

Súmario

- 164 – 167 Thiago Benites dos Santos:** *Inovação técnica e os media óticos em Kafka.*
- 168 – 175 Vítor Jochims Schneider:** *O olhar fotográfico e textual em Prosa do Observatório de Julio Cortázar.*
- 176 – 180 Márcia Lappe Alves:** *The question of point of view.*
- 181 – 187 Ana Lúcia Silva Paranhos:** *Le Désert Mauve de Nicole Brossard: Un Parcours dans l'univers de la traduction littéraire.*
- 188 – 195 Daniel Iturvides Dutra:** *A literatura de ficção – científica e os problemas de tradução para a mídia fílmica.*
- 196 – 204 Larissa Rohde:** *Notes on Narayan's Prose.*
- 205 – 213 Claudio Vescia Zanin:** *Abjection and Evil in 'Haunted'.*
- 214 – 226 Fernanda Fernandes / Robert Ponge:** *Um breve estudo da intriga e de dois personagens de Roberto Zucco, peça de Bernard-Marie Koltès.*
- 227 – 233 Jaqueline Bohn Donada:** *'Romola', by George Eliot, and its Conflicts.*
- 234 - 239 Maria Izabel V. Domingues:** *Literatura Escocesa e Literatura Brasileira: nacionalismo, regionalismo e algumas sutilezas.*
- 240 - 251 Vanessa Costa e Silva Schmitt/Robert Ponge:** *A medicina em 'A Obra Em Negro' de Marguerite Yourcenar: as diversas profissões da arte de curar no século XVI.*
- 252 – 256 Kelley B. Duarte:** *A escrita autoficcional e os percursos de memória em Régine Robin.*
- 257 – 262 Ivonne Mogendorff:** *'Andamios' de Mario Benedetti - Memoria en las huellas del desexilio.*
- 263 – 269 Carlos Eduardo Meneghetti Scholles:** *Storytelling Coyotes: the Coyote Trickster Figure in Thomas King.*
- 270 – 276 Valter Henrique Fritsch:** *Apropriação do Discurso Mítico: Cassandra Profetisa a Pós-Modernidade.*
- 277 – 284 Érika Azevedo/Robert Ponge:** *André Breton e os primórdios do surrealismo.*

285 – 290 Monica Stefani: *'You are what you read': intertextual relations between Patrick White's 'The Solid Mandala' and F. Dostoyevsky's 'The Brothers Karamazov'.*

291 – 297 Adriane Veras: *A Reading of Sandra Cisneros's 'The House on Mango Street'.*

298 – 310 Lisanea Weber: *Uma leitura sobre a escravidão no romance epistolar de Ina von Binzer.*

Inovação técnica e os *media* óticos em Kafka

Thiago Benites dos Santos/Orientador: Prof. Michael Korfmann

The reception of the work Franz Kafka's is always seen through the point of view of the human condition, the labyrinth, the bureaucracy that imposes itself over the individuum and so on. There is no doubt about the importance of such works for the study of Kafka's work. Nevertheless, the objective of the present work is to point out another aspect from Kafka's work, which is the relation with the optical *media* and the technology in the twentieth century. The central work of this study is the book "Kafka goes to the movies" from Hanns Zischler published in 1996 as well as previous studies about this topic. Based on these publications this study intends to analyse the importance of these optical media like Kaiserpanorama, cinema, and general technics on Kafka. The two main topics are placed about the profundity of the image as seen through a Kaiserpanorama and its plasticity and the dynamics of the silent black and white movies.

Keywords: Kafka; media

1 Introdução

As abordagens mais comuns da obra de Kafka se situam sob a perspectiva do labirinto, do caos, do absurdo, da força anônima burocrática que se impõe às pessoas. Esse é um aspecto já razoavelmente esgotado, como afirma Sebald em sua obra *Campo Santo*, em que ele faz referência a trabalhos secundários inspirados nas teorias do existencialismo, teologia, psicanálise que enchem páginas com verbagens nem sempre compensadoras. Este trabalho propõe uma visão sobre a influência da técnica e dos *media* óticos sobre um autor que viveu num período de grandes transformações tecnológicas. A idéia geral que se tem do Kafka que escrevia sozinho na solidão do quarto não condiz com o Kafka social que fez viagens, assistiu a filmes e que teve contato com máquinas em seu trabalho na empresa de seguros. Um grande marco para a discussão é a obra "Kafka vai ao cinema" de Hanns Zischler, mas existem outros estudos anteriores a esse.

Em resposta a uma pergunta de Gustav Janouch (autor austríaco, mas famoso somente por seu livro *Gespräche mit Kafka*) sobre o personagem Karl Rossmann de "O Desaparecido", Kafka define seus textos apenas como imagens quando diz: "Eu não esbocei pessoas. Eu contei uma história. São imagens, apenas imagens".¹ Essa afirmação é o ponto inicial do trabalho. Ela exige maiores esclarecimentos, pois é dita e fica suspensa no ar sem maiores explicações. Apesar de poucas as referências ao cinema encontradas nos diários de Kafka e mesmo nenhuma declaração explícita de uma suposta influência, este trabalho pretende tentar interligar seus textos literários aos dispositivos que Kafka manteve contato em seu tempo, a saber, o cinema e o *Kaiserpanorama*, além da técnica de uma forma geral. A intenção é

*Bolsista CAPES; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Setor de Alemão.
Tel:00 55 51 3273 6979; E-mail: thiagobenites@yahoo.de*

tentar ver o influxo desses *media* e da técnica em seus textos fictícios.

2 Kafka e suas relações com a técnica no âmbito biográfico

Aqui enfrentamos um problema metodológico, pois apesar de haver explicitamente contatos com o cinema, o *Kaiserpanorama* e a técnica de uma forma geral na área biográfica, não há um corpo teórico maior sobre o assunto. Em seus diários ele faz referências aos filmes *A Escrava Branca* de 1911 e *O Outro* de 1913, dentre outros. Mas esses poucos contatos explícitos não provam que essas questões óticas, técnicas e industriais se manifestam em sua obra. Enquanto esses fenômenos se expressam manifestamente nas vanguardas, o mesmo não pode se dizer de Kafka, que freqüentemente constrói seu espaço ficcional fora do tempo e do espaço historicamente definido, apesar de ter vivido em plena maturidade intelectual no auge dos movimentos vanguardistas.

Enquanto esses movimentos mostram claramente a explosão tecnológica e possuem traços determinantes específicos como em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin e *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, isso não ocorre na obra kafkiana. Nela poderíamos encontrar alguns traços secundários. No caso de *Berlin Alexanderplatz* o livro utiliza-se de efeitos sonoros, artigos de jornais, músicas, discursos e outros livros em sua construção. Já em *Manhattan Transfer* o título já indica que o seu foco é a vida urbana de Nova York. Aqui John dos Passos utiliza técnicas de montagem e colagem emprestadas do cinema.

Primeiramente veremos que em nível biográfico é manifesta a sua relação com as máquinas e o interesse pelos novos inventos. Seu trabalho em empresas de seguros exigia viagens a grandes pedreiras e a fábricas de Nordböhmen especializadas na produção de tecido, vidro e construção de máquinas, o que lhe permitia ter um conhecimento mais técnico sobre o perigo que elas representavam para o ser humano. Kafka tinha uma noção do efeito que o contato direto com as máquinas oferecia.

Em setembro de 1909 Kafka realizou uma viagem à Itália e visitou um show aéreo realizado em Bréscia. Na obra *Die Flugschau von Brescia* de Peter Demetz ele afirma que

D'Annunzio e os Futuristas, que não se suportavam, em unísono tinham elevado a imagem do aviador ao patamar de um ascético, esbelto e heróico super-homem, que podia se elevar acima do mundo das mulheres e da humanidade terrena sem o mínimo esforço.²

Assim, o aviador tomava ares de um Zaratustra dos novos tempos. Kafka, ao contrário dos Futuristas, não tomou o avião como um ícone a ser louvado. Em sua viagem a Bréscia ele não compartilhava do entusiasmo de seus companheiros: os irmãos Max e Otto Brod. Kafka possuía uma visão mais apurada para detalhes técnicos do que seu amigo Max Brod, que afetuosamente demorava-se de maneira impressionante sobre as cores das luvas e mal mencionava pormenores técnicos. Kafka, perito em seguros, tinha aprendido como as máquinas podem ser complexas e perigosas, sobretudo na construção civil, e através dele nós quase chegamos a conhecer algo profissionalmente sobre motores, hélices, asas, e a equipe de mecânicos.

3 As relações dos dispositivos óticos na obra de Kafka

Saindo do âmbito biográfico e entrando agora na qualidade textual, há uma maior dificuldade de enquadrar os textos de Kafka sob esse aspecto dos *media*, na medida em que eles não são associados às vanguardas. Nestas se pode verificar mais claramente uma influência dos novos *media*, mas a obra kafkaesca é adversa, retirada atemporalmente desse contexto.

3.1 O cinema

Mas conforme Wolfgang Jahn é possível perceber que as visitas ao cinema não significavam para Kafka um simples divertimento intelectual e já os poucos exemplos citados por ele no seu artigo sobre *O Desaparecido* já tornam claro como o escritor – talvez mesmo sem saber – teria traduzido algo da expressiva linguagem imagética do filme mudo no *medium* de sua arte da palavra. Assim como os gestos, bastante fílmicos quando se pensa em cinema mudo, Kafka também utiliza outros elementos visuais de sua realidade romanesca de uma forma cinematográfica. A fisionomia das figuras, suas vestimentas e outros atributos, toda a visibilidade jamais é pura e simplesmente acessório ilustrativo, mas forma a substância mais íntima na evolução dramática do acontecimento narrado. Jahn descreve uma técnica chamada montagem paralela, criada e utilizada por David Griffith desde 1909 e aperfeiçoada pelo cineasta Sergei Eisenstein nos anos 20, e aplica esta a um trecho do romance *O Desaparecido*. Assim, ele demonstra como Kafka utiliza-se dessa montagem cinematográfica no seu romance e esclarece que, com tudo isso, o seu interesse pelo fenômeno cinematográfico no período entre 1910 e 1914, não merece atenção somente como fato biográfico.

A montagem paralela constitui-se da intercalação temporal de cenas simultâneas. E ele descreve em detalhes como Kafka realizou esse procedimento no primeiro capítulo de “O Desaparecido”, mostrando o decorrer de uma situação em que se encontram os personagens começando com uma exposição visual da sala e depois intercalando as ações do fogueira e do grupo de funcionários que se encontra no local. Sendo que cada momento corresponde a um estado dramaticamente importante. Sendo a conduta do fogueira identificada com (1) concentração interior, (2) excitação, (3) desorientação, e aquela do grupo com (I) interesse, (II) indiferença, (III) impaciência e (IV) indignação.

Através desse processo Kafka dissolve dois movimentos de imagens na verdade paralelos e simultâneos em uma seqüência alternada, para gerar diretamente uma impressão de simultaneidade e de continuidade ótica.

3.2 O Kaiserpanorama

Em contraponto ao cinema há ainda o *Kaiserpanorama*, que Kafka cita em seus diários com mais entusiasmo do que o próprio cinema. Esse dispositivo constitui-se de um binóculo por onde se assiste a uma seqüência de fotografias estereoscópicas, que, através desse dispositivo binocular, apresenta imagens com efeito tridimensional, oferecendo um plano em profundidade.

Segundo os estudos de Zischler, Kafka se sentia manifestamente mais atraído por esse dispositivo do que pelo cinema, pois ele apresenta uma imagem estática em profundidade transmitindo assim uma “calma do olhar”, a plasticidade da imagem contrapondo-se ao cinema que com sua “agitação do movimento” não permite a concentração em um determinado ponto. Citando o próprio Kafka a respeito do *Kaiserpanorama*: “Imagens mais vivas que no cinematógrafo, por darem ao rosto a calma da realidade. O cinematógrafo dá ao observado a agitação de seu movimento; a calma do olhar parece mais importante”.³ Essa idéia teria uma aproximação possível com trechos literários de Kafka como, por exemplo, o conto *Uma Mensagem Imperial*, em que o personagem principal recebe a tarefa de mandar uma mensagem e quando ele se esforça para sair do palácio, este parece começar a se expandir ao infinito, e não importa o quanto ele se esforce, parece nunca conseguir avançar. Nesse conto a sensação de profundidade é bastante nítida, mas é uma profundidade espacial em que o andamento seqüencial parece nulo, condizente com a experiência do *Kaiserpanorama*.

Conclusão

Mesmo com algumas referências negativas ao cinema e aparentemente mais favoráveis à fotografia, aqui pensemos no *Kaiserpanorama*, é possível uma aproximação de seus escritos com o filme mudo em preto e branco dos primórdios do cinema. Mas já se pode ter um panorama do conflito dos elementos fílmicos com os fotográficos, sendo estes mais especificamente trabalhados dentro do *Kaiserpanorama*. Os textos parecem oscilar entre esses dois dispositivos. Os movimentos e gestos acompanhados da sucessão de imagens mostram por um lado elementos fílmicos, alguma relação com o cinema, que exige o desenvolvimento temporal para sua realização, por outro lado o desdobramento interno com toda a sua profundidade e que teria maior relação com a da fotografia estereoscópica do *Kaiserpanorama*.

O trabalho iniciou com a frase: “Isto são imagens, apenas imagens” e se conclui com a tentativa de identificar que tipo de imagens o próprio Kafka se refere.

Notas

¹ JANOUCH, Gustav. *Gespräche mit Kafka*. apud JAHN, Wolfgang. *Kafka und die Anfänge des Kinos*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 6, 1962. p. 353-68. (tradução nossa)

² DEMETZ, Peter. *Die Flugschau von Brescia*. Kafka, d’Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen. Viena: Paul Zsolnay Verlag, 2002. (tradução nossa)

³ ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

O olhar fotográfico e textual em *Prosa do Observatório* de Julio Cortázar

Vítor Jochims Schneider/Orientador: Prof. Michael Korfmann

This article reviews the relation between photographic images and literary text within *Prosa del Observatorio* (1972) by Julio Cortázar. Firstly it considers the relations between photography and other artistic expression in the 19th and 20th centuries. Relating the literature produced by Cortázar and the surrealtic production of André Breton with the modern conception of art shared by both of them, the relation of photographs and text in *Prosa Del Observatorio* is considered as an artistic technique to increase the complexity of literary pieces.

Keywords: Julio Cortázar; Literature and Photography; *Prosa del Observatorio*

1 Introdução

O presente estudo apresenta as possíveis relações entre texto literário e imagem fotográfica na obra *Prosa do Observatório* (1972) de Julio Cortázar. Este trabalho está vinculado ao projeto de pesquisa *Iluminações recíprocas entre as artes – texto e imagem* (2008-2012). Primeiramente são expostas questões referentes à fotografia, em especial seu desenvolvimento histórico em paralelo com as demais artes e, num segundo momento, apresenta como as relações entre literatura e fotografia podem ser estabelecidas dentro de *Prosa do Observatório*.

2 Parágrafos

A invenção da fotografia desferiu um golpe mortal sobre os velhos modos de expressão, tanto para a pintura quanto para a poesia. É com lucidez que André Breton¹ diagnostica um dos fatos responsáveis pela revolução artística iniciada na segunda metade do século XIX, e que atingiria seu ápice nas primeiras décadas do século XX, período de atuação das vanguardas históricas. É relevante observar que Breton aponta uma inovação tecnológica, e não uma concepção ideológica, como propulsor de toda uma modificação nos modos de se produzir e de se pensar a arte.

Cem anos após o surgimento da fotografia, Paul Valéry² aponta que graças a sua capacidade mimética, a fotografia libertou não apenas a pintura mas também a literatura da pesada tarefa de representação fiel das aparências e superfícies, e fez com que essas puderam dedicar-se a nobre tarefa de compor obras de caráter abstrato. O crítico aponta a obra *Um lance de dados*, de Mallarmé, como o principal exemplo de tal texto, no qual ocorre uma diminuição dos elementos referenciais e aumento de elementos de referência interna à obra. O jogo de palavras, a

Bolsista CNPq – UFRGS – Setor de Alemão. Porto Alegre, Brazil. Fax: 51 3308 7303; Tel: 51 3308 6696; E-mail: vitorjochims@gmail.com

musicalidade, os deslizamentos semânticos e a disposição das palavras sobre a página são recursos que abrem espaço para a reflexão das potencialidades da criação literária sem interesses representativos.

