. 206)

Há no poema uma combinação e vários elementos para criar uma imagem completa da morte física, necessária à salvação pessoal.

Outra ironia vem da descoberta do que seria enfrentar a imortalidade, pois trata-se de uma experiência muito diferente daquela para a qual estamos preparados, uma experiência “ao mesmo tempo triunfante e horrível.” (LYNEN³, *apud* DUCHAC, 1979, p. 205)

O zumbido azul da mosca lembra o uso que Shakespeare faz do azul como arauto da morte (CONNELLY⁴, *apud* DUCHAC, 1979, p. 206). Lembremos ainda que normalmente associamos a cor azul com o céu, um lugar que nem sequer se vislumbra neste poema, onde só “experiência e

² HOLLAHAN, Eugene. Dickinson's 'I heard a Fly buzz – when I died.'. *The Explicator*, 25, n. 1. Sept. 1966, Item 6.

³ LYNEN, Jonh. F. Three Uses of the Present: The Historian's, The Critic's, and Emily Dickinson's. *College English*, 28, n. 2. p. 126-136. Nov. 1966,

⁴ CONELLY, James. T. I heard a Fly buzz – when I died.'. *The Explicator*, 25, n. 4. Dec. 1966, Item 34.

sensações predominam." (MOREY, 1974, p. 30)

A grande ironia do poema está em que o momento crucial da morte despoja-se de qualquer sinal de grandeza, pois, ao invés de um rei, vemos uma mosca, um inseto vil a lembrar que o cadáver será devorado por insetos como ela. (TODD⁵, *apud* DUCHAC, 1979, p. 209)

Da perspectiva do agonizante que, "num retrospecto antecipado" (FORD⁶, *apud* DUCHAC, 1979, p. 206), relata as próprias sensações diante da morte, os objetos, e não ele, vão aos poucos se desvanecendo. Então a mosca, o único ser que se move e se faz ouvir, torna-se o símbolo da morte individual em contraste com a morte pública, sendo um bom exemplo do realismo e da ironia de Dickinson.

A forma do poema também contribui para acentuar o aspecto irônico, pois a morte física, sem perspectiva de esperança, está expressa em estrofes que seguem o modelo do metro comum, com exceção das últimas rimas, que são imperfeitas. E a característica central da mosca, presente em todo o poema pelo seu zumbido, afirma-se pelo uso de sibilantes: *buzz, stillneis, was, heaves, storm; uncertain, stumbling, buzz, see*.

"I had been hungry, all the Years" mais uma vez dramatiza a ideia da superioridade do sofrimento sobre a satisfação:

<p><i>I had been hungry, all the Years – My Noon had Come – to dine – I trembling drew the Table near – And touched the Curious Wine –</i></p> <p><i>'Twas this on Tables I had seen – When turning, hungry, Home I looked in Windows, for the Wealth I could not hope –for Mine –</i></p> <p><i>I did not know the ample Bread – 'Twas so unlike the Crumb The Birds and I – had often shared In Nature's - Dining Room –</i></p> <p><i>The Plenty hurt me – 'twas so new – Myself felt ill – and odd – As Berry – of a Mountain Bush – Transplanted – to the Road –</i></p> <p><i>Nor was I hungry – so I found That Hunger – was a way Of Persons outside Windows – The Entering – takes away –</i></p>	<p>Há tantos anos já faminta – Enfim, minha hora de jantar! Trêmula me acerquei da mesa E o vinho raro fui provar.</p> <p>Era tal qual mesas que eu via Quando, voltando ao lar, com fome, Pelas vidraças contemplava Banquetes que pobre não come.</p> <p>Não conhecia o farto pão – Migalha outra era a da mesa Que, para mim e para os pássaros, Oferecia a natureza.</p> <p>Tanta fartura me feriu, Senti-me mal, desajeitada Como uma baga da montanha Para a estrada transplantada.</p> <p>Fora-se a fome: ela era um jeito De gente do lado de fora, Espreitando pela janela. Entra-se – e o apetite vai embora.</p>
<p>J 579 F 439</p>	<p>Trad. Aíla de Oliveira Gomes (1985, p. 87)</p>

⁵ TODD, John. Emerson. *Emily Dickinson's Use of the Persona*. The Hague: Mouton, 1973. p. 68-69.

⁶ FORD, Thomas. W. Thoreau's Cosmic Mosquito and Dickinson's Terrestrial Fly. *New England Quarterly*, 48, n. 4. p. 487-504. Dec. 1975.

Nas três primeiras estrofes a narradora fala do longo período de privação pelo qual tem passado e da possibilidade de satisfação que finalmente lhe chegou; nas duas últimas explica a recusa de tal oportunidade.

Dickinson usa a fome como “estratégia estética” (MOSSBERG, 1983, p. 60) para descrever a irrealização amorosa e a rejeição dos valores sociais que abomina. Ela experimenta o vinho, mas não come o pão; comê-lo seria aceitar as regras da sociedade que está rejeitando. Por terem conotações sacramentais, o pão e o vinho cercam a possibilidade da relação amorosa com urna aura de santidade (CODY, 1971, p. 139).

Habituada a compartilhar migalhas com os pássaros, assusta-se com a fartura. A fome deixou-a revoltada (*hunger / anger*) e desconfiada. A hora de comer torna-se dolorosa ao invés de lhe dar prazer. A atitude da poeta aqui assemelha-se à de Fernando Pessoa, quando ele diz: “Até amaria o lar, desde que o não tivesse”. (PESSOA, 1960, p. 346)

Como “uma baga da montanha” a narradora sente-se deslocada ao se encontrar na estrada; prefere permanecer no estado anterior de privação. Basta-lhe testemunhar a satisfação dos outros do lado de fora.

Dickinson conclui o poema com ironia, pois, paradoxalmente, os fatores destinados a saciar a fome da narradora são os mesmos que inibem o seu apetite. (POLLAK, 1984, p. 129) Ainda como Fernando Pessoa, a poeta ama a poesia que vem da irrealização.

“*The Poets light but Lamps*” representa um momento importante no desenvolvimento da teoria poética de Dickinson:

<p><i>The Poets light but Lamps – Themselves – go out – The Wicks they stimulate – If vital Light</i></p> <p><i>Inhere as do the Suns – Each Age a Lens Disseminating their Circumference –</i></p> <p>J 883 F 930</p>	<p>O Poeta acende Lâmpadas – Ele próprio apaga-se – Os Pavios que inflama – Se têm Essência</p> <p>Como os Astros agregam-se Uma Lente em cada Época Disseminando a sua Circunferência –</p> <p>Trad. José Lira (2006, p. 150)</p>
--	--

O advérbio “apenas” (*but*) do primeiro verso já aponta para o contraste central do poema (ANDERSON, 1960, p. 58): as lâmpadas da primeira estrofe, representando a luz terrestre, em oposição aos sóis da segunda, que simbolizam a luz celestial; ou ainda, as lâmpadas (“verdades poéticas”) do universo particular da poeta, opondo-se ao universo planetário iluminado pelo sol. Em decorrência disso, a perenidade da arte se sustém, apesar do caráter efêmero do seu criador.

A ironia situacional manifesta-se logo nos dois primeiros versos. A partir daí, Dickinson vai estabelecendo uma relação entre ela, como poeta, o poema e o leitor. Trata-se de mais um dos poemas em que Dickinson toma um emblema casual, para aprofundar o seu significado simbólico por meio de imagens originais (ST. ARMAND, 1984, p. 354).

Dickinson trata poeticamente da preocupação com a fama e do contraste entre a brevidade da vida humana com a perenidade da poesia; esta, não o poeta, merece reconhecimento eterno (THACKREY, p. 35-37). O pavio aceso pode representar a vida mortal do poeta bem como o próprio poema que ele produz. No primeiro caso, a luz do pavio estaria representando a precariedade da vida humana em oposição à permanência da obra poética; no segundo, representaria o próprio poema, pavio aceso pelo poeta, que serão disseminados pela lente, em círculos contínuos e infindáveis. Os pronomes "eles" do segundo verso e "deles" do sétimo mostram que no fim a circunferência dos poetas e a dos poemas se encontrarão (GELPI, 1975, p. 299). E caberá então a cada época, com a sua ótica, reconhecer a verdadeira poesia.