Para uma melhor compreensão das citações acima, uma análise do percurso histórico pelo qual a fotografia percorreu se faz necessária. Apresentada oficialmente ao público em 1839, em seus primeiros anos, o novo medium passou por uma constante avaliação crítica. Já na época, alguns críticos previam que a fotografia viria a modificar os padrões artísticos, tomando conta da arte representativa e deixando as abstrações para a pintura e demais artes, o que de fato se desenvolveu décadas mais tarde. Dentro do grupo dos escritores, alguns como era o caso de Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne, exaltavam a fotografia devido a sua capacidade de reproduzir fielmente a realidade. Para outros, a fotografia era uma verdadeira ameaça à arte. Baudelaire,³ num comentário considerado até hoje referencial nas discussões sobre o caráter artístico da fotografia, apontou que o interesse crescente pelo meio era reflexo de uma descrença na pintura. O novo meio era encarado como uma espécie de ameaça da técnica que operava exaltando a verdade e oprimindo o belo, e, por conseguinte, deveria se restringir ao campo da memória e da ciência.

No século XIX, a fotografia não era considerada uma forma artística, era encarada como um meio de reprodução mecânica. Conseqüentemente, tornou-se comum na crítica da época aproximar literatura realista e fotografia. Autores como Zola e Flaubert tiveram suas obras descritas, e por vezes criticadas, como romances fotográficos, o que sugeria que seus procedimentos literários eram apenas registros neutros, como o mesmo olhar morto que era atribuído às fotografias. A escrita realista e a fotografia receberam a forte crítica que as destituía de valores artísticos; a primeira por não apresentar um processo de sublimação na linguagem, e a segunda por ser em essência um processo mecânico no qual pensava-se ser impossível inserir qualquer traço estético. Os escritores realistas se defendiam de tal crítica alegando que em suas obras o vínculo com a realidade e com a descrição de aparências não era mero registro mecânico, mas sim o resultado de um processo de sublimação da linguagem.⁴

Como foi abordado acima, percebe-se que num primeiro momento a relação entre fotografia e as demais artes foi de uma separação. Percebe-se que no início do século XX ocorre uma aproximação de fotografia e demais artes, o que irá conferir à fotografia o status de arte. Aproximações explícitas entre fotografia e texto literário são encontradas nos exemplares da revista *Camera Work* (1903-1917). A publicação nova-iorquina foi uma forma de colocar fotógrafos, artistas plásticos, escritores e críticos em contato a fim de propiciar uma maior interação dessas diferentes formas artísticas. Essa interação entre diferentes campos das artes viria a ser desenvolvida nas décadas seguintes pelos movimentos de vanguarda, que concebiam a arte como criação que não poderia ser limitada a um único medium, mas deveria ser como um universo de fronteiras dissolvidas.

Dentro dos movimentos das vanguardas, o surrealismo utilizou a fotografia em larga escala. Segundo Susan Sontag,⁵ a fotografia é a *única arte nativamente surrealista*. A invenção da fotografia é tida pelo surrealismo como um evento surreal em si: o fato de poder congelar certos instantes específicos gera a possibilidade de criar um mundo em duplicata, no qual é possível unir elementos heterogêneos e, naquilo que é supostamente realista, trazer à tona o inusitado. Numa fotografia é possível registrar o famoso *encontro fortuito de um guarda chuva com*

uma máquina de costura sobre uma mesa de autópsia.⁶ Ainda na segunda metade do século XIX encontramos os primeiros espontâneos capturados nas ruas das grandes metrópoles com traços surrealistas. Um dos principais nomes da década de 1850 é Eugène Atget. O fotógrafo dedicou-se a procurar pelas ruas de Paris momentos inusitados, assim criou na paisagem urbana cotidiana o clima de mistério e inquietação que viria a ser um dos temas do surrealismo.

É típica também do surrealismo a proposta de combinar texto e imagem fotográfica a fim de criar uma obra que não se limitasse a apenas um medium e que buscasse uma maior complexidade. Através da união de texto e imagem cria-se um terceiro significado a ser construído pelo leitor. O romance *Nadja*⁷ (1928) de André Breton é exemplo clássico dessa proposta. Nele, fotografia e texto literário relacionam-se não como ilustração, na qual a fotografia seria dependente do texto; as duas formas artísticas interagem como partes distintas e de mesmo valor dentro da obra, o que possibilita uma terceira leitura. O livro possui uma lógica não-científica na qual o maravilhoso mundo do inconsciente e da loucura brota a partir de cenas fragmentadas narradas em diferentes estilos, entre eles o texto poético, o jornalístico, a crônica, a crítica e também imagens, dentre as quais figuram 26 fotografias, muitas dessas com os traços explorados por Atget, alguns retratos e algumas imagens com alusões sexuais, aludindo ao vínculo do surrealismo com a psicanálise.

A obra de André Breton leva-nos ao encontro do ponto central deste trabalho – as relações criadas entre texto e imagem na obra *Prosa do Observatório*⁸ (1972) de Julio Cortázar. A aproximação entre os dois autores não se restringe ao fato de que ambos criaram obras que combinam texto literário e imagem fotográfica, mas estende-se as suas formas de compreensão do fazer artístico.

Ambos as artistas estão inseridos dentro da produção literária moderna. O artista moderno é consciente de que toda obra é de certa forma uma observação de um universo complexo e de que essa observação é feita a partir de um determinado posicionamento. A impossibilidade de se ocupar mais de uma posição ao mesmo momento obriga a arte a ser um olhar limitado e redutor de uma complexidade infinita. Cortázar aponta que cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade,⁹ e no entanto, tanto ele quanto Breton pretendem romper com esse processo criativo. A obra de arte não deve ser mais uma observação reduzida de um mundo complexo e por vezes incompreensível, mas deve incluir em si a complexidade infinita que existe no mundo.

A literatura desses autores deixa de ser narrativa representativa e passa a ser reflexão e busca de novos modos de narrar. Esse processo de busca de novos modos de narrar pode ser visto na produção de obras sem gênero definido, que nada mais são do que uma ficção de prosa em aberto. A reflexão sobre o modo de narrar se evidencia pelo fato da literatura não ser mais uma observação de ações no mundo, mas sim uma observação do ato de observar, uma observação em segunda ordem.¹⁰

Julio Cortázar, artista moderno e tributário das revoluções vanguardistas, tem muitas vezes sua obra reduzida a um número de contos simplesmente denominados fantásticos, enquanto que, se vista em sua extensão, nos deparamos com uma obra que é antes de tudo um desafio criador, uma narrativa construída nos limites da linguagem que está a questionar o ato de narrar. Ao descrever esse mesmo processo de questionamento do fazer literário no movimento surrealista, Walter Benjamin¹¹ utiliza a imagem da literatura sendo explodida por dentro; essa figura da literatura reflexiva como auto-destrutiva assemelha-se a figura do escorpião enclacrado que

dá título a obra crítica de Davi Arrigucci sobre a poética de Cortázar. A produção cortazariana, segundo o crítico, é um processo auto-crítico e também auto-destrutivo em ealação à literatura representativa, o que acaba colocando em risco a própria narrativa, como um escorpião que envenena a si próprio.

Essa constante da busca reflexiva revela-se tanto em temas literários como em aspectos formais. O tema da busca é eixo narrativo de diversos textos seus: o casal de personagens de *Continuidade dos Parques* que sai da cena literária e busca matar o próprio leitor bem acomodado em sua poltrona de veludo; em *Rayuela*, o personagem Horácio trilha um caminho de muitas voltas numa Paris-Buenos Aires buscando o céu em meio ao inferno existencial; em *Prosa do Observatório* autoridades científicas buscam com todo o esforço apreender e compreender certa espécie de enguia que dá a volta ao mundo.

Quanto ao aspectos formais, ocorre uma busca reflexiva da linguagem por uma linguagem que dê conta de narrar toda uma complexidade incabível numa única forma. Essa reflexão que permeia toda obra cortaziana se revela na sonoridade presente em diversas passagens, na sintaxe descontínua de alguns de seus parágrafos e até mesmo na desconstrução do formato do livro. O livro enquanto objeto concreto é fragmentado pela inserção de diversos recursos semióticos como modificações topográficas, recortes de outros textos, criando um sistemas de significados que ultrapassam a leitura de um texto em formato tradicional linear e contínuo.¹²

Em entrevista a Evelyn Picon Garfield,¹³ Cortázar revela que se tivesse meios de imprimir seus próprios livros ele teria produzidos mais livros com colagens fotográficas. Em sua obra podem ser citados alguns livros nos quais o escritor coloca modificações na diagramação como elemento construtor de significado. Seria esse o caso do capítulo 34 de *Rayuela* em que duas narrativas dividem o mesmo capítulo, uma ocupando as linhas pares e outra as linhas ímpares. Artificio semelhante é encontrado em *Todos os Fogos o Fogo*, nesse conto duas histórias separadas cronologicamente se misturam num entrecruzamento de parágrafos. No *Livro de Manuel* são inseridos recortes de jornais em diferentes idiomas. Em *Último Round*, publicado em dois volumes, o livro-almanaque combina texto de diferentes gêneros com fotografias, desenhos, frases copiadas das paredes das universidades de Paris e reproduções de obras de arte. É interessante ainda apontar a incursão de Cortázar pelo universo das histórias em quadrinhos com o livro *Fantomas vs os vampiros multinacionais*.

Prosa do Observatório insere-se nesse grupo de obras com recursos extra textuais. Nesta obra, Cortázar combina texto literário e fotografias tiradas por ele mesmo em 1968 durante uma viagem à Índia. O texto bastante fluído se constrói ao redor de pequenas ilhas narrativas dissolvidas sem se percurso. Nesses pontos narrativos, o leitor se depara com duas cenas desenvolvidas pelo narrador – os estudos de um grupo de autoridades científicas que tentam apreender e compreender certa espécie de enguia que migra constantemente pela superfície da Terra desenhando com seu rastro a enigmática figura de um anel de Moebius; em outros pontos do texto são descritas as atividades de um antigo sultão cansado de guerra que manda construir um observatório astronômico e volta seus olhos para as estrelas na busca de uma compreensão do sentido do universo.

Os dois eixos desenvolvidos ao longo desta prosa refletem o tema da busca pela compreensão da realidade, metaforizada tanto na figura das enguias como nas estruturas de mármore do observatório, animal e estrutura arquitetônica que dariam ao homem acesso ao conhecimento e, no entanto, escorregam das mãos humanas.

Na parte inicial do texto, Cortázar coloca esses dois eventos naturais a afrontar o entendimento humano baseado no pensamento aristotélico, e quebra a lógica da necessidade causal ao narrar que Jai Singh, o sultão que busca compreender as estrelas,

com um cristal entre os dedos é esse pescador que extrai da rede, estremecida de dentes e de raiva, uma enguia que é uma estrela que é uma enguia que é uma estrela que é uma enguia.¹⁴

A influência direta da repetição metafórica de Gertrude Stein em *Sacred Emily*, e a mescla dos dois eixos narrativos apresenta claramente que não é intuito desta prosa narrar de forma direta nem uma nem duas histórias. *Prosa do Observatório*, assim como as demais obras da literatura moderna, reflete as possibilidades de se interpretar um fato, seja comparando uma análise científica com uma criação literária, ou mesmo entrelaçando diferentes modos de criação literária. Esse questionamento entre as inúmeras possibilidades de se compor uma narrativa se evidencia na constante mudança de formas de linguagem e na variação de temas menores que se aproximam do questionamento central da obra. Cortázar utiliza referências a artigos científicos, cita autores, utiliza nomenclaturas específicas, ao mesmo tempo busca musicalidade na repetição fonêmica, escreve uma carta debochada para uma professora pesquisadora, discute apontamentos de Thomas Mann e Lúcakcs acerca de Hölderlin e Marx e também insere, em meio a tantas palavras, imagens fotográficas.

Em momento algum o texto faz referência às fotografias que o acompanham. Somente no breve prólogo Cortázar agradece ao amigo que as revelou tanto tempo depois de terem sido tiradas, e pede desculpa pela má qualidade de algumas. Assim como as mudanças na linguagem não são explicitadas dentro do texto, o narrador não oferece informação alguma sobre as fotografias. Mesmo não sendo apontadas internamente no texto, o leitor é interrompido 14 vezes por 33 fotografias agrupadas de forma aparentemente aleatória.

As fotografias foram feitas no observatório astronômico de Jai Singh, o mesmo que é descrito nas passagens que tratam do sultão. As imagens capturadas, no entanto não apresentam com clareza o cenário construído textualmente. O observatório como é apresentado nas fotografias remete a uma composição abstrata: a presença de marcas do tempo nas paredes evidencia o interesse por formas e texturas; o enquadramento utilizado elimina a linha do horizonte de forma que o apreciador da imagem se desorienta; portas, passagens e escadas aparecem com frequência, temas recorrentes na obra de Cortázar. O observatório, local de produção científica é apresentado como um complexo labirinto de formas.

O diálogo que se estabelece entre as próprias fotografias e dessas com o texto podem ser analisadas a partir de outro texto de Cortázar, o ensaio teórico *Para uma poética*¹⁵. Nesse texto o autor desenvolve uma série de observações acerca da importância da imagem enquanto fenômeno de analogias para a produção poética. Cortázar inicia seu ensaio citando o crítico de arte Gaëtan Picon que aponta o fato da poesia fazer com que o homem suspeite ou até mesmo encontre uma *relação privilegiada com o mundo*, na qual seria possível relacionar de forma próxima elementos que o pensamento científico considera heterogêneos e distantes. A ferramenta que opera essas relações é por excelência o pensamento construtor de

analogias, expresso poeticamente pela figura da metáfora, e não o pensamento científico operado de acordo com as leis da lógica formal.

Assim como em *Prosa do Observatório*, em *Para uma poética*, Cortázar confronta poesia e pensamento científico, como diferentes formas de domínio da realidade. Segundo o escritor, a poesia é evidência do pensamento analógico; esse é natural ao ser humano, manifestado constantemente na fala, enquanto que o pensamento científico contém uma lógica artificial que é aprendida ao poucos ao longo de muitos anos de educação. Na poesia, segundo Cortázar, a analogia é a essência e não floreio de linguagem, pois é através da analogia que o poeta concebe as relações entre entidades no mundo. Essas relações analógicas que aproximam entidades distantes e heterogêneas abundam o texto de *Prosa do Observatório*. Na passagem acima citada a aproximação entre enguia e estrela se evidencia através da repetição tautológica, já em outras passagens do texto as enguias são comparadas a momentos de questionamento, chamados de *horas orifícios*:

Essa hora que pode chegar alguma vez fora de toda hora, buraco na rede do tempo,

Essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre,

Essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo. (...)

E sem aviso, sem desnecessárias advertências de passagem, um café do bairro latino ou na última seqüência de um filme de Pabst, um apoio para o que não se ordena como deus manda (...) algo que não se apóia nos sentidos essa brecha na sucessão, e tão assim, tão resvalando, as enguias, por exemplo, a região dos sargaços, as enguias e também as máquinas de mármore...¹⁶

Nessa passagem que abre o livro, o tempo é apresentado com uma descrição espacial tridimensional, contrário à visão científica do tempo como uma linha bidimensional, e também com orifícios, momentos no qual o mundo escapa a qualquer compreensão. Nesses buracos do tempo surgem as imagens de elementos que resbalam, as enguias e as estruturas de mármore, que não se fixam nas mãos humanas nem no entendimento.

Assim como o texto poético opera utilizando associações analógicas entre elementos distantes que o leitor sensibiliza, a combinação de texto com as imagens fotográficas não deixa de operar do mesmo modo. Não existindo um caráter ilustrativo que aproxime ou conecte texto e imagem, a leitura se constrói pela interrupção do fluxo de palavras pelas imagens, o que proporciona uma maior complexidade à obra, pois impele o leitor a construir associações poéticas entre imagem e texto de forma bastante livre. Segundo Enrique Aguilar, a fotografia que abunda na obra de Cortázar é

un instante dinamizado hacia el pasado y el futuro que exige ser completado por la mirada inteligente del espectador, de manera que sin la colaboración sensible de la lectura, fotos y cuentos sólo son astillas sin sentido.¹⁷

Ouro ponto importante que Cortázar aponta em seu ensaio é a necessidade da poesia ser cantada. A *música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem, se liberta de toda referência significativas*. Cortázar define que somente linguagem musicalizada, isto é, diferenciada de seu uso referencial corrente, é capaz de remeter através da analogia à essência daquilo que é cantado. A linguagem que constrói *Prosa de Observatório* está eivada de recursos ligüísticos. Cortázar compõem uma obra na qual as referências internas da linguagem convivem com as referências externas, tendo como resultado uma obra auto-reflexiva, correspondente a já mencionada figura do escorpião enclacrado.

A musicalidade verbal é responsável pela diferenciação da linguagem referencial para a linguagem poética. Para a fotografia é difícil encontrar aquilo que seria seu desvio, afinal a fotografia sempre aponta para algo no mundo. No entanto a fotografia consegue superar esta condição representativa essencial a sua forma midial. A busca pela abstração das imagens seria a musicalização, o desvio da arte fotográfica. Susan Sontag aponta uma aproximação entre fotografia moderna e poesia moderna. Ambas as formas artísticas apresentam uma preocupação com suas estruturas internas – a primeira busca criar imagens onde seja possível a existência da visão pura, enquanto que a segunda se interessa pela questão de autonomia da linguagem, pela auto-referência.

Esses compromissos implicam descontinuidade, formas desarticuladas e unidades compensatórias: pois ambos arrancam as coisas de seu contexto (para observá-las com olhos novos) e as reúnem de modo elíptico, de acordo com as exigências imperiosas da subjetividade.¹⁸

Em *Prosa do Observatório* encontramos esse fenômeno apontado por Susan Sontag. Tanto o texto literário como as fotografias que compõem a obra tem origem em observações sobre elementos arrancados de seus contextos: as enguias, as estrelas, as descrições e fotos do observatório astronômico são todos retirados de seus contextos e analisados com um novo olhar, um olhar e a partir de então estabelecem-se conexões entre tais entidades seguindo àquilo que Sontag chama de leis da subjetividade, ou àquilo que Cortázar define como essencial à poesia – a analogia. Palavra e imagem se aproximam portanto pelo processo pela qual as duas são sublimadas de seus conteúdos referencias afim de criar analogias poéticas cada vez mais complexas.

Notas

¹ SCHEUNEMANN, Dietrich. *On photography and painting. Prolegomena to a new theory of the avant-garde*. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Org.) *European avant-garde new perspective*. Atlanta: Edition Rodopi BV, 2000.

² SONTAG, Susan. *Evangelhos Fotográficos*. In: SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

³ BAUDELAIRE, Charles. *The modern public photography*. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.) *Classic essays on photography*. New Heaven: Leete's Island Book., 1980.

- ⁴ KORFMANN, Michael. *Fotografia, visibilidade e o realismo literário*. In: Cerrados - Revista da Pós Graduação em Literatura da UnB, Brasília, v. 21.
- ⁵ SONTAG, Susan. *Objetos Melancólicos*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.
- ⁶ LAÜTREAMON, *Obras completas*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ⁷ BRETON, Andre. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ⁸ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ⁹ CORTÁZAR, Julio. *Situação do romance*. In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ¹⁰ KORFMANN, Michael. *A literatura como observação de segunda ordem. Uma introdução à teoria sistêmica de Niklas Luhmann*. In: Pandaemonium Germanicum, São Paulo, 2003.
- ¹¹ BENJAMIN, Walter. *O surrealismo. Último instante da inteligência européia*. In: BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ¹² ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado (a poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ¹³ SUGANO, Marian Zwerling. *Beyond what meet the eye: the photographic analogy in Cortázar's short story*. In: Style, Fall 1993. Northern Illinois University.
- ¹⁴ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 17.
- ¹⁵ CORTÁZAR, Julio. *Para uma poética*. In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 11-13.
- ¹⁷ AGUILAR, Enrique López. *Julio Cortázar y La fotografia*. In: La jornada semanal num. 397. México, D.F: UNAM, 2002
- ¹⁸ SONTAG, Susan. *O heroísmo da visão*. In: SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983, p. 93.

The question of point of view

Márcia Lappe Alves

This article aims at reviewing different concepts on point of view in literature, studying relevant authors such as Wayne Booth and Gérard Genette, as well as the position of some Brazilian scholars. Besides observing and describing the influence and importance of point of view to the construction of meaning of a narrative, each of the scholars establishes a relationship between point of view and other essential elements from the narrative structure.

Keywords: theory of narrative; narrator; point of view

I have been studying narrative point of view for some time now and, the more I research about it, the more interesting it gets. Not only is point of view an essential element in narrative, but it has also been the center of much heated debate over the years. This article raises the issue of point of view in literature and how it has been discussed by scholars, writers and critics from different countries.

Point of view is the way a story gets told. It is the “mode (or modes) established by an author by means of which the reader is presented to the characters, dialogue, actions, setting, and events which constitute the narrative in a work of fiction”.¹ It is possible to see that this definition of point of view takes the role of the reader into consideration, but only insofar as the reader responds to the story.

There are different ways of classifying point of view. The principal distinction usually made between points of view is that between third-person narratives and first-person narratives. The concise Oxford dictionary of literary terms says

A third-person narrator may be omniscient, and therefore show an unrestricted knowledge of the story’s events from outside or ‘above’ them; but another kind of third-person narrator may confine our knowledge of events to whatever is observed by a single character or a small group of characters, this method being known as ‘limited point of view’. A first-person narrator’s point of view will normally be restricted to his or her partial knowledge and experience, and therefore will not give us access to other characters’ hidden thoughts. Many modern authors have also used ‘multiple points of view’, in which we are shown the events from the positions of two or more different characters.²

The simplified classification mentioned here, however, is widely recognized and can serve as a preliminary frame of reference for analyzing traditional types of narration and for determining the predominant type in mixed narrative modes.

According to Baldick, point of view is “the position or vantage-point from which the events of a story seem to be observed and presented to us”.³ For example, in “a

Márcia Lappe Alves, *Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na UFRGS, bolsista CAPES, orientada pela Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, Programa de Pós-Graduação em Letras, Av. Bento Gonçalves, 9500, Caixa postal 15002, Porto Alegre, RS, 91501.970, Brasil. Fax: 51 3308.6712; Tel: 51 3308 6699; e-mail: lappe@ig.com.br.*

first-person narrative, the narrator speaks as “I”, and is to a greater or lesser degree a participant in the story”.⁴ This degree of participation limits the information the narrator knows and how much of it he or she is going to pass on to the reader.

Brazilian scholar Massaud Moisés,⁵ in his dictionary of literary terms first published in 1974, states that point of view is a synonym of focus of narration and visual angle. I had access to the twelfth edition of that work, which is said to have been revised. As a matter of fact, I noticed that regarding point of view, it was updated, carrying detailed information on various studies regarding point of view.

The same holds true when reading Ligia Chiappini Moraes Leite’s *O foco narrativo*.⁶ She gives a complete and didactic account of the most relevant studies that have been made on the subject. Still, Leite does not mention more recent studies such as those conducted by Gérard Genette and Mieke Bal, which are highlighted by Salvatore D’Onofrio in his latest book called *Forma e sentido do texto literário*.⁷

Writers have developed many ways of presenting a story, using a diversity of methods. They have long recognized the importance of narrative point of view and how it creates the interest, the suspense, and the angle from which stories are told. According to Wallace Martin,⁸ among the first writers to discuss point of view in detail are Henry James and Friedrich Spielhagen.⁹

And it was Henry James who “both gave us the term ‘point of view’ and provided the first theoretical works on the subject”.¹⁰ From 1907 to 1909, James’ prefaces to his various novels, collected as *The art of the novel*¹¹ in 1934, made point of view one of the most prominent and persistent concerns in modern treatments of the art of prose fiction. In 1921, *The craft of fiction*, by Percy Lubbock,¹² codified and expanded upon James’ comments.

By 1960, the theoretical framework used by most English and American critics on discussing point of view was fully developed and it can still be found in introductory literature textbooks. However, every aspect of this theory has been challenged over the past forty years. In a nutshell, these disputes range from the interpretation of grammatical conventions to the ways in which stories communicate meaning, the features that should be used in defining point of view and the relationship of narratives to reality.

Fenson and Kritzer refer to the use of point of view by the writer as a way of manipulation, because “the large pattern or meaning of a story emerges from the writer’s careful manipulation of its various formal elements – action and conflict, characterization, point of view, tone, symbolism, and language”.¹³ By manipulating all these formal elements the author of a story is able to achieve the desired effect.

Perrine states that “Modern fiction writers are artistically more self-conscious. They realize that there are many ways of telling a story; they decide upon a method before they begin and may even set up rules for themselves”.¹⁴ He agrees with Fenson and Kritzer’s emphasis on the writer and affirms that “with the growth of artistic consciousness, the question of point of view, of who tells the story, and, therefore, of how it gets told, has assumed special importance”.¹⁵ This could lead to the misunderstanding that the author, the narrator, and point of view are synonyms.

However, Wayne Booth’s *The rhetoric of fiction*, which was first published in 1961, had already clarified that the whole point of a story is lost if one confuses narrator and author. Booth argues that all narrative is a form of rhetoric, and that it is the “implied author”, who “chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices”.¹⁶ More than twenty years later, Booth recognizes the limitations

of some of his statements over a fifty-six-page afterword to the second edition of the same book.

Clearly aiming at advancing on Booth's major work, Morton P. Levitt's *The rhetoric of modernist fiction from a new point of view*, describes Booth's work as being monumental, telling of its weaknesses and its strengths right on the first pages. Even though Levitt acknowledges Booth's limitations, he believes that developing and expanding the latter's method would help resolve a great deal of the problems that have arisen in recent years regarding the Modernist novel. Reading Joyce, Proust, Kafka, Mann, Woolf, Faulkner, Hemingway, Beckett, Kazantzakis and many others through eyes which have also read Booth, Levitt is convinced that it is with those writers that the novel has reached its peak. Moreover, he claims that it is imperative for all those concerned with the history of the novel to understand the centrality of point of view in their great accomplishment.

As he gives details about the art of point of view, Levitt believes that point of view is every novelist's first decision in writing and that it is the clearest determinant of a worldview as expressed in fiction. He also states that point of view lies at the heart of the Modernist novel. This is where he and Booth are in reasonably close agreement.

I have to agree with Levitt's concern that, as a rule, "we approach point of view from the writer's perspective [...]. But it is far more revealing to regard point of view as it impacts the reader".¹⁷ It is the reader's response that matters most for the reception of the novel. An example of that is Henry James' use of point of view, which makes increasing demands on his reader.

It is indeed with James that "the active modern reader begins and the passive Victorian reader ends forever in significant serious fiction".¹⁸ Early in his career, James is aware of the nuanced possibilities of point of view as a means of eliciting moral response from his reader.

Fenson and Kritzer advise that not every story lends itself to a simple classification of point of view. "But the classification for its own sake is of little importance; again the important consideration is the understanding of how perspective is related to the needs of the story".¹⁹ What did the writer want to convey in his text? How does the point of view shape the themes? Would the story change if told from a different viewpoint?

The statement made by Fenson and Kritzer gives encouragement to see point of view through the narrative, because "it is necessary now only to note that our evaluation of people is often influenced by the source of our knowledge about them".²⁰ Although one cannot always trust the narrator, it is one of the sources of information:

Since the point of view operating in the story determines the perspective through which we are made to view the filtered details, it is obvious that our attitude toward, and our understanding of the characters in the story will be influenced by this perspective.²¹

Development of narratology over the years has delved into the question of narrator and point of view. This leads to the question raised by Genette,²² when he says that the expression point of view should be substituted by a more abstract one: focalization. He goes on stating that the variations of point of view in a story could be analyzed as changes in focalization.

The two basic concepts involved in the study of focalization are those of a focalizer – a perceiver – and that which is focalized – the perceived. If a story contains more than one focalizer, the shifts from one to another become an aspect of narrative structure. Besides registering the outer world, a focalizer is capable of self-perception. Moreover, he or she is able to think about what is seen or deciding in a course of action.

In 1972, Genette made focus a topic of critical interest. Mieke Bal²³ improved on his theoretical scheme in 1977. But the distinction between focus of narration and focus of character was first proposed by Cleanth Brooks and Robert Penn Warren in 1943.²⁴

I have presented here discussions on this formal aspect of narrative and also examples of the treatment that the question of point of view has received in Brazil. Disagreeing with generalizations that lead to simplifications in the appropriation of theories, I knew that I had to raise these issues here. I agree with Wallace Martin when he admits that focus “must be treated as an independent constituent of point of view, alongside grammatical person of the narrator and access to consciousness”,²⁵ because these elements cannot be considered exactly the same as the others.

Choosing a point of view over another is directly related to the effect an author wishes to create. A writer can distance the reader from the story by using a limited point of view, for example. Dillard properly says that the use of limited point of view “diminish[es] our emotional involvement in the tale and draw[s] attention to the teller”.²⁶ It distances the reader from the action narrated in the story.

All these concepts are helpful in order to analyze the importance of point of view in a narrative. Despite the differences in the theories I have highlighted and discussed here, they are indispensable for an understanding of this structural aspect of narrative discourse.

Notes

¹ ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. 7. ed. Philadelphia: Harcourt Brace College, 1999, p. 231.

² BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 173.

³ BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 173.

⁴ BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 231.

⁵ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

⁶ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou, a polêmica em torno da ilusão*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

⁷ D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

⁸ MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. New York: Cornell University Press, 1987, p. 133.

⁹ Even though most of the theoretical studies about point of view are from the twentieth century, his essays are some of the first to approach the matter of the

author and the novel writing technique. For those interested, see SPIELHAGEN, Friedrich. *Beitrage zur theorie und technik des romans*. Leipzig: Staackmann, 1883.

¹⁰ LEVITT, Morton. *The rhetoric of modernist fiction: from a new point of view*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2006, p. 2.

¹¹ JAMES, Henry. *The art of the novel: critical prefaces*. Lebanon, NH: University Press of New England, 1984.

¹² LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. London: Cape, 1921.

¹³ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 4.

¹⁴ PERRINE, Laurence. *Story and structure*. 6. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 182.

¹⁵ PERRINE, Laurence. *Story and structure*. 6. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. 182.

¹⁶ BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 74-5.

¹⁷ LEVITT, Morton. *The rhetoric of modernist fiction: from a new point of view*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2006, p. 35.

¹⁸ LEVITT, Morton. *The rhetoric of modernist fiction: from a new point of view*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2006, p. 24.

¹⁹ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 46.

²⁰ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 22.

²¹ FENSON, Harry; KRITZER, Hildreth. *Reading, understanding, and writing about short stories*. New York: The Free Press, 1966, p. 22.

²² GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 187.

²³ BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2. ed. Ontario: University of Toronto Press, 1997.

²⁴ BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. New York: Crofts, 1943.

²⁵ MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. New York: Cornell University Press, 1987, p. 146.

²⁶ DILLARD, Annie. *Living by fiction*. New York: Harper & Row, 1988, p. 43.

***Le Désert Mauve* de Nicole Brossard: un parcours dans l'univers de la traduction littéraire**

Ana Lúcia Silva Paranhos

This study of the novel *Le Désert Mauve* (1987), by the Québécoise writer Nicole Brossard (1943-), was developed considering literary translation and American identity as instruments of analysis. These topics were chosen taking into account the structure and the subject of the text, both being focused on the figure of the translator. Aspects related to feminism were also treated due to the fact that the writer concerned plays an important role in the Québécois feminist scene. This study aims to consider translation from a transcultural point-of-view, i.e. considering the transformations and changes it brings about. Those “new” features are connected to America’s own elements, such as cultural references, mixture of literary genres, the open spaces, utopias and quests.

Keywords: Literary translation, Americanité, Québécois literature

1 Introduction

Notre recherche au niveau du Master (2002-2004), dans le cadre des Études littéraires de langue française de l’Université Fédérale de Rio Grande do Sul - UFRGS, a été ciblée sur l’oeuvre de la Québécoise Nicole Brossard (1943-), plus précisément sur le roman *le Désert mauve*, publié en 1987. Ayant débuté dans la littérature avec des recueils de poésie, Brossard se lance, avec ce récit et pour la première fois, dans le domaine de la prose. Ce texte a suscité notre intérêt en raison de deux aspects : d’abord, la façon dont l’auteur a traité l’activité de la traduction, et deuxièmement les références culturelles qui ont trait à l’américanité, c’est-à-dire l’identité de l’Amérique.