Em "*There is a solitude of space*" verificamos um contingenciamento do infinito:

<p><i>There is a solitude of space A solitude of sea A solitude of death, but these Society shall be Compared with that profounder site That polar privacy A soul admitted to itself – Finite infinity.</i></p> <p>J 1695 F 1696</p>	<p>Há uma solidão do céu, uma solidão do mar e uma solidão da morte. Mas fazem todas companhia comparadas a este local profundo, esta polar intimidade, uma Alma que reconhece a Si mesma: finita infinidade.</p> <p>Trad. Paulo Mendes Campos (1984, p. 49)</p>
--	--

Esta típica experiência americana, "o isolamento metafísico", da qual Dickinson participou, deu origem ao que há de melhor em poesia. (ROVIT⁷, *apud* DUCHAC, p. 513) Este poema realça a tranquilidade íntima da alma que se voltou para si mesma, após ter se projetado contra o espaço exterior. A "polar intimidade" corresponde à solidão extrema, pela qual a alma retorna ao lar, depois de ter se surpreendido num contexto indefinido.

Este poema, pela situação existencial que dramatiza, leva-nos à ironia metafísica, de que trataremos em outra oportunidade.

⁷ ROVIT, Earl H. The Shape of American Poetry. *Jahrbuch Für Amerikastudien*, v. 6, p. 122-133, 1961.

RESUMO

A poesia de Emily Dickinson (1830-1886) contempla vários tipos de ironia: a autoironia, quando a poeta se volta para si mesma; a visão irônica do mundo, quando trata de alguns aspectos externos da existência (saber humano, sistema de crenças, natureza, sociedade e situação); ironia metafísica, quando, ao mesmo tempo, reflete sobre os mistérios do cosmos e do seu universo cultural. Com maior ou menor ênfase, os seus temas fundamentais (amor, fé, morte, sofrimento) aparecem em todas as modalidades de ironia, quer como intenção, quer como recurso mobilizado para produzir o efeito irônico. Assim, neste trabalho, pretendemos fazer um dos possíveis recortes em sua obra, ou seja, trataremos da ironia situacional, que se manifesta em muitos poemas, como os analisados neste trabalho.

Palavras-chave: Dickinson; Ironia; Poesia americana; Tradução poética.

ABSTRACT

The poetry of Emily Dickinson (1830-1886) contemplates several kinds of irony: self-irony in the poems aimed at herself; ironical world vision, when she deals with some external aspects of existence (human knowledge, system of beliefs, nature, society, and situation), metaphysical irony when she reflects on the mysteries of the cosmos and of her cultural universe. With varying degrees of emphasis, her fundamental themes (love, faith, death, suffering) are present in all kinds of irony, either as an intention or as a device designed to produce an ironical effect. This is thus an attempt to make one of the possible selections from her work, namely, to tackle the situational irony present in many of her poems like the ones hereby analyzed.

Keywords: Dickinson; Irony; American poetry; Poetry translation.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Charlotte. *The Poetry of Emily Dickinson*. New York: Monarch press, 1965.
- ANDERSON, Charles. R. *Emily Dickinson's Poetry, Stairway of Surprise*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- BALDI, Sergio. The poetry of Emily Dickinson (1956). *Sewanee Review*, 68, n. 3. (July-

September/Summer 1960, p. 438-449.

- BENDER, Ivo. (Trad.) *Poemas de Emily Dickinson*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- CAMPOS, Paulo. Mendes. de. Oito Poemas/Emily Dickinson (1969), *Trinca de Copas*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 47-50.
- CHASE, Richard. *Emily Dickinson*. New York: William Sloane, 1951.
- CODY, John. *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*. Harvard University Press, 1971.
- _____. J 252, *The Explicator*, 37, 1. (Fall 1978, p. 15-16;
- DAGHLIAN, Carlos; CHOCIAY, Rogério. E. Poems by Emily Dickinson in Portuguese: Translation and Bibliographical Notice, *Higginson Journal*, n. 43. (2nd half 1985, p. 3-13.
- _____. *A Obsessão Irônica na Poesia de Emily Dickinson*. Tese de Livre-Docência. São José do Rio Preto, SP, UNESP, 1987. [As traduções de Carlos Daglian incluídas nesta tese contaram com a colaboração de Rogério E. Chociay]
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems*. Thomas H. Johnson (Ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955.
- DICKINSON, Emily. *The Letters of Emily Dickinson I*. Thomas H. Johnson (Ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965.
- _____. *The Poems of Emily Dickinson*. Ralph W. Franklin (Ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- DIEHL, Joanne. Feit. *Dickinson and the Romantic Imagination*. Princeton University Press, 1981.
- DUCHAC, Joseph. *The Poems of Emily Dickinson (an annotated guide to commentary in English, 1890-1977)*. Boston: G. K. Hall, 1979.
- FARIA, Idelma. Ribeiro. de. (Trad.) *T. S. Eliot, Emily Dickinson, René Depestre*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- FERLAZZO, Paul. *Emily Dickinson*. Boston: Twayne, 1976.
- GELPI. *The Tenth Muse: The psyche of the American Poet*. Harvard University Press, 1975.
- GOMES, Aíla. de Oliveira.. (Trad.). *Emily Dickinson: Uma Centena de Poemas*. São Paulo: T. A. Queiroz / EdUSP, 1985
- GRIFFITH, Clark. *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry*. Princeton Univ. Press, 1964.
- HOWARD, William. In: WALCUTT, Charles. Child; J. Edwin. Whitesell. (Eds.). *Explicator Cyclopedia: Modern poetry*. (1942-62) Chicago: Quadrangle Books, v. 1. 1966; p. 64.
- JUHASZ, Suzanne. 'I Dwell in Possibility': ED in the Subjunctive Mood. *Emily Dickinson Bulletin*, n. 32. (Second Half 1977, p. 105-109.
- _____. *The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind*. Bloomington, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- KHER, Inder. Nath. *The Landscape of Absence; Emily Dickinson's Poetry*. Yale University Press, 1974.
- LAIR, Robert. L. *Barron's Book Notes: A Simplified Approach to Emily Dickinson*. Woodbury, N.Y.: Barron's Educational Series, 1971.
- LIRA, José. (Trad.) *Emily Dickinson: Alguns Poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

- MINER, Earl. Roy. [J] 287. In: WALCUTT, Charles. Child ; WHITESELL, J. Edwin,. (Eds.). *Explicator Cyclopedia, Modern poetry.(1942-62)* Chicago: Quadrangle Books, v. 1. 1966, p. 57-58.
- MOREY, Frederick. L. The Fifty Best Poems of Emily Dickinson (a three chapter study). *ED Bulletin*, n. 25. (1st half 1974, p. 5-23.
- MOSSBERG, Barbara. Antonina. Clarke. Emily Dickinson's Nursery Rhymes. In: JUHASZ, Suzanne,. (Ed.). *Feminist Critics Read Emily Dickinson*. Indiana University. Press, 1983.
- PERRINE, Laurence. There's a certain Slant of light. In: *14 by Emily Dickinson*. Thomas M. Davis (Ed.). Chicago: Scott, Foresman, 1964, p.34-35.
- PESSOA, Fernando. Trapo (1930). In: CAMPOS, Álvaro. de. Campos, *Ficções do Interlúdio. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- PICKARD, John. B. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*. New York: Barnes and Noble, 1967.
- POLLAK, Vivian. R. *Dickinson: The Anxiety of Gender*. Cornell University Press, 1984.
- PORTER Dickinson: *The Modern Idiom*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- RENAULT, Abgar. *Poesia: Tradução e Versão*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 31 – 35.
- SENA, Jorge. de. *80 Poemas de Emily Dickinson* Lisboa: Edições 70, 1978.
- SHERWOOD, William. R. *Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*. Columbia University Press, 1968.
- ST. ARMAND, Barton. *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*. Cambridge University. Press, 1984.
- THACKREY, Donald. E. *Emily Dickinson's Approach to Poetry*. Lincoln: University of Nebraska, 1954. Excerpted: DAVIS, Thomas. M. (Ed.), *14 by Emily Dickinson*. Chicago: Scott, Foresman, 1964, p. 35-37.
- VIZIOLI, Paulo. (Trad.) Emily Dickinson, *Poetas Norte-Americanos: Antologia Bilingüe*. Rio de Janeiro: Lidor, 1976, p. 40-44.
- WARREN, Austin. *Connections*. University of Michigan Press, 1970.
- WOLFF. *Emily Dickinson*. New York: Alfred Knopf, 1986.