Pendant les années 1960, période qui correspond à celle de la Révolution tranquille au Canada français (Québec), qui voulait changer et transformer les dimensions de la société québécoise, la jeune Nicole gardait en tête les mots d’ordre suivants : rupture, transgression, désir, exploration. Le plus important, pour elle, c’était d’oublier le passé d’un Québec catholique et puritain et de comprendre la tristesse et l’aliénation du peuple québécois. Pour l’écrivaine, ce changement concernait le langage et la sexualité. Ces deux aspects représentent les axes qui passent désormais à animer son texte. Le processus d’écriture représentera son champ de recherche et le générateur d’un nouveau langage – l’image d’un être qui se considère comme différent et qui veut s’insérer dans un contexte nouveau – et la conscience féministe comme domaine d’action et comme possibilité de transformation.

2 La traduction

Le roman *le Désert mauve* a été conçu comme un « défi » que l'écrivaine s'est donné : toujours intéressée par le processus d'écriture et de lecture, elle croit que celui de la traduction fait partie de l'ensemble. D'après Brossard, les Québécois, dès leurs premiers âges, ont toujours eu l'habitude de traduire et de se traduire sans cesse, cela en raison des binarismes français/québécois et Canada anglophone/Canada francophone. En outre, le fait d'être née à Montréal – une ville qu'auparavant avait été divisée en deux parties: l'ouest anglophone et l'est francophone; une ville aujourd'hui cosmopolite dont la matrice culturelle est le français et où les différents accents se confondent, étant difficile parfois de déterminer leur origine - a peuplé l'imaginaire des écrivains et écrivaines montréalais(es) et québécois(es). L'intérêt brossardien vis-à-vis de la traduction s'est graduellement intensifié à mesure que l'écrivaine suivait la traduction de ses propres textes.

Outre la question de son origine et son statut d'écrivaine, nous voyons, comme facteurs servant aussi à rendre plus intense l'attention de Brossard à l'activité de la traduction, son projet d'écriture *au féminin* et sa condition de lesbienne. Nous apercevons que l'intérêt brossardien à la traduction s'appuie sur son intérêt primordial au langage, sur le potentiel de transformation entraîné par le langage. Brisant les constructions grammaticales déjà établies, l'écrivaine tente de briser aussi les rapports de pouvoir qui existent dans la langue: " she introduces blanks, gaps, ruptures, deconstructing the text so that meaning is negotiated through a perpetual process of interaction."¹ À titre d'exemple, nous avons remarqué qu'au long du *Désert mauve*, Brossard emploie le mot «comme» en établissant un rapport entre un objet et un autre terme, en tant que comparaison métaphorique. Ainsi, la profusion, l'abondance des «comme» dans le texte constitue une stratégie discursive dans le projet de l'auteure pour la construction d'un nouveau langage, envisageant la création d'une idée, d'une image, d'une expérience nouvelle, peut-être jamais éprouvée par le lecteur. La comparaison métaphorique ouvre ainsi une porte aux nuances des idées et des symboles possibles dans cette nouvelle écriture. La volonté de l'écrivaine de créer un corps métaphorique et pulsionnel confond l'écriture avec sa propre incarnation. Le projet ou l'utopie féministe et lesbienne de Brossard trouve donc son écho dans le processus même de la traduction.

Le Désert mauve comprend trois sections dont les titres « Le Désert Mauve », « Un livre à traduire » et « Mauve, l'horizon », désignent chacun un récit autonome; autrement dit, chaque récit pourrait bien être pris à part et être compris comme un corps indépendant. À la deuxième section du *Désert mauve*, donc au début du récit « Un livre à traduire », nous découvrons que le personnage Maude Laures décide de traduire un livre trouvé dans une librairie d'occasion. En mettant en scène le passage fictif d'un texte en anglais (par Laure Angstelle) à un texte traduit en français (par Maude Laures), ce livre n'utilise en fait qu'un seul code linguistique, c'est-à-dire l'œuvre entière est écrite en langue française - et " à l'intérieur du même état de cette langue."² Pour Jacques Derrida, "cette traduction intralinguistique s'opère immédiatement; ce n'est même pas, au sens strict, une opération", car, il ajoute, " dans la langue même du récit originnaire, il y a une traduction, une sorte de translation [...]."³

Quel est donc l'enjeu de ce livre qui fait appel à la traduction sans pour autant énoncer au moins deux codes linguistiques, sans faire appel à l'opération

interlinguística, en d'autres mots sans «reproduire» un texte «original» dans une langue étrangère? Dans *Le Désert mauve*, le processus du traduire est fictionnalisé, il ne s'agit pas ici d'une traduction réelle d'une langue dans une autre. Pour Robert Dion, ce livre “ illustre le faire interprétatif mobilisé dans une traduction fictive.”⁴ La fiction joue son rôle en dévoilant maints aspects qui entourent l'acte du traduire: en n'utilisant qu'une seule langue dans ce processus, Brossard montre que les enjeux de la traduction ne sont pas sans exception concentrés sur les questions langagières, sur les codes linguistiques différents. Ils se trouvent aussi dans le produit culturel du texte, du discours.

D'autre part, selon le point de vue de l'écriture *au féminin* ou féministe, cette traduction interlinguistique se fera d'une langue de femme à l'autre, “ puisque chaque femme possède sa propre langue, un mode d'expression à elle seule.”⁵ D'après Catherine Perry, cette sorte d'idiolecte pourrait bien s'insérer de façon subversive dans la langue patriarcale pour en déplacer le centre de contrôle. La chercheuse conclue que le concept de la traduction intralinguistique, d'une écriture féminine à l'autre, prend un sens à la fois de communication, d'interprétation et d'invention.

Ainsi, entre «l'original» («Le Désert mauve») et la traduction ou le texte-cible («Mauve, l'horizon»), Nicole Brossard nous présentera un texte médiateur investi de tous les moyens, de toutes les ressources, de toutes «les forces» qui iront finalement constituer un nouvel «être», un nouveau texte à la fois différent et semblable. Ce travail transformateur sera décrit dans la section « Un livre à traduire » qui suit directement la conclusion du récit «Le désert mauve», désormais considéré comme l'original. Au regard du terme *original*, il fallait noter que ce vocable évoque une idée paradoxale: selon la conception postmoderne, l'hybridité, la répétition, le recyclage et la parodie jouent un rôle très important, ce qui vaut dire qu'il n'y aurait pas de texte proprement original en tenant en compte le fait que tout texte serait construit vis-à-vis des textes qui l'ont précédé. À ce propos, rappelons que “ dans sa survie, [...] l'original se modifie. Même les mots bien définis continuent à mûrir. [...], des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée.”⁶

Ce texte médiateur intitulé «Un livre à traduire» dévoile un tout nouveau paysage, un décor tout autre - l'espace montréalais - passant à encadrer l'action qui désormais se déroule à la troisième personne. Le narrateur intradiégétique, le «je» comme personnage principal représenté par Mélanie dans la première section du *Désert mauve*, donne lieu au narrateur extradiégétique, qui raconte à la troisième personne, ce qui rend le personnage principal l'objet privilégié de la narration. Selon Magnan et Morin, “ceux deux types de narration sont les plus fréquents dans les textes postmodernes puisqu'ils sont les plus indiqués à la quête de soi-même et à la recherche d'identité, caractéristiques de cette fiction.”⁷

Dans ce nouveau récit, nous irons contempler l'émergence d'une figure qui, d'une façon générale hors du contexte postmoderne, n'apparaît que dans les coulisses: la figure de la traductrice/du traducteur. Dans *le Désert mauve*, cette figure joue un rôle sur la scène en constituant le personnage de Maude Laures. Le lecteur voit se dévoiler devant soi le déroulement fictionnel du processus de la traduction, ce processus étant vu à la façon d'une évolution, d'une maturation dès les premiers regards sur le livre-objet et les premières impressions éprouvées par la traductrice, telle que l'attraction exercée par l'œuvre, jusqu'aux dernières touches qu'elle réalise sur la «toile» du texte. Encadrant «la tâche de la traduction» dans la fiction et, par ce procédé, mettant en valeur son allure littéraire, Brossard favorise une ré-

discussion ou une ré-évaluation de l'acte de traduire par le biais du regard littéraire - donc de la création - sans oublier cependant tant de soumission que cette activité entraîne. «Un livre à traduire» représente donc le témoignage et le point de vue brossardiens sur cette épuisante et en même temps passionnante activité qui est le traduire.

L'acte du traduire est dévoilé dans «Un livre à traduire» à la façon d'un cheminement qui se fait suivant les mouvements des forces de la nature, en s'emparant de l'image des saisons de l'année, comme une traversée continue et graduelle vers la maturation, ou en saisissant l'idée de la traduction comme une gestation dans son sens le plus abstrait, c'est-à-dire la préparation de la naissance d'une création de l'esprit.

3 L'américanité

Au long du deuxième fragment de *Désert mauve* dont le titre est «Un livre à traduire», la traductrice Maude Laures note une série d'indications au sujet des habitudes et coutumes locales qui font partie de la vie quotidienne des personnages. C'est ainsi que le lecteur voit défiler devant soi une série de repères servant d'outils de travail. La traductrice fictive a donc recours à une «exploration interprétative» des lieux et des objets, des personnages, des scènes et des dimensions qui font partie de l'œuvre à traduire. Le texte détache précisément «le motel», «la piscine», «l'auto», «le téléviseur», «le tatouage», «le revolver» et «le bar».

Tout au long de ces passages, on trouve un amalgame de référents soit états-uniens, soit mexicains, à savoir: les cactus, l'agave (DM 70), la femme de ménage qui prononce «*Buenos dias*» (DM 70), le motel avec son «toit métallique» (DM 69) typique de la région, le néon «MOTEL Mauve» installé sur le toit du bâtiment, l'homme qui lit le journal *Convention Globe* près de la piscine (DM 72), l'auto poussiéreuse avec «une bande de cuir noir usée par la sueur» entourant le volant (DM 73), le téléviseur fonctionnant toute la journée, «attirant l'attention, transformant la raison d'être dans la pièce» (DM 76), la femme qui habite au sud près de la frontière mexicaine et qui fait des tatouages (DM 77-78), les revolvers toujours «placés, tel que la loi l'exige, à la ceinture des commerçants» (DM 80), le «juke-box jouant à tue-tête» (DM 82), les affiches et ses images d' «un orage au-dessus de Tucson, un parterre de lupins, des oponces sauteurs dans les Santa Catalinas et le spectacle rare des grands *saguaros* sous la neige» (DM 81)...

Dans sa section «Un livre à traduire», le texte est prodigue de références culturelles, puisque le fait de les explorer constitue le propos même de la traductrice fictive. L'allusion à la télévision permet d'observer la portée conférée au média dans la société états-unienne postmoderne. Signalons d'abord tout simplement la localisation du meuble dans le foyer : «Le téléviseur est dans la *pièce adjacente à la cuisine*. C'est le *premier meuble que l'on voit ...*» (DM 75 - nous soulignons). Le texte est explicite également sur les valeurs idéologiques suscitées par ce moyen de communication: «[...] la forme et les visages des assassins, des politiciens, des *comiques* qui occupent l'écran la majeure partie du temps. Leur forme est parfaite, unidimensionnelle, plate. Les parties les plus visibles sont la cravate et la pomme d'Adam» (DM 76). Ce passage évoque clairement le langage univoque du discours patriarcal, selon la vision brossardienne, en employant les symboles propres au sexe masculin. De plus, «[...] le téléviseur attire l'attention, transforme la raison d'être

dans la pièce, [...] dévie la conversation ou l'interdit ...» (DM 76). Dans la vision brossardienne, la télévision est un moyen de transmission continue de la catastrophe («le téléviseur reste ouvert pendant des heures et des heures») qui met en valeur l'enjeu de la pensée et de la parole au masculin.

Ainsi le motel, la piscine, l'auto, le tatouage, le revolver et le bar définissent le décor d'une société états-unienne typique des années 1950-60 et continuent encore aujourd'hui à en «signer» le paysage. Ces figures pourraient même être considérées comme des tropes soit de la société états-unienne contemporaine, soit d'une partie de la civilisation occidentale actuelle.

L'image de l'adolescente rebelle, ayant devant soi la route du désert à perte de vue, roulant vite en voiture, avec son épaule tatouée et un revolver toujours chargé, reste gardée dans notre mémoire comme une image mythique des Amériques, tel le mythe des Amazones, par exemple. Selon Julie Roy, l'une des utopies du Nouveau Monde correspondait à «L'Île des femmes», située dans la région de l'Amazonie et dont la société contrastait avec celles de l'Ancien Monde, «surtout par la position hiérarchique occupée par les femmes.»⁸ C'est entre le réel et l'imaginaire (la fiction) que se situe le discours utopique féministe. À quoi tient l'américanité - l'américanité québécoise précisément - de ce roman postmoderne?

Yvan Lamonde a suggéré de «considérer l'américanité québécoise à la lumière des éléments de catholicisme, de francité, d'anglicité et d' 'étatsunienité' qu'elle contient». La version québécoise de l'hybridité culturelle pourrait donc être traduite par la somme des éléments ci-dessus, auxquels s'ajoute l'élément fondamental des cultures autochtones.

En ce qui concerne les traits identitaires américains, il ne faudrait pas oublier, outre la nature hybride de la protagoniste, le caractère féministe du texte, révélateur d'une «positionnalité»⁹ nord-américaine explicite. Luise von Flotow a bien insisté sur le rôle joué par les féministes nord-américaines (anglo-saxonnes, en majorité).

Écrire sur un lieu, sur une région déterminée, sur les habitudes d'un peuple et sur sa façon de voir le monde, c'est donner un statut littéraire à ce lieu, à cette région ou encore à ce peuple. Nicole Brossard a déjà commenté le tant que Borges a fait pour la ville de Buenos Aires, le tant que Joyce a fait pour Dublin. Partant de cette même idée, Brossard veut lier la ville de Montréal à la littérature, « pas seulement à ma propre écriture, mais aussi à d'autres auteurs québécois.»¹⁰ Le regard littéraire, lorsqu'il dévoile les références culturelles d'un peuple, d'une région, il révèle beaucoup de l'identité de ce peuple, de cette région. L'écriture constitue donc un moyen de faire des espaces physiques, par exemple, un motif littéraire, l'espace physique étant traduit en espace littéraire. Il fallait remarquer de même que dans l'ensemble de son oeuvre romanesque, l'écrivaine souvent présente comme décor les villes américaines. Dans *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, le décor sera la ville de Montréal; dans *Baroque d'aube*, la ville de Buenos Aires ainsi que Rimouski (Québec); dans *Le Désert mauve*, Tucson (Arizona) et Albuquerque (Nouveau-Mexique), ainsi que Montréal; dans *Picture Theory*, New York et Paris, celle-ci la seule ville qui n'est pas américaine.

Nous concluons notre analyse de l'américanité en reconnaissant que les références culturelles (québécoises, états-uniennes et mexicaines), le point de vue nord-américain par rapport au féminisme, les paysages naturels, les images rêvées, les mirages qui hantent encore les voyageurs de ce nouveau millénaire, bref, que tous ces éléments révèlent une vision intrinsèquement américaine. Nous, qui voyons le monde à partir de la perspective américaine, nous reconnaissons - en suivant les

mots de Brossard - que «[...] dans nos yeux, plus de remous, seulement l'Amérique sonore et distante qui se confond à la couleur des peaux» (DM 219).

4 Conclusion

La traduction, abordée à un certain degré dans ses aspects théoriques, a été traitée surtout selon le regard du littéraire, en suivant le chemin de la création, comme le processus même de l'écriture artistique.

Les enjeux de la traduction ont favorisé la mise au point de l'altérité: la femme-québécoise-américaine, dans la figure de la traductrice, est l'agent du décentrement, la responsable de la déconstruction du *modèle* qui, suivant les différentes lectures possibles, correspond tantôt au langage univoque, à la culture ethnocentrique, à l'Européen, au texte «original», au Pur. La traductrice, protagoniste du récit «Un livre à traduire», ouvre un chemin vers l'Autre et, à travers ce mouvement, parvient à une meilleure connaissance de l'Autre et de soi-même, en fermant le cycle de la quête ontologique proposée par Brossard.

C'est l'analyse de la traduction suivant l'approche transculturelle: le mouvement qui se fait vers l'Autre, et l'Autre produisant, de forme analogue et inverse, le même mouvement. Là, s'insère de forme quasi parfaite l'image brossardienne de la traduction comme un «négatif» de l'original. Toute idée de transport ou de reproduction est ici abandonnée en faveur de la notion de transformation. Notre étude - traitant des opérations qui touchent l'acte du traduire, comme la lecture et l'écriture; traitant de la «translation» qui fait la traduction intralinguistique comme acte interprétatif; traitant des enjeux divers de la traduction interlinguistique, tels que «la fidélité/la liberté», la «positionnalité» du traducteur, l'investissement du traducteur dans le texte, le regard littéraire métaphorique et d'autres encore - signale la complexité de cette activité; cependant, nous allons plus loin lorsque nous affirmons, à l'instar d'Henri Meschonnic et Sherry Simon, que la traduction est un document qui existe comme «forme-sujet», étant révélatrice des conflits entre les langues et les cultures, telles que les tensions sociales.

Du côté de l'américanité, nous détachons surtout «le grand mythe du renouvellement» de l'Amérique, celui qui correspondait d'abord à la quête d'un espace mythique où tous les rêves seraient possibles d'être réalisés. Nous avons constaté cependant que cette quête, elle n'est pas restreinte aux époques lointaines. Même transformée à travers les siècles par les différentes circonstances historiques, sociales et culturelles, elle persiste encore aujourd'hui dans les différents paysages du continent américain. L'Amérique continue à fournir le monde en utopies comme le démontrent - au niveau des cultures - les récents mouvements migratoires et, au niveau de l'écriture - le propre projet brossardien de l'écriture *au féminin*, utopie qui tente de surmonter la mort, la violence, l'exclusion. Nous avons constaté aussi, par le parcours que nous avons fait, que le corpus américain - cette littérature des grands espaces, des images et des quêtes - s'affirme déjà comme un corpus constitué vis-à-vis de la littérature mondiale.

Notes

¹ GODARD, Barbara. Translating and sexual difference. *Resources for Feminist Research*, vol. 13, nº3, 1984, p.15

² DION, Robert. Traduction et interprétation: « Le Désert mauve ». In : DION, Robert. *Le Moment critique de la fiction – Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Montréal : Nuit Blanche Editeur, 1997. p.71

³ DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In : *Psyché : invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1998. p.208

⁴ DION, op.cit. p.20

⁵ PERRY, Catherine. L'imagination créatrice dans 'Le Désert mauve' : transfiguration de la réalité dans le projet féministe. *Voix et Images*, vol. XIX, nº3(57) (printemps), 1994. p.590

⁶ BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In : BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. Coll. « Folio/Essais », t.II. Paris : Gallimard, 2002. p.249

⁷ MAGNAN, Lucie-Marie ; MORIN, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec : Nuit blanche, 1997. p.44

⁸ ROY, Julie. Les aventures de l'utopie féministe au Québec : des Amazones à l'ange du foyer (1639-1839). In : ANDRÈS, Bernard ; DESJARDINS, Nancy (dir.) *Utopies au Canada (1545-1845)*. Montréal : UQÀM, 2001. p.37

⁹ FLOTOW, Luise von. Women, bibles, ideologies. *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. XIII, nº1, 2000. p.18

¹⁰ DURAND, Marcela. *Entretien avec Nicole Brossard : de la traduction et d'autres sujets pertinents*. Site : <http://www.doublechange.com/issue2/brossardfr.htm>, consulté le 06/08/2003.

A literatura de ficção – científica e os problemas de tradução para a mídia fílmica

Daniel Iturvides Dutra/Orientador: Prof. Michael Korfmann

This paper aims at presenting an analysis on the science-fiction genre in movies and literature. We will analyze how science-fiction texts works when translated into the movie media. The corpus of the experiment is the transposition of the book *The Time Machine*, written by H. G. Wells in 1895, into the film by the same name directed by George Pal in 1960. We will consider the problems involved in the bringing of the book to the screen, and the changes that are necessary to make a good adaptation.

Keywords: cinema; literature; science-fiction

1 Introdução

No que diz respeito aos problemas referentes ao processo de tradução de textos literários para a mídia cinematográfica o gênero ficção-científica representa um caso *sui generis*. Para compreendermos melhor as particularidades da ficção-científica como gênero literário, e suas implicações no momento de transposição de suas narrativas para a mídia fílmica, se faz necessário uma análise cuidadosa do gênero.

O elemento norteador das narrativas de ficção-científica é a ciência. Mas escrever ficção-científica não é apenas discursar sobre ciência. Se fosse assim, o conto “O Alienista” de Machado de Assis poderia muito bem ser classificado de ficção-científica, pois a narrativa gira justamente em torno de um médico e suas pesquisas científicas. Mas não é falar de ciência em si que torna uma obra ficção-científica, e sim explorar as possibilidades de extrapolação científica que caracteriza uma obra como ficção-científica. Ou seja, um texto literário simplesmente ter a ciência como mote narrativo (no caso de “O Alienista” a ciência em questão seria a psicologia) não o torna ficção-científica porque não há o uso *imaginativo* dessa ciência. Vamos exemplificar melhor usando o texto de Machado de Assis: em “O Alienista” não há exploração de novas idéias dentro do ramo da psicologia, a psicologia de “O Alienista” é apenas a psicologia como a conhecemos, ou como era conhecida na época, e embora o conto discuta as implicações da psicologia nas nossas vidas o texto o faz sem nunca extrapolar os limites dessa ciência. A ciência em “O Alienista” não é trabalhada no texto no sentido de se perguntar “que novos caminhos a psicologia pode tomar daqui para frente?”, “que novas descobertas serão possíveis?”, ou seja, não há especulação científica em “O Alienista”.

Vamos analisar agora como seria o uso imaginativo da ciência na ficção-científica, e para tanto vamos nos ater ao exemplo da psicologia. Uma boa obra de ficção-científica que usa a psicologia de forma especulativa é a série de livros *Fundação* de Isaac Asimov.

Daniel Iturvides Dutra, mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS – Avenida Bento Gonçalves, 9500. Cep 91540-000 Bairro Agronomia - Porto Alegre – RS.

A narrativa é ambientada milênios no futuro onde um estudioso chamado Hari Seldon inventa uma nova técnica de análise social intitulada “psico-história”. Como o próprio nome sugere, a psico-história seria uma combinação dos principais fundamentos da história e da psicologia. Portanto, psico-história consistiria numa ciência capaz de prever matematicamente as ações futuras de civilizações inteiras. No enredo de *Fundação*, Hari Seldon descobre, por meio da psico-história, que a forma de governo de sua época vai entrar em colapso em cerca de mil anos, mergulhando a humanidade numa era de trevas, na qual todo o conhecimento seria perdido e o homem voltaria à barbárie, levando outros 40 mil anos para que a civilização se recuperasse. Entretanto, se uma intervenção fosse realizada no momento certo, esse período de recuperação poderia ser reduzido drasticamente para apenas mil anos. Em suma, a psico-história, como ciência no mundo real não existe, ela é apenas uma especulação de como duas ciências poderiam ser combinadas e de que forma poderiam ser utilizadas. Umberto Eco resume bem esse pensamento ao afirmar que a ficção-científica ocorre quando

a especulação contrafactual de um mundo estruturalmente possível é conduzida extrapolando, de algumas linhas de tendência do mundo real, a possibilidade mesma do mundo futurível. Ou seja, a ficção científica assume sempre a forma de uma antecipação, e a antecipação assume a forma de uma conjectura formulada a partir de linhas de tendências reais do mundo real.¹

É o que Umberto Eco chama de “especulação contrafactual” da ficção-científica. A ciência da ficção-científica se baseia no levantamento de uma hipótese a partir de certos dados. Eco faz a seguinte analogia para explicar como esse mecanismo funciona: imagine uma mesa com um punhado de feijões brancos e ao lado desses feijões um saco de feijões. É seguro supor que os feijões na mesa possam ter vindo do saco, mas os feijões também podem ter vindo de outro lugar, alguém pode tê-los retirado de outro saco, ou da gaveta da mesa e colocado ali, e o saco de feijões na mesa talvez nem sequer contenha feijões brancos e sim feijões pretos.

2 Especulação científica versus ficção-científica

O escritor de ficção-científica escreve a partir de especulações científicas, com o adendo de que ele considere sua hipótese como algo verdadeiro dentro do universo literário criado por ele, é o que Asimov faz em *Fundação*, em última instância. A ficção-científica, portanto, vai no sentido contrário do método científico, que considera uma hipótese falsa até que esta seja verificada, testada e comprovada como verdadeira. O autor do gênero levanta uma hipótese e trabalha em cima dela como se esta fosse um fato comprovado no processo de criação do universo narrativo. Sobre o processo de criação de narrativas de ficção-científica Raul Fiker comenta que

A ciência imaginária é justificada não só por sua importância para o enredo de uma história de FC, como pelo seu aspecto profético ou de antecipação.

[...] Numa história de FC, contudo, o problema não a inviabilidade ou possibilidade, previsibilidade ou imprevisibilidade destes, mas a habilidade do autor em produzir com eles uma realidade plausível.²

Fiker resume bem a questão ao afirmar que na ficção-científica é a ciência que tem que se subordinar a narrativa e não o contrário. Isso significa que o autor muitas vezes deve abrir mão do rigor científico em prol do desenvolvimento da narrativa. Um exemplo que ilustra bem essa questão é quando a especulação científica na narrativa de ficção-científica é usada pelo autor para construir uma alegoria, visando, via de regra, fazer algum tipo de crítica social ou alerta a humanidade. O romance *1984*, de George Orwell, narra a estória de um mundo dominado por um regime totalitário onde a liberdade é restrita. Para obter um maior controle da população, os líderes desse regime encomendam aos cientistas que estes criem uma nova língua, chamada de novíngua, a novíngua diferencia-se das demais línguas não pela criação de novas palavras, mas pela simplificação do idioma e pela remoção de palavras. O objetivo da novíngua é restringir o pensamento humano. Assim, por meio do controle sobre a linguagem, o governo seria capaz de controlar o pensamento das pessoas, impedindo que idéias indesejáveis ao regime venham a surgir. Pois uma vez que determinadas palavras desaparecerem, o seu significado passaria também a não existir (por exemplo: eliminando a palavra “revolução” do vocabulário as pessoas passariam a deixar de conhecer esse conceito).

Temos em *1984* um bom exemplo de uso imaginativo da ciência, onde está serve aos propósitos da narrativa, no caso a especulação ocorreu em torno da lingüística. O que importa nesse caso, e na ficção-científica em geral, não é tanto a viabilidade ou verificação de tal hipótese científica, mas servir aos objetivos do autor. Orwell, em *1984*, faz uma crítica aos regimes totalitários surgidos no pós-guerra, mais especificamente ao regime comunista, e a novíngua aparece não como um fim em si, mas como elemento importante na construção de um texto alegórico de cunho crítico. Esse uso artístico do discurso científico, onde o autor se utiliza de uma licença poética perante o rigor da ciência para construir a narrativa e produzir o efeito estético que deseja, também é encontrado em obras que visam o puro entretenimento do leitor, como por exemplo, nas estórias escapistas de Flash Gordon e Buck Rogers.

Por outro lado, a ficção-científica possui também um caráter antecipatório, ou seja, muitas vezes uma especulação científica de uma obra de ficção-científica acaba antecipando eventos do mundo real. Como já foi dito, o autor de ficção-científica observa as tendências da ciência do mundo real e especula a partir disso. O que ocorre em alguns casos é que, com o avanço das descobertas científicas, o que era mero uso imaginativo da ciência por parte dos autores do gênero se torna realidade. Um bom exemplo é a clonagem, durante muito tempo tema de várias obras do gênero, como *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1969), de Philip K. Dick, a clonagem saiu das páginas da literatura de ficção-científica para a realidade com a clonagem da ovelha Dolly em 1997. Em alguns casos, a ficção-científica não só inadvertidamente previu as descobertas da ciência como também serviu de inspiração para cientistas do mundo real, foi o que ocorreu com William Gibson e seu aclamado romance *Neuromancer* (1984), onde as descrições de equipamentos futuristas influenciaram “a NASA no desenvolvimento de capacetes e luvas de realidade virtual, que servem, por exemplo, de interface entre robôs que consertam satélites no espaço e seres humanos que os manipulam a distância”.³

Mas o inverso também ocorre, como a ficção-científica constrói suas premissas narrativas a partir do uso imaginativo da ciência pode acontecer da ciência do mundo real contrariar essas premissas, invalidando-as e tornando o texto datado. Dificuldades científicas e pouca informação sobre um determinado objeto de estudo, como um planeta, por exemplo, é o que permite autores de ficção-científica darem asas a imaginação, pelo menos enquanto a ciência não se aprofunda em seus conhecimentos. Um exemplo pertinente são as inúmeras histórias de ficção-científica situadas no planeta Vênus, como o conto *Entre as paredes de Eryx* (1936), de H.P. Lovecraft, onde o protagonista encontra uma raça de homens lagartos e suas cidades de cristais no planeta Vênus. No conto Lovecraft parte da premissa de que Vênus seria habitada por algum tipo de raça desconhecida pelo ser humano, essa especulação científica faz sentido para o contexto da época em que a obra foi escrita, 1936, ou seja, 25 anos da primeira sonda espacial, a soviética Venera 1, lançada no dia 12 de Fevereiro de 1961, visitar Vênus e descobrir que o planeta é inabitado. Porém, para a ciência dos anos 30, e principalmente para o senso comum da época, Vênus ser habitada era uma hipótese plausível, pois pouco se sabia sobre o planeta, o que permitia a autores de ficção-científica trabalhar o tema de forma imaginativa. A superfície de Vênus é recoberta por uma nuvem permanente e

apenas há 50 anos os astrônomos imaginavam, sob esta nuvem, um planeta palpitante de vida: uma espécie de floresta tropical e saturada de vapor, que alguns astrônomos mais imaginativos viam percorrida por monstros semelhantes a dinossauros, enquanto outros interpretavam o halo luminoso que por vezes se avista em torno de Vênus como o brilho de cidades durante a noite.⁴

Se dentro da própria comunidade científica pouco se sabia e muito se especulava até poucas décadas atrás, nada mais natural que os escritores de ficção-científica fizessem o mesmo, mas quando

as nuvens venusianas foram atravessadas por sondas espaciais americanas e russas, as construções fantasistas ruíram, vindo a provar-se que a realidade é muito diferente. O planeta, cuja temperatura à superfície é de 500 C°, está envolvido por um gás venenoso, o dióxido de carbono.⁵

Em termos leigos, isso significa que Vênus é um planeta morto, de condições atmosféricas incapaz de sustentar qualquer forma de vida, encerrando assim todas as histórias de ficção-científica aos frutos do imaginário de uma época específica. Em suma, o calcanhar de Aquiles da ficção-científica reside no fato da narrativa do gênero – que depende do uso imaginativo da ciência – correr o risco de se tornar datada pela ciência do mundo real. E este é um dos principais problemas que o autor fílmico deve resolver quando traduz um texto literário de ficção-científica para a mídia cinematográfica.

3 A Máquina do Tempo: o livro

Resumidamente o texto de H.G. Wells parte da seguinte premissa: narra a aventura do personagem identificado apenas pelo título de “viajante do tempo”, um

eminente cientista da Inglaterra vitoriana que constrói uma máquina do tempo e viaja para cerca de 10 mil anos no futuro. Lá ele encontra uma sociedade completamente diferente da nossa. A humanidade se dividiu em duas espécies distintas: os Morlocks e os Elóis. Os Morlocks são criaturas grotescas que habitam o subsolo da cidade e são os responsáveis pela manutenção da cidade no mundo da superfície, habitada pelos Elóis. Estes são criaturas de traços infantis, que mal chegam a 1,20m de altura e possuem a mentalidade de uma criança de três anos, mostrando baixa capacidade de concentração. Os Elóis são completamente dependentes dos Morlocks, que providenciam todos os elementos necessários ao bem-estar destes, desde roupas a alimentos. O viajante do tempo, numa tentativa de compreender como essa civilização se organizou dessa forma, elabora a seguinte teoria: os Elóis são descendentes da classe burguesa e os Morlocks descendentes da classe operária.