Submetido em: 27/04/2009

Aceito em: 10/08/2009

REVISTA LETRAS

NORMAS PARA ENCAMINHAMENTO DE TRABALHOS

I

1. A *Revista Letras* aceita artigos originais, notas de leitura, resenhas bibliográficas, traduções de artigos, ensaios e textos de criação. A colaboração deverá ser matéria de pesquisa específica na área de Letras ou afins e ser inédita. Poderá ser redigida numa das seguintes línguas: português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão e ter o formato de ensaio teórico, reflexão epistemológica ou relato de pesquisa aplicada. Não serão apreciados os trabalhos que não estiverem de acordo com as normas a seguir especificadas.
2. No caso de artigo, apresentar, ao final, antes das referências bibliográficas, um resumo de, no máximo 250 palavras, em português e em inglês, obrigatoriamente.
3. Deve-se indicar, ao final do trabalho e após ambos os resumos, 03 (três) palavras-chave, em português e em inglês, que descrevam a essência do assunto tratado, visando indexação.
4. O trabalho deve ter a extensão máxima de 20 (vinte) (cerca de 7.000 palavras) e mínima de 10 (dez) páginas (cerca de 3.400 palavras) e entrelinha com espaço um e meio.
5. As indicações bibliográficas das citações deverão ser colocadas em notas de rodapé, de acordo com as normas de referenciamento bibliográfico, ou indicadas no corpo do artigo como sugerido: sobrenome do autor e, entre parênteses, data identificadora da edição da obra seguida de vírgula e número da página, se for o caso.
6. A bibliografia deverá constar ao final do texto, apresentar apenas as referências de obras mencionadas no trabalho e seguir as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas, ABNT.
 - 6.a. Para livros, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, nome do autor. *Título do livro*. Local de publicação: nome da editora, data da publicação (incluir, entre o título do livro e o local de publicação, o número da edição, quando não for a primeira, usando para tanto o formato: número da edição em algarismo arábico. ed.). Exemplo: FIGUEIREDO, Fidelino de. *A luta pela expressão: prolegômenos para uma filosofia da literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
 - 6.b. Para artigos publicados em periódicos, deverá ter o seguinte formato:
SOBRENOME DO AUTOR, nome do autor. Título do artigo. *Nome do periódico*, série do periódico, local de publicação, v. (volume do periódico), p. (intervalo de páginas em que está contido o artigo), data. Exemplo: PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*, 2.ª série, Porto, v. 1, n. 4, p. 101-107, abr. 1912.
 - 6.c. Para eventos científicos ou trabalhos apresentados em eventos (congressos, seminários, simpósios, reuniões, encontros etc.), deverá ter os seguintes formatos: NOME DO EVENTO, número do evento., ano de realização, local. *Título*. Local: nome da editora, ano de publicação. Número de páginas ou volume. Exemplo: SEMINÁRIO DO CENTRO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DO PARANÁ (CELLIP), 10., 1996, Londrina. *Anais...* Londrina: Unioeste, 1996. v. 1, 250 p. SOBRENOME DO AUTOR, nome do autor. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento., ano de realização, local. *Título*. Local: nome da editora, ano de publicação. p. página inicial-final. Exemplo: SCLIAR-CABRAL, Leonor. O conceito de letramento: uma questão polêmica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 9., 1994, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 1995. v. 2, p. 1276-1282.

7. Se o trabalho contiver ilustrações com legendas ou gráficos, usar arquivos com extensão .tiff ou .jpg, com resolução de 200dpi para impressão em preto e branco e 350dpi para impressão colorida, e assinalar no texto o local onde deverão ser intercaladas.
8. O trabalho deverá ser submetido através do Sistema Eletrônico de Revistas da UFPR (<http://www.ser.ufpr.br/letras>) em formato eletrônico, no programa Word para Windows, *sem* o formato da revista.
9. A seção “Notas de Leitura” publicará trabalhos que não se constituem propriamente em artigo de pesquisa (estrutura e extensão) e que extrapolam as características de resenha (estrutura, extensão e data de publicação da obra em pauta); neste caso, dispensam-se os resumos, mantendo-se as demais exigências.
10. As resenhas devem ter como objeto obras recentes (publicadas nos dois últimos anos) e devem apresentar como título a referência bibliográfica da obra resenhada, mencionando-se inclusive o número de páginas. O texto crítico deve manter-se no limite máximo de 3 (três) páginas.
11. As traduções poderão ser submetidas em dois formatos:
 - 11.a. A Revista aceitará a submissão de artigos e ensaios publicados originalmente em língua estrangeira e traduzidos para o português, desde que, por ocasião da submissão, o proponente anexe ao texto submetido: 1) o texto original em língua estrangeira, com indicação do periódico ou livro em que foi publicado anteriormente; e 2) a declaração de concessão de direitos autorais por parte do autor e/ou detentor dos direitos de publicação do texto em questão. Uma vez aceita a submissão, o processo prossegue segundo os critérios de avaliação de qualquer outro artigo, considerando-se ainda pré-requisito, nesse caso, a propriedade e a adequação da tradução proposta, de responsabilidade única e exclusiva do proponente. O conselho editorial da Revista Letras se reserva o direito de recusar as submissões que não atenderem aos requisitos acima descritos.
 - 11.b. A Revista aceitará também a submissão de traduções para o português de textos de criação (poesia e ficção) publicados originalmente em língua estrangeira, desde que as traduções venham acompanhadas por apresentação e discussão consistentes da proposta de tradução, constituindo, portanto, trabalho de natureza crítica e reflexiva com foco na discussão tanto da obra traduzida quanto da tradução da obra em questão. Por ocasião da submissão, o proponente deve anexar: 1) o texto original em língua estrangeira, caso não proponha uma apresentação do trabalho de tradução em versão bilíngue; e 2) a declaração de concessão de direitos autorais por parte do autor e/ou detentor dos direitos de publicação do texto em questão, quando se tratar de unidade textual passível de direito autoral.
12. O Conselho Editorial reserva-se o direito de recusar os trabalhos que não atendam rigorosamente às normas explicitadas acima.