A *Máquina do Tempo* parte de duas especulações científicas básicas: a primeira consiste na possibilidade de se viajar no tempo e a segunda trabalha em cima do conceito de darwinismo social. A que mais nos interessa é segunda. O darwinismo, no sentido biológico, é o termo cunhado para denominar as idéias de evolução e a seleção natural de Charles Darwin e seus processos relacionados. O conceito básico de seleção natural é que características favoráveis a sobrevivência que são hereditárias tornam-se mais comuns em gerações sucessivas de uma população de organismos vivos que se reproduzem, e que características desfavoráveis que são hereditárias tornam-se menos comuns. Em suma, o darwinismo biológico tenta explicar a diversidade de espécies de seres vivos através do processo de seleção natural. Já o darwinismo social é uma tentativa de transpor o conceito de darwinismo nas sociedades humanas, é a aplicação das teorias de Darwin ao mundo social. O darwinismo social defende a tese de que assim como organismos vivos mais aptos se adaptam biologicamente ao meio-ambiente, o mesmo aconteceria dentro da dinâmica das relações sociais, ou seja, os mais aptos ascenderiam da pirâmide social, alcançando as posições de prestígio, privilégio e de domínio dentro da sociedade. De acordo com o darwinismo social, existiriam características biológicas e intelectuais que determinariam à superioridade de um indivíduo, grupo social ou raça em relação a outro. Algumas características de superioridade seriam o poder aquisitivo, a habilidade nas ciências humanas, exatas e artes e a raça. O darwinismo social defende a tese os indivíduos são selecionados naturalmente para determinadas funções dentro da sociedade, a partir de suas aptidões biológicas e intelectuais. Esse pensamento foi usado para explicar a pobreza no mundo pós-revolução industrial, sugerindo que os pobres eram os menos aptos (segundo a teoria de Darwin) e os mais ricos que evoluíram economicamente seriam os mais aptos a sobreviver e, portanto, os mais evoluídos, como também para justificar o imperialismo no século XIX. O darwinismo social estava muito em voga na Europa nessa época.

Como L. David Allen observa, em *A Máquina do Tempo* “o foco principal do romance não está na ação, mas sim na sociedade que se desenvolveu e nas interpretações que o viajante do tempo faz”⁶. E a interpretação do viajante para os eventos consiste no seguinte:

Parecia-me claro como água que as diferenças sociais entre o capitalista e o operário foram a chave da explicação. Há uma tendência, em nosso tempo, de utilizar o espaço subterrâneo para as exigências menos elegantes

da civilização: os trens subterrâneos, por exemplo; passagens e ruas debaixo da terra. Eu imaginava que essa tendência aumentara gradativamente até que a indústria perdeu seu direito à luz do sol. Estendera-se cada vez mais em vastas fabricas subterrâneas até que, com o passar do tempo... Mesmo em nossos dias muitos trabalhadores já vivem em condições de todo artificiais, praticamente suprimidos da superfície natural da terra. [...] no fim de tudo, ficaram em cima os abastados, sempre à procura do prazer, da beleza e do conforto; abaixo do solo, ficaram os destituídos, os operários, que se adaptaram progressivamente às condições de seu trabalho.⁷

H.G. Wells especula a partir do darwinismo social para criar uma sociedade distópica, onde a divisão de classes é levada às últimas conseqüências, resultando em duas espécies diferentes. O que Wells faz é combinar darwinismo social com a teoria da seleção natural. Os Morlocks, descendentes do proletariado, após milênios vivendo debaixo da terra, começaram a se adaptar as suas funções não apenas como classe social, mas também biologicamente, conforme o viajante do tempo constata, ao descobrir, entre outras coisas, que os morlocks conseguem enxergar no escuro e são sensíveis a luz solar, resultado da adaptação de gerações vivendo no subsolo, enquanto que os elois, descendentes da burguesia, desfrutavam a prosperidade e a satisfação de necessidades disponíveis as classes abastadas da sociedade capitalista. Transposta essa linha, onde a prosperidade já em muito se excedeu, começou a decadência, a era do supérfluo e do hedonismo, que resultou na decadência intelectual e física dos frágeis elois, que são pouco mais que crianças e são totalmente dependentes dos morlocks.

A brutalização dos Morlocks e a fragilização dos Elois teve como resultado uma inversão do jogo de poder entre as duas classes: os Elois são criados e cuidados como gado pelos Morlocks, que, de tempos em tempos, sobem de noite a superfície para capturar os elois e leva-los para baixo e se alimentar deles. L. David Allen comenta:

Em grande escala, leitores modernos acharão obsoleta esta interpretação. Entretanto, como uma extrapolação de tendências e circunstâncias comuns da época em que o romance foi escrito [...] ela é lógica. [...] Assim, a existência subterrânea dos Morlocks remonta às origens do que o Viajante do Tempo acredita ser tendência rapidamente crescente em sua própria época (que é a época de Wells): construir galerias subterrâneas e salas de trabalho subterrâneas, colocar debaixo da terra alguns dos aspectos menos atraentes da vida, reservando o espaço acima da terra para os aspectos mais decorativos da sociedade. [...] É lógico que, se a maior parte da maquinaria que sustenta a vida devia ser colocada debaixo da terra, os trabalhadores passariam uma grande parte do seu tempo da terra; não parece impossível, admitidas essas tendências, que eventualmente a maior parte de suas vidas seriam deste modo passadas. Naturalmente, sabemos agora revendo o passado, que este não é o caminho tomado por tais desenvolvimentos; não obstante, o que propôs era uma possibilidade lógica.⁸

A análise de Allen nos revela o primeiro problema que a obra de Wells apresenta ao se pensar sua transposição para a mídia cinematográfica. O texto de Wells, no que se

refere a interpretação de seu protagonista para os eventos narrados, está datado. Como Allen bem observou o que era uma tendência, uma possibilidade lógica na época de Wells – no caso fábricas e classe operária se mudando para o subsolo das cidades – terminou sendo refutada pela própria história, pois como sabemos nada disso aconteceu. Outro ponto refutado pela ciência do mundo real diz respeito ao uso do darwinismo social para explicar a origem dos Morlocks e Elóis, cujas premissas não são mais aceitas pela sociologia (embora Allen chame a atenção para o fato de que a premissa da trama é lógica se considerarmos a época em que foi escrito).

4 Considerações finais

Portanto, a primeira tarefa do tradutor fílmico é repensar o texto literário dentro tanto da perspectiva da ciência de sua época como da perspectiva do próprio contexto social em que este está inserido, sendo que ambos andam juntos, uma vez que na sociedade moderna os avanços científicos e o progresso trazem uma série de impactos e transformações no nosso modo de vida. Transpor o texto de H.G. Wells – mais especificamente a explicação envolvendo as origens da sociedade distópica formada pelos Morlocks e Elóis – para a tela de cinema *Ipsis litteris* acarretaria em um problema para o senso-comum do público, pois como já foi constatado, as premissas de Wells, verossímeis em sua época, não transcorreram conforme o imaginado pelo autor.

O filme *A Máquina do Tempo* foi lançado nos cinemas em 1960 e a versão final do roteiro escrito por David Duncan data de 25/6/1959⁹. No roteiro de Duncan a divisão da raça humana em duas espécies diferentes é o resultado de uma guerra atômica. Os Morlocks são descendentes daqueles que se refugiaram em abrigos nucleares enquanto que os Elóis são os descendentes daqueles que permaneceram na superfície. Uma premissa bem plausível para o contexto da produção do filme, os anos 50. O término da segunda guerra mundial alterou radicalmente o cenário geopolítico do planeta após 1945. Estados Unidos e União Soviética emergiam do conflito como as duas novas superpotências, organizando-se em blocos ideologicamente distintos que defendiam respectivamente o regime democrático e o regime comunista. O atrito entre dois grupos políticos com idéias tão opostas deu início a um conflito que ficaria conhecido como guerra fria, uma espécie de guerra ideológica e política entre as duas nações.

Fazia apenas 15 anos desde a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki no Japão e a paranóia de um eminente conflito armado, envolvendo armas nucleares, entre as duas potências se tornava cada vez maior, à medida que eventos como a explosão da primeira bomba atômica soviética e a criação do Pacto de Varsóvia transcorriam. Todo esse contexto histórico proporcionou uma situação onde autores de ficção-científica passaram a especular sobre os possíveis cenários de uma guerra nuclear e suas consequências. Citar todas as obras abordando essa temática, que depois ficou conhecida como ficção-científica pós-apocalíptica, seria inviável nesse artigo, mas dentre alguns exemplos podemos destacar *Um Cântico para Leibowitz (1959)*, *Walter Miller Jr.* na literatura e no cinema o filme *Five (1951)*, de Arch Oboler.

Portanto, foi dentro dessa perspectiva que George repensou o texto de H.G. Wells. Concluindo, traduzir um texto é, acima de tudo, repensar este a partir da

história, que “na sua transformação incessante, modifica todas as formas de expressão artísticas.”¹⁰

Notas

¹ ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989, p.160.

² FIKER, Raul. *Ficção-científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: Ed. L&PM, 1985, p. 19 & 20.

³ ANTUNES, Alex. *Prefácio a Edição Brasileira*. In: GIBSON, William. *Neuromançer*. São Paulo: Ed. Aleph, 2003, p. 6.

⁴ SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. *O Grande Livro do Maravilhoso e do Fantástico*. Lisboa: Editora S.A.RL, 1977, p. 20.

⁵ (idem, p. 20)

⁶ ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Ed. Summus, 1985, p. 50.

⁷ (Idem, p. 63)

⁸ (Idem, p. 52)

⁹ http://www.dailyscript.com/scripts/TheTimeMachine_1959.html

¹⁰ NITRINI, Sandra M. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1997, p. 54.

Notes on Narayan's Prose

Larissa Rohde

This essay offers a discussion on the Indian English writer Narayan's prose and its contradictory style. His writing presents several paradoxes: it is sprinkled with exotic references but has a familiar tone; it is intrinsically Indian but bypasses Indian historical context. This essay also poses some questions on the nature of his novel writing as it considers the usually undermined spiritual dimension of his work. In broader terms, we discuss Narayan's alleged lifelike rendering of India.

Keywords: Narayan; *The English Teacher*; *The Guide*

Narayan is, alongside Tagore and Rushdie, the most influential Indian English writer of the twentieth century. He is the most widely known and cherished novelist to contribute to Indian literature international renaissance. The success of the novels of Rasipuram Krishnaswami Narayan (1906 - 2001) in western literary criticism has never been denied since the publication of his first novel *Swami and Friends* in London, in the early thirties. In the English speaking world, several writers, not to mention his lifelong friend and admirer Graham Greene, who championed him to the English public, have hailed Narayan as a great novelist. Above all, he has been praised for his talents of storyteller and his knack for bringing India closer to a widespread western readership. His ability to render India a familiar place has been often highlighted in several forms. The first to do that was Graham Greene: "Narayan wakes in me a spring of gratitude, for he has offered me a second home. Without him I could never have known what it is like to be an Indian" Graham Greene once wrote.¹

Along the years he has been often likened to Jane Austen, the Russian Chekhov, Dickens and many other well-known writers as if his works were a proof that an Indian writer could only make sense and be appreciated if he or she showed qualities already familiar to the public. In spite of the ingrained and now much frowned-upon habit of comparing "exotic" writers to works in the Western literary canon as a pre requisite for acceptance, Narayan's prose has always withstood all comparisons and remained fresh and puzzling. He seems to be one of those writers whose prose is at the same time universal and regional, immediately accessible to everyone while carefully rooted in a specific culture. Indeed, in Narayan, the "Other" is quite familiar. This approximation is likely to be the result of the magic yielded by a smooth and detached narrative filled with simple sentences and immediately recognizable vocabulary.

The objective of this essay is to discuss this prose and its contradictory style. It is a kind of writing that presents several paradoxes: it is embellished with exotic but not bewildering references; it is intrinsically Indian but bypasses Indian historical context; the Indian culture pervades everything but the stories could take place anywhere.

More often than not, only the character's names indicate its far-off setting at the beginning of a novel, as in *The Bachelor of Arts*:

Chandran was just climbing the steps of the College Union when Natesan, the secretary, sprang on him and said, "You are just the person I was looking for. You remember your old promise?"
"No" said Chandran promptly, to be on the safe side.
"You promised that I could count on you for a debate any time I was hard pressed for a speaker. You must help me now."²

The immediate familiarity of narrative, this impression of "second home", noted by Graham Greene, accounts for the appeal of Narayan's writing, but that only partially explains his continuing success among critics and increasing readership in the 21st century, when new generations of Indian writers are available to the public with a wide range of themes and styles. The work of Narayan deserves to be examined and considered in the light of its reception outside India, where his work has generally been placed under the label of realism. This essay also aims at posing some questions on the nature of Narayan's novel writing as it considers the usually undermined fantastic dimension of Narayan's work. In broader terms, we discuss to what extent Narayan's alleged lifelike rendering of India has been construed by a western point of view. The discussion is centered on two of his 14 novels: an early production with autobiographical elements, *The English Teacher* (1945), and his masterpiece, *The Guide* (1958).

As a matter of fact, it is precisely the definition of realism that is at stake: this realism hastily ascribed by many of his European critics and reviewers seems to disregard that the fantastic is an intrinsic part of his writing. Let us briefly recall what is usually understood by this label. "Realism" is an elastic and ambiguous term with two most common meanings. First, it refers to any artistic or literary portrayal of life in a faithful manner, unclouded by ideals, literary conventions, or aesthetic glorification of the world. It is a kind of writing that depicts events in human life in a straightforward manner. It is an attempt to reflect life "as it actually is", a concept similar to what the Greeks called *mimesis*. Typically, a realistic narrative involves description of everyday life. Secondly and more specifically, realism refers to a literary movement in Europe that developed out of naturalism in the nineteenth and twentieth centuries. Although concern for verisimilitude has been present to one degree or another in nearly all centuries, the term realism applies more specifically to the tendency to create detailed analyses of the way things are commonly shown to the senses, usually involving an emphasis on details, as well as the inclusion of in-depth psychological traits of characters and an attempt to create a literary facsimile of existence.

In order to shed light on the position of Narayan when he starts to write in the thirties, as well as the position of his Anglophone readers, who were at the same time reluctant to accept and enthralled by his prose, it is necessary to recall the representation of India in the literature of the time. Also, to better contextualize Narayan's novels, the discussion is preceded by a brief historical account of Indian literature written in English before the impact of the Rushdie affair in the literary scene and before the widespread impact of Bollywood movies.

After the Bengali pioneer Chatterjee (1838-94) Narayan is the first Indian literary voice to be known outside India. The British rule had a big socio-economic impact

in all areas and literature production was no exception. The advent of the printing press revolutionized literature as it reached the masses. Indians were writing in English for the first time. Raja Roy was the pioneer of Indian writing in English. Roy insisted that for India to be included in the world's map, education in English was essential. Authors like Rabindranath Tagore (Nobel Laureate in 1913) wrote influential poetry and prose during this period. Among other eminent artists that contributed to the literature during this period are Subramaniam Bharati, Bankim Chandra Chatterjee and Tarashankar Bandopadhyaya.

Contemporary Indian literature is influenced in content and form by western thought. However, it maintains its unique Indian flavor. It still bears some of the colonial impact and authors often base their writings against the colonial backdrop. While some of the authors write in English, especially those of the diaspora – those who live in Europe or in the United States – most of them continue to write in their native language. Contemporary writers like Dharamvir Bharati, Javed Akhtar, Mulk Raj Anand, Jhumpa Lahiri and Arundhati Roy have won international awards and attest to the current vitality of Indian English writing. All these writers found their way on the pioneer work of Narayan.

Narayan was a near contemporary of E. M. Forster (*A Passage to India*, 1924), but the way India is depicted in his work is very different from Forster's India. Narayan's India is peopled with characters that are neither exotic nor mysterious, neither rich nor miserable. In Narayan's prose the literary India portrayed by the Anglo-Indian literature engendered by the colonial context, is quite different from the exotic and bewildering characters found in Forster and other British writers of the time. Remote, mysterious and superstitious, the Indian people had been mystified, feeding the English imaginary with a scenery in which there was no room for common ordinary portraits of "people like us". From Kipling to Forster, literary India had been forever locked in an unspeakable otherness, so much so that the early Anglo-Indian fiction became a sort of sub-genre where the region stands for the artistic challenge of the indescribable, of all that is beyond worldly understanding, the enthralling but fearful differences.

In contrast with this obscure or overtly mystical India, one that cannot be described with the use of ordinary words, such as the Marabar caves episode in *A Passage to India* attest, Narayan's India sounds as the "real" India that Forster's characters yearned for but did not find. Narayan's characters find themselves forced to take responsibility for their families and all the material aspects of life. The main issue the characters deal with is never an open spiritual quest. The character's worries are here and now down-to-earth ones. Narayan conveys the material aspects of daily India life to the reader. The narrative conveyed to the reader tells of a daily life with all its joys, sorrows and trifles. There is the need to make ends meet, the budget to worry about, the meals to prepare, the children to provide an education for, the household chores, the small talk with neighbours – all these detailed and common aspects of life erase the idealized image of a mysterious India. In this context, one can more easily understand the Anglophone critical reception. The reading public and critics were more impressed by this sort of detailed life depiction than by the less obvious mythic and spiritual realms of the narrative. The narrative does indeed carry an inbuilt structural realism and this feature overshadowed the other aspects of Narayan's novels.

It's important to have in mind that the novel in India is a literary form of a different origin from the European genre. The novel was imported from Europe to

the boson of an ancient and diverse literary system, composed of religious literature, chants and epopees in verse, in which the classic age-old *Ramayana* and *Mahabharata* stand out. There is a rich tradition of Indian novels written in vernacular languages, but these are beyond the scope of the present essay. Maybe due to the fact that they were written in English, Narayan's youth stories were soon regarded by the international literary scene as belonging to what was to be labeled World Literature. Narayan never used his native Tamil in his books. Throughout his career as a novelist, essayist and journalist he wrote in English, placing his novels in a small imaginary but very obviously south Indian town, Malgudi, whose middle class inhabitants he described. His characters are Brahmins³ educated in English, and hold typical middle class jobs: salespeople, small shop-owners, civil servants, teachers, journalists, tour guides. This imaginary city however has been paradoxically taken by Western criticism as a description of a real Indian town, even if the independence struggle, colonialist conflicts and religious quarrels were absent from the narrative.

The choice of English somehow tended to place the author rather in the Anglophone literary production of the Commonwealth rather than the multilingual India. Narayan has always been reticent about his own work, and has never placed it in relation to either Indian or European literature. Instead, he said: "I wish [the critics] would leave me and my books alone".⁴ Interestingly, Narayan refrained from explicit commentaries about identity issues. For him, "being Indian" was not a subject worth of discussion, "real India" versus "exotic India" was not his subject matter.

As the critics praised the realism in the Narayan's prose and his talent to narrate the commonness of the Indian daily life, most of the writing about Narayan has failed to analyze the deep irony or double-take effect of his writing.⁵ Echoing in most press releases and critical essays, the postulate of a gifted writer offering a lifelike view of India, the criticism has usually approached the whole of his work through the autobiographical angle. The three first novels are indeed taken as an autobiographic trilogy; the following novels, however, take on a very different outlook. They share the background of the confrontation of India and West present in many other instances of Indian literature, but these issues are dealt with in a much more subtle way and in a different register. Factual politics are non-existent; historical events, in the rare occasions when they are mentioned, are faintly perceived by the characters. The narrator treats them as if they were a blurred landscape, never in full view of the characters, whose lives go on unaffected by whichever empire might be ruling. It is interesting to take a closer look at *The English Teacher* in order to further analyze this fact. Published in 1945, it extends and deepens the narrative subject first seen in *Swami and friends* and in *The Bachelor of Arts*. Like Chandran, the protagonist of *The Bachelor of Arts*, the character has the same name as the hero of *Swami and Friends*. The bulk of the criticism treated it as a faulty novel.⁶

In order to discuss the novel and its critical reception further, it is worthwhile to recall that Krishna, a young teacher, is reunited with his wife and their baby daughter who had until then lived with his in-laws. Annoyed by this arrangement, he is prompted to consider looking for a house to rent. With the arrival of Susila and Leela a calm family life is set as the young wife smoothly engages in household routines: a loving relationship is established. The issue of moving out however poses itself again when Krishna's father sends him money to buy a house in

Malgudi. The couple starts to visit houses, and in one of those visits Susila gets sick due to the toilet's lack of hygiene. When they get back home she is seriously ill with typhoid and eventually dies.

The narrative flows in a continuum that leads the reader into another world, woven in a sort of gradual progression that is also a regression into childhood, and maybe into the recesses of India. In the second part of the novel Krishna receives several signs from his deceased wife. He communicates with her with the aid of a medium. These conversations are as casual, simple and even disappointing as most regular daily conversations are. Nothing in the narration points out to their oddity or impossibility in the "real world". Meanwhile, he decides to live for his daughter and retreats in her world.

Another aspect of Krishnan's journey is the way he handles the coexistence of western and native cultural attitudes. The narrator does not make a big fuss about cultural clash and does not delve into explanatory excerpts. The juxtaposition is taken for granted, is "part of the landscape". For instance when Susila gets sick she is treated both by a doctor who practices western scientific medicine and by a *Swamiji* who employs traditional healing methods. The *Swamiji* is summoned by Susila's mother, while Krishnan is ashamed that the doctor may see the *Swamiji* in the premises. None of the healing approaches work. Narayan presents the reader with the coexistence of two frames of thought and methods of healing in India, but does not make a point of being in favour of one and against the other. The focus of the narrative is rather on the impact of death. In matters of life and death the difference between western and eastern medicine is shown as irrelevant.

The final stage of Krishnan's journey and the focal point of the narrative takes him further from the western intellectual frame of mind and from the would-be realism of the narrative. To reach his goal of a harmonious existence Krishna embraces communication with his dead wife, initially through a medium, and gradually he develops his mind sufficiently to communicate with her on his own, thus erasing the distinction between life before death and life beyond death. This self-development entails meditation practice. His main urge for undertaking this effort is to connect with his wife, but he also experiences a general peace of mind as a "side effect".

The school director asks Khrisna to replace him at the kindergarten school, as he knows his days are numbered: an astrologer has told him the exact day of his death. But this day comes and goes and nothing happens. Feeling released, the school director decides to quit his wife and to continue in charge of his school. Here again, the astrologer's failed prediction is not the focal point in the narrative, just like the fact that western and mystic medicine are not an issue. The narrative flows, the focal point is the character's suffering and healing, not the clash of Western/Eastern frames of mind. Like the school director, Krishna gradually expands his consciousness, and finds a happiness of sorts. He allows Leela to live with her grandmother, resigns from his job, and calls Susila, who comes to stay with him through the night. The novel ends with these sentences, whose tone is quite different from those in the beginning. "The boundaries of our personalities suddenly dissolved. It was a moment of rare, immutable joy – a moment for which one feels grateful to Life and Death (p. 474)."

The parapsychological experience of the protagonist after the death of his wife was the object of a typical misunderstanding. European criticism, refusing to take the parapsychological event as autobiographic, could not deal with it. In the

impossibility of placing it in the preconceived realistic frame, this criticism ended up by either ignoring it or considering it a defect in the narrative. Differently from his European counterparts, certain Indian critics⁷ have recognized a yogi journey in the evolution of the character, but this is only one of the possible readings: Narayan himself does not make any explicit allusion to the yogi discipline. Narayan, like the protagonist, has lost his wife at an early age. In an interview to Ved Mehta, the author claims the autobiographical nature of the novel, and rejects any other account:

[The English Teacher] is all about my life with Rajam [the author's wife, to whom the novel is dedicated]. The concluding chapters of the book were concerned with the psychic experiments, and the English critics, predictably, lashed out them. [...] the reviewers did not realize that the whole story was autobiographical – that I myself had been a witness to the experiment. But, what's the use?⁸

In this light commentary, Narayan touches the misunderstanding in his reception in the west. Even if we take for granted that an author's statements are not mandatory to understand his work, his words do provide some food for thought. His critical reception – otherwise praising him as a realistic writer – maybe be viewed under a different light: maybe the key to fully grasp Narayan's prose lies outside realism. Readers and critics are annoyed by the intrusion of metaphysics in what has been taken for granted as a realistic account of small town ordinary life in India. They are also disturbed by the mixture of tones of his subsequent novels, deeply anchored in facts and fantastic at the same time. Considering that the violation of the limits of the credible is not a characteristic of *The English Teacher* alone, but rather a recurrent aspect of many of the subsequent novels and short stories, such an undermining of this metaphysical aspect should in fact condemn the best part of the author's work. If Malgudi is construed to represent a real inner India town, then certain passages are difficult to fit in this allegedly ordinary daily life. The charges against Raju in *The Guide*, for instance, who spends years in prison for a trivial misdemeanor are hardly "realistic".

In *The English Teacher* and in many other Narayan's novels there is a subtle break with the European model of realism. This breaking relies on a sort of realism subverted from its own rules. Here realism is mingled with the fantastic. The fantastic is not treated as such, as unnatural, but rather as an intrinsic normal part of reality. From this novel onwards Narayan's narrative renounces the devices of the traditional novel formula that presents a confrontation of the individual will and the society's demands, sometimes depicted in the retelling of an arranged marriage. *The English Teacher* starts with its protagonist already married according to the traditional arranged marriage, but this fact is not the source of any suffering and is not an issue for narrative development. As it is the case of the above discussed absence of conflict between western and Indian traditions, the arranged marriage is not the focus, it is not a matter of plot development. The social custom is either accepted or fought, the arranged marriage can either be happy and fulfilling (such as Krishna and Susila's) or an unhappy one (like the school's director and his wife), but whichever case this is not the concern of the narrative. The choices of youth, romantic and professional, the core of the *bildungsroman* classic narrative is beyond the point. The story of Krishna is one of separation and loss. He is urged by his

father to relinquish his status of carefree young man and later he is faced with coping with the loss of his wife. He must not only learn how to lead a life as an adult but also as a lonesome adult.

Narayan's novel *The Guide*, written in 1958, is recognized as one of the author's most influential. This novel also supports the point made here, that is, that Narayan's prose in his novels is of a different nature from the European usual concept as theorized by Ian Watt⁹ among others. Before analyzing the novel it is worthwhile to recall its major plotline. It tells the story of Raju, whose father owns a shop near a spot where a railway station is about to be built. As a child, Raju enjoyed outdoors idleness, and when the station is built, the shop in the station is entrusted to his father. The boy soon starts to help him, pleased at not having to be sent to school. When his father dies Raju takes over the shop, and over the years cleverly grasps the railway passenger's needs and interests. He becomes an accomplished tourist guide, and is so competent and scruple-free that his business flourishes.

The twist comes when an intellectual – an historian and archeologist – hires Raju to take him to some caves in the mountains where archaeological treasures are to be surveyed. Along with him comes his wife Rosie. She is an educated young woman, but belongs to a caste of dancers and does not share his intellectual endeavors. Raju is lured by her beauty and dancing skills, and soon enters her life. The trio settles in the mountains, near the caves. Raju is so enthralled by her that he neglects his railway shop and other tourists.

A story of self-deception follows. The narrator suggests that Raju has been bewitched. He cannot leave Rosie, who makes him lose interest for everything except her. In time the husband gets to know about the affair, and sends Raju away. A month elapses, and one morning she arrives at Raju's hut, where he lives with his mother. They engage in a marriage of sorts, and Raju's flair for business surfaces again; he manages to turn Rosie into a traditional dance diva. Acting as her career coach, he soon reaches a standard of living that he had never before attained. Raju makes big debts. Soon a habit of overspending and lying leads to his downfall. Rose seems less and less interested in the pursuit of the dance career. Raju is sent to prison. The big turnabout happens as he leaves jail to a completely surprising life.

The structure of the novel is quite different from this cursory summary though. In the beginning of the second part the reader finds a forlorn Raju who has just left prison, and is resting on the steps of an abandoned temple, when a peasant stops by and starts talking with him. Narayan hints that he mistakes Raju for the temple-priest, and little by little the aimless and hungry Raju takes on this role and is looked after and fed by all the villagers. Raju's increasing success as adviser, sage and guru is at its height when a drought threatens to destroy the crops. The villagers believe he might help them to bring rain through prayer and fasting.

Naturally, because the novel is entitled the "guide", the reader is quickly led to make the link between the manifold meanings of the word: tourist guide, artist manager, spiritual guide. And as Raju encourages Rosie, one might say he acts as a guide here too, because he does indeed guide her towards self-fulfillment. The key of the narrative is what the reader makes of the reflection about this guide figure. The protagonist is evidently not a guide in the sense of a political or moral guide who leads a community. As remarked above, the absence of factual politics and history pervades all of Narayan's productions. Everything the guide does in the narrative is self-centered. He guides the others, but with his own interest in mind all

along. The narrator keeps a satirical undertone: the guide that people look up to is himself the one most in need of guidance.

In fact the protagonist, not unlike Krishna in *The English Teacher*, is constantly fleeing from his responsibilities. When he knows he has all those debts he does not face the problems. As a lover also, he lives from day to day, never wondering who Rosie really is or wants. Even when he decides at the end to go ahead with the fast to bring back the rain, as the villagers have urged him to, he is unwilling and distrustful of himself. He fears his faking talent will finally abandon him. This moment something he had not foreseen happens:

He developed on those lines: “if by avoiding food I should help the trees bloom, and the grass grow, why not do it thoroughly?” *For the first time in his life*, he was making an earnest effort; *for the first time* he was learning the thrill of full application, outside money and love; *for the first time* he was doing a thing in which he was not personally interested.”¹⁰

So the question remains: is this good enough as a sort of salvation? Has Raju learned anything? Has his selfishness yielded to selflessness? If the reader’s answer is yes, then the novel may be taken as a moral or religious parable, pointing to a certain cosmic order in which no matter how badly a person lives, their dharma or destiny will one day be forced upon him. In this case, all the previous realistic mode of the narrative becomes irrelevant. But if the answer is no, then everything must be considered an illusion, and life here on earth is one big farce. In this case too, the previous realistic mode loses its effect on the reader. In fact, nothing in the novel prepares the reader to choose salvation. On the contrary, the narrator stresses his character’s thoughtlessness. But on the other hand, the very ending of the narrative, with its absurd openness, as if the end has been artificially added to the story, as if the story was cut short in midway – this ending might be saying is that there is a kind of cosmic order that guides the guide. Thanks to Raju, Rosie has found her way. Thanks to his determination, she has been set free from her husband’s impositions. Fate (or the cosmic order) has made Raju an instrument, at the same time as it has punished him for his imposture. There is room to claim that the title “The guide” might as well refer not to the protagonist of the novel, but to another guidance beyond, one that maybe employs personal human choices in order to make sense.

The western critics that are uncomfortable with the intrusion of the metaphysics in what has been taken for granted as a realistic account of small town ordinary life in India are at a loss. It is difficult to account for this sort of ending in an otherwise lifelike narrative, or a realistic tale down to the most minute detailed description of ordinary life. In a Western comedy of mistaken identity, the revelation of the hero’s falsehood would be a typical ending. But, in Narayan’s novel, the twist is that Raju’s sense of who his true self is is overshadowed by the world’s view of him. On the eyes of the others, if one acts as a guide – dispensing wise counseling, attracting followers, and delivering the expected results from the community demands – then one is a guide.

One can claim that beneath the surface straightforwardness of Narayan’s prose there is an unfolding of infinite realms, a realm where reality is not a given, a realm where disappearing is not forever, a realm where pretending can lead to the disclosure of one’s true self. These general underlying motifs may be said to apply

to the bulk of Narayan's work after *The English Teacher*. His most celebrated novel, *The Guide*, nonetheless, is an emblematic case. Employing a resourceful complex narrative technique with chapters intercalating flashbacks and first and third person points of view, the author makes alive and credible an unbelievably ambiguous guru. The crafty final paragraph is open so that the reader can fill in the blank his or her own beliefs or own "cosmic illusions."

Notas

¹ In the introduction to the first edition of Narayan's *The Bachelor of Arts*. Reprinted in NARAYAN R. K. *The Bachelor of Arts*. University of Chicago Press, Chicago, 1980, p.4.

² NARAYAN, R. K. *The Bachelor of Arts*. University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 13.

³ Brahmans were originally members of the highest priestly caste among the Hindus.