II

Os critérios norteadores para aceitação dos trabalhos pelo Conselho da *Revista Letras* são, fundamentalmente, a relevância científica, a originalidade e a clareza dos textos apresentados.

III

O Conselho Editorial comunicará ao autor se o trabalho foi aceito sem restrições, aceito com sugestões de alteração parcial ou mesmo recusado.

IV

Os autores receberão 02 (dois) exemplares do número da revista que trouxer sua colaboração.

V

Os originais não publicados não serão devolvidos.

STANDARDS FOR SUBMITTED WORKS

1. *Revista Letras* accepts original papers, reading notes, bibliographic reviews, translations of articles, essays and creative texts. Contributions must be a result of unpublished research in Letters and correlated areas. They must be formatted as theoretical essays, epistemological reflections or reports of some applied research. Works will be accepted in any of the following languages: Portuguese, Spanish, French, Italian, English or German.
2. In case of papers, it is mandatory to include, at the end of the paper and before the bibliographic references, a 250-word (maximum) abstract written in Portuguese and in English.
3. For indexing purposes include after the end of both abstracts 03 (three) keywords to describe the essence of the subject that is being discussed, both in Portuguese and in English.
4. Works must be at least 10 (ten) pages long (around 3,400 words) and at most 20 (twenty) pages long (around 7,000 words), written with 1,5 spacing.
5. Bibliographical indications must be placed in footnotes and comply with the standards for bibliographical reference, or be placed within the body of the text, as suggested: between parentheses, the author's surname, the edition date followed by colon and page number(s), if this is the case.
Example: (CANDIDO, 1971: p. 34).
6. Bibliographical references must be placed at the end of the text. They must follow Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) standards:
 - 6.a. For books, format must be as follows: AUTHOR'S SURNAME, author's name. *Book title*. Place of publication: Publisher's name, publication date. (When the edition is not the first, include the edition's number between the Book title and the Place of publication using the following format: edition number in Arabic figures. ed.
Examples: WHITMORE, Reed. *Whole lives. Shapers of modern biography*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
FIGUEIREDO, Fidelino de. *A luta pela expressão: prolegômenos para uma filosofia da literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.
 - 6.b. For articles published in periodicals, format must be as follows: AUTHOR'S SURNAME, author's name. Article title. *Periodical name*, periodical series, Place of publication, v. periodical volume, p. pages in which the article is, date.
Example: PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*. *A Águia*, 2.ª série, Porto, v. 1, n. 4, p.101-107, Apr. 1912.
7. If the work has pictures with banners or graphics, indicate the place in the text where they should be inserted. Please use 200dpi image files with the extension .tiff or jpg.
8. The work must be submitted using the UFPR Electronic Journal System website (<http://www.ser.ufpr.br/letras>), preferably in Word for Windows format.
9. The section "Notas de Leitura" (Reading Notes) publishes works that are not exactly research articles (in structure or length) and that exceed the characteristics of a review (structure, length and the publication date of the work that is discussed); in this case, abstracts are not necessary. However, all other requirements are kept.
10. Reviews must have recent works as their object (published during the last two years) and their title must be the bibliographical reference of the work that is being reviewed and mention the number of pages. A critical text must be limited to a maximum of 3 (three) pages.

11. Revista Letras accepts translations from foreign languages into Portuguese. Instructions available in Portuguese only.
12. The Editorial Board reserves the right to refuse works that do not strictly comply with the standards mentioned herein before.

II

The editorial criteria that our board and reviewers adopt are basically the work's scientific relevance, originality and the clarity of the submitted texts.

III

The Editorial Board will communicate the authors whether their works were accepted without restrictions, with suggestions for partial changes, or even refused.

IV

Authors will receive 02 (two) issues of the edition in which their work is published.

V

Non-published originals will not be returned.

REVISTA LETRAS
Universidade Federal do Paraná
Rua Gal. Carneiro, 460, 11º andar – Ed. D. Pedro I
80.060-150 – Curitiba – Paraná – Brasil
revlet@ufpr.br

A Universidade Federal do Paraná instituiu o Sistema Eletrônico de Revistas (**SER**), abrindo um importante canal de interação entre usuários e a comunidade científica. Neste espaço estão listadas as Revistas Técnico-Científicas publicadas com recursos próprios ou com recursos do programa de apoio à publicação instituído pela UFPR.

O **SER** utiliza-se do *Open Journal System*, software livre e com protocolo internacional que permite a submissão de artigos e o acesso às revistas de qualquer parte do mundo. Nesse sistema já estão cadastradas 42 revistas da UFPR, abrangendo diversas áreas de conhecimento. O sistema pode ser acessado por **AUTORES**, para a submissão de trabalhos, **CONSULTORES**, para a avaliação dos trabalhos, **EDITORES**, para o gerenciamento do processo editorial e **USUÁRIOS**, interessados em acessar e obter **CÓPIAS** de artigos já publicados nas revistas.

A **SUBMISSÃO** de artigos é feita por meio eletrônico e o autor poderá fazer o **ACOMPANHAMENTO** do processo de **AVALIAÇÃO** por parte dos consultores até a editoração final do artigo. As **NORMAS** de publicação e demais instruções, bem como os endereços dos editores são encontrados nas páginas de cada revista.

O trabalho de editoração de algumas revistas (*Boletim Paranaense de Geociências, Desenvolvimento e Meio Ambiente, Educar em Revista, Extensão em Foco, História: Questões & Debates, RA'E GA: O Espaço Geográfico em Análise, Revista de Economia e Revista Letras*) é supervisionado pela **EDITORA UFPR**, que conta com corpo editorial especializado que se ocupa da revisão final dos volumes de seus respectivos periódicos, dentro dos padrões estabelecidos pela Editora. Findo o processo de editoração, uma cópia (pdf) dos artigos é disponibilizada em meio digital, dentro do Sistema SER, enquanto outra segue para impressão nas gráficas determinadas para cada publicação.

Para submeter um trabalho pela primeira vez será, antes, necessário entrar em **CADASTRO**. Uma vez cadastrado, abre-se uma caixa de diálogo indicando os passos a serem seguidos para o processo de submissão do artigo. Desejando apenas consultar trabalhos já publicados, basta acessar **ARQUIVOS** e obter o artigo desejado.

O SER oferece ainda o **Public Knowledge Project**, poderosa ferramenta de pesquisa, com acessibilidade global. Para fazer a busca por um tema de seu interesse utilizando essa ferramenta basta clicar em PKP e, em seguida, digitar uma palavra-chave na caixa de diálogo. Com isso você acessará artigos sobre o tema de seu interesse publicados em diversas partes do mundo.

Universidade Federal do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG)
Rua Dr. Faivre, 405, Ed. D. Pedro II, 1º andar, Centro
80060-140 – Curitiba – Paraná – Brasil
Tel.: (41) 3360-5405/ Fax: (41) 3360-5113
prppg@ufpr.br
ser@ufpr.br

A stylized, handwritten-style letter 'E' logo, consisting of a thick, sweeping stroke that forms the main body of the letter and a shorter vertical stroke on the right side.

sta ♦ obra ♦ foi ♦ impressa ♦ na ♦ Gráfica ♦ Progressiva ♦
Curitiba ♦ PR ♦ em ♦ março ♦ de ♦ 2010 ♦ para ♦ a ♦
Editora ♦ Universidade ♦ Federal ♦ do ♦ Paraná ♦