⁴ In an interview to Ved Mehta, published in *The New Yorker*, n° 30, 15 September, 1962, p. 51. available at <http://www.newyorker.com/archive/1962/09/15/1962_09_15_051_TNY_CAR_DS_000269975> Assessed in August, 12th 2008.

⁵ WALSH, William. *R. K. Narayan: A Critical Appreciation*. University of Chicago Press, Chicago, 1982.

⁶ For instance, in BHATNAGAR, M. K. (ed.) *New Insights into The Novels of R.K. Narayan*. New Delhi, Atlantic, 2002.

⁷ PALLAN, Rajesh K. *Myths and Symbols in Raja Rao and R. K. Narayan: A Select Study*. ABS Publications Jlandhar, 1994.

⁸ *The New Yorker*, n° 30, 15 September, 1962, p. 51. available at <http://www.newyorker.com/archive/1962/09/15/1962_09_15_051_TNY_CAR_DS_000269975> Assessed in August, 12th 2008.

⁹ Ian Watt's *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, first published in 1957, has framed the discussion about realism and the novel. Watt argues that the realistic novel most fully reflects the individualistic reorientation of the emerging capitalism.

¹⁰ NARAYAN, R. K. *The Guide*. Penguin, New York 1980, p. 188 (italics mine).

Abjection and Evil in *Haunted*

Claudio Vescia Zanini

The purpose of this article is to demonstrate how Chuck Palahniuk's 2005 novel *Haunted* explores and presents aspects of evil through the presence of actions and behaviors generally had as immoral or unorthodox. Such actions lead to the presence of what Julia Kristeva denominates *abjection*, which is brought in the novel through the presence of the triad monsters, sins and taboos.

Keywords: evil; abjection; monsters, sins and taboos

1 Introduction

WRITERS' RETREAT: ABANDON YOUR LIFE FOR THREE MONTHS. Just disappear. Leave behind everything that keeps you from creating your masterpiece. Your job and family and home, all those obligations and distractions – put them on hold for *three months*. Live with like-minded people in a setting that supports total immersion in your work. Food and lodging included free for those who qualify. Gamble a small fraction of your life on the chance to create a new future as a professional poet, novelist, screenwriter. Before it's too late, live the life you dream about. Spaces very limited.¹

This is mysterious note found by sixteen characters in Chuck Palahniuk's novel *Haunted*. As they agree on being confined in what they believe to be a type of resort or spa, they undertake the challenge of creating a piece of literature that should give some meaning to their hopeless existence as underdogs, and also fulfill their desire of recognition and fame after the task is completed.

However, the environment provided is far from being the paradise they had had in mind, for they end up locked in an abandoned theater. The behavior they present once they are in the house is deeply influenced by the confinement and the obsessive pursuit of a commercial image – one that might render them public interest and financial profit once they leave the place. In order to achieve such image, they inflict themselves pain and mutilation, always aiming at future audiences' pity and the privileged positions of victimized witnesses and survivors of this traumatic experience.

Thus, this article points out the most meaningful aspects in the novel's textual structure and in the characters' behavior, leading to delusion and inversion of social and anthropological values – hence the presence of evil and of the element Julia Kristeva denominates *abject*.² The clearest forms through which such elements come across are the ones related to the notions of monster, sins (bearing in mind the Christian connotation of the term) and taboos.

Professor da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Endereço: Av. Unisinos, 950. Telefone: 3591-1303. E-mail: claudiozanini@terra.com.br

2 Textual structure and important features

The novel presents a fractured text, divided into three diverse story dimensions: the first one depicts the characters, or the “authors”, interacting and trying to survive the theater, the claustrophobic environment and themselves (for the purposes of this article, this dimension is hence referred to as *first story dimension*); the second is a free-verse, short poem that precedes the works written by each of the authors and mentions aspects of their lives (*second story dimension*); and the third layer comprises the pieces of literature created during the confinement (*third story dimension*).

Another remarkable aspect is the narrator: the use of the first person in the plural is curious, since the sixteen authors and the organizer of the experiment, Mr. Brandon Whittier, are mentioned. Therefore, this narrator becomes an unidentifiable entity, one that apparently knows everything, participates of the action and shares the anguish of the authors.

Most of the authors do not have their real names revealed. Instead, they are referred to by an alias that reflects their roles in their new environment. Therefore, we are presented to Miss America (a typical beauty pageant contestant), Mother Nature (a masseuse who appreciates incense and candles and has the appearance of a hippie), Lady Baglady (a jet-setter who wears a ring made of the ashes of her late husband and entertains herself going into the streets dressed as a beggar) and the Missing Link (a reference to his primitive background, given that he descends from an Indian-American tribe), for example.

The images employed by Palahniuk in his different writing dimensions enrich the novel immensely. For instance, the diversity of archetypal figures presented to the reader provide the feeling of a reality show, in which each author tries to convey an image as if there really existed cameras showing them. The theatrical devices also contribute towards a visually strong impact: they are trapped in a theater, they appear on the stage when the poem related to them is presented, and the rooms where they interact are theme rooms, such as the Italian Renaissance lounge, the Gothic smoking room and the Arabian Nights gallery.³ In addition, they find costumes, which end up being the ultimate stage in the creation of their personae: “... here were gowns and coats left over from vaudeville and light opera. Folded away with tissue paper and mothballs, in trunks and garment bags, here were hoop skirts and togas. Kimonos and kilts. Boots and wigs and armor.”⁴

The narration flow is dynamic due to the three story dimensions, the undefinable narrator in the first-person in the plural, and also because each of the authors has a chance to be the narrator temporarily in their writings. Notwithstanding, *Haunted*'s connection to Gothic literature cannot go unnoticed: on the one hand, the novel presents the dark settings and atmosphere typical of classic Gothic works of literature. The references to canonical episodes, characters and works of Gothic literature are also significant in that sense, being the famous episode in Villa Diodati the most recurrent one. In fact, the mysterious narrator points out some similarities between this episode and the creation process of the writers in *Haunted*:

It was a summer house party in 1816, where a group of young people spent most days trapped in a house because of rain. Some of them were married, some not. Men and women. They read ghost stories to each other, but the

books they had were terrible. After that, they all agreed to write a story. Any sort of scary story. To entertain each other.

(...) “So what did they write?” Miss Sneezey says.

Those middle-class, bored people just trying to kill time. People trapped together in their moldy-damp summer house.

“Not much,” Mr. Whittier says. “Just the legend of *Frankenstein*.”

Mrs. Clark says, “And *Dracula*”.⁵

The passage above displays how Palahniuk makes aspects of typical Gothic literature blend in with his contemporary style of writing and approaching the genre, building a sort of “metatext”, in which authors who are going through their own creation processes remember and discuss others’ creation processes and ways of making literature.

In a later passage, Mrs. Clark describes the Villa Diodati episode and mentions the five characters involved in it: Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Godwin (who later became Mary Shelley, the author of *Frankenstein*), Claire Claremont, Mary’s half-sister, and John Polidori, Byron’s doctor and author of *The Vampyre*, the first story written in English about vampires, which ended up being a major influence in Bram Stoker’s creation process for *Dracula*. It must not be a coincidence that, among all the theme rooms in the theater, they are listening to the story in the Gothic smoking room.⁶

Regardless of the tributes the novel pay to classic Gothic literature, there are far more aspects that connect it to what Fred Botting calls Postmodern Gothic: the uncertainty that “perpetuates Gothic anxieties at the level of narrative and generic form, and affect all categories and boundaries from the generic to the social”.⁷ Such anxieties produce intense emotions, exacerbation and excesses. Therefore, the borderline between the different functions of forms and conventions becomes blurred, being best represented in one of the novel’s most remarkable features: the hybrid mixing of forms and narratives, which have “uncanny effects, effects which make narrative play and ambivalence another figure of horror, another duplicitous object to be expelled from proper orders of consciousness and representation.”⁸

3 Abjection in the first story dimension

Botting’s definition of Postmodern Gothic involve the terms “expel” and “order”, being consonant with Julia Kristeva’s concept of *abjection*. Her definition approaches one of the core questions in the study of horror stories or, for that matter, Gothic literature: why would one like to read or consume such stories? According to Kristeva, the abject is

a ‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguard. The primers of my culture.⁹

The paradox Kristeva presents echoes Fred Botting’s statement that the excesses that characterize Gothic literature have always been seen as unnatural¹⁰ – that is,

something that one tends to refuse or to consider inhuman, outside oneself and oneself's nature. However, this very refusal constitutes an attraction factor: if it is mysterious and forbidden, it must be somehow interesting. When one identifies abjection somewhere, that means one has not found anything familiar in it. As Kristeva recovers the concept of the *Umheimlich* (uncanny)¹¹ studied by Freud¹², she establishes that "it is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite".¹³

One of the most effective and objective ways through which this disturbance, this unfamiliarity presents itself is through death, and the corpse (according to Kristeva, "the most sickening of wastes") is the junction of two places: where "I" used to be (alive), and where "I" do not want to be (dead).

If the abject is related to perversion, as Kristeva states, Haunted comprises a rich collection of *abjects* and *dejects*, as she calls the ones through whom abjection exists.¹⁴ Perhaps more revolting than a dead body is a living body which has been mutilated. Based on this premise, the construction of one of the story dimensions in *Haunted* (the one that describes the authors' survival in the abandoned theater) presents the reader with manifold types of body mutilation, all of them connected to the alienation that seems to dominate the authors in their search for fame and success. In addition to this, the natural abjection of the act of mutilation becomes even more intense having in mind that most of the mutilation is self-inflicted by the authors. Therefore, they break the rules and disturb the symbolic order from the viewpoints of religion (Christian sin) and psychology (possible diagnosis of disorders such as hysteria and psychosis).

Throughout the story, most of the writers inflict themselves wounds that cause permanent damage and scars, which they intend to conveniently expose as mementoes of their traumatic experience once they leave their confinement. Some of them go so far that they end up dying or committing suicide, which is once again disturbing from the perspective of Christianity, given that suicide is a grave sin.

A simple statistical analysis of the story provides a meaningful idea of that fact: out of the seventeen writers, thirteen end up dead; two of them commit suicide – Lady Baglady mutilates herself to death and the Duke of Vandals is found with his skull fractured during an exercise session.¹⁵ Miss America, who had entered the house pregnant, bleeds to death due to her eating disorders (at first she does not eat, and when she becomes really hungry she eats Director Denial's cat); the Matchmaker, whose aim is to have the worst of all scars, has his penis cut off and also bleeds to death.

Murder and suicide are the simplest examples of how death appears in the novel. More complex and peculiar examples are found in the characters who become involved with cannibalism. One of the aspects of the writers' path to self-destruction is the sabotage to all the facilities provided, always in order to increase their suffering and pain. All in all, they cut the phone line off, break the locks, the fire alarm, the furnace and the washing machine, and, most importantly, they ruin all of their food supply.

Naturally, there are consequences related to the absence of food. For instance, it renders the Missing Link the idea of swallowing the head of the Matchmaker's penis', in order to have the most shocking story to tell – he chokes to death with it.¹⁶ Towards the end of the novel Mrs. Clark is stabbed in the stomach and has her left thigh eaten by Director Denial, who suggestively belches during her confession.¹⁷

However, the epitome of disgust and taboo related to cannibalism lies on Comrade Snarky. Some of the authors see her collapsed on the floor, without moving – instantly, the narrator says that “we check her arms for rigor mortis, her skin for stippling and settled blood, but she’s still fresh meat”.¹⁸ Therefore, Chef Assassin uses his expertise and cuts pieces of Comrade Snarky’s corpse, particularly from her buttocks. When the improvised steaks are ready, Comrade Snarky shows up (given that she had only had a faint), and eats her own flesh, in one of the strongest and most abject images of the first dimension:

Comrade Snarky crosses to the tapestry sofas (...). Her white stockings stained red. She goes to sit down (...) And Comrade Snarky, she winces. Her face pulls together, tight for a minute, then relaxes. (...) She leans forward as if to stand, and her eyes fall on the footprints of blood that have followed her across the blue carpet from the stairs to the snack bar to the sofa.

We all look at the blood spilling out of her shoes.

Still chewing, her jaw going around and around, a cow with its cud, Comrade Snarky looks at us.

Trying to digest this scene.¹⁹

The narrator itself is aware of how disturbing the scene can be, as the final sentence of the previous quotation indicates. The collocation of such statement in that specific position of the narration is strategic: at that point, the reader has already understood the situation and is disgusted enough to agree with it; at the same time, it introduces a series of aspects that enhance the disorder even more: she swallows her own meat, she recognizes it as being part of her body due to a rose tattoo, and after the awareness takes place she collapses and really dies out of the shock.

Death is a factor of disruption and disturbance of order in its concrete or apparent presence. Comrade Snarky is not the only one who seems to be dead and ends up literally “raising from the dead”, in a vampire or zombie-like fashion: the organizer of the experiment, Mr. Brandon Whittier, apparently dies at the beginning of the story, only to return at the final pages. In reality, he had been hidden and observing all the action, the interactions and the displays of insanity and instability. The return of Mr. Whittier is meaningful because it fulfills a fundamental role in the dynamics of the reality show – the role of the voyeur.

Mr. Whittier’s bizarre trace lies on the fact that he is in reality a fourteen-year-old boy who suffers of progeria, a disease that makes the body grow older much faster than usual. Therefore, he has the appearance of a fragile ninety-year-old. More than merely the organizer, the gatherer of those frustrated writers, he is immediately considered by the others the villain, or as they frequently call him, “our devil”.

Kristeva states that whatever disturbs our ordinary perception of existence causes abjection. Obviously death is the most important of these aspects, because ultimately it is the absence of life. The examples shown so far deal with the concrete presence of death and the impression of death; however, *Haunted* provides us with a third aspect of this manipulation of life: Mr. Whittier playing God.

Here, night and day are a matter of opinion. Until now, we just agreed to trust Mr. Whittier. (...) Each sunset is just when Mr. Whittier looks at his watch and says good night. He climbs up on the projection booth and

throws the breakers, blacking out the lights in the lobby (...) Morning is when we hear Mr. Whittier (...) shouting good morning.²⁰

As an archetypal figure, Mr. Whittier fits has many diverse roles: his old appearance suits his godlike position among the writers; as a spectator of the sick game played by the confined, he is the ultimate voyeur, the one who takes a peak at others' intimacy and weakness in spite of the immorality of the act; and as a quintessential, basic archetype, Mr. Whittier matches in many respects the trickster, defined by Jung as follows:

He is a forerunner of the saviour, and, like him, God, man, and animal at once. He is both subhuman and superhuman, a bestial and divine being, whose chief and most alarming characteristic is his unconsciousness. Because of it he is deserted by his (evidently human) companions, which seems to indicate that he has fallen below their level of consciousness.²¹

As far as the first story dimension in *Haunted* is concerned, most of the evil indeed depends on Mr. Whittier, which makes him a crucial character for the development of the story. However, each of the other writers has the chance of being the narrator – therefore, telling the story in their own way – in the second and third dimensions, which are analyzed in the following section.

4 Taboo and sin in the third story dimension

The third story dimension is formed by the collection of short stories, the products of the suffocating and intense confinement to which the writers submit themselves. Along the twenty-three tales the reader confronts a massive list of varied social taboos, psychological disorders and body deformities. The most relevant and visually-stricking ones have been selected and are presented in the following paragraphs.

Guts is the best-known among the short stories, given that it was published in *Playboy* magazine before the publication of *Haunted*. As Chuck Palahniuk explains in the afterword of the 2005 edition of the book, the interest around *Guts* increased after some dramatic readings were performed in several languages and in different parts of the world: in total, there were 73 acknowledged cases of people fainting only by listening to the story.²²

Saint Gut-Free's story, which opens the collection of tales, includes references to masturbation and different (and unorthodox) techniques that supposedly increase the masturbator's pleasure. One of those techniques consists of sitting on the swimming pool filter and circulation pump while masturbating. Sant Gut-Free, who is a teenager in his story, worries about the possibility of his sister becoming pregnant due to the remaining semen in the water. However, the surprising element lies on the fact that the end of his intestine becomes stuck in the pump, and as he tries to reach surface to avoid suffocation, his intestine becomes detached of his body. At the end, he becomes seriously ill, ruins his promising career as a football player and his virgin sister indeed becomes pregnant of him only by swimming in the pool, leading directly to the notion of incest.

Slumming, the story told by Lady Baglady, shows how she and her husband, alongside with their upper-class friends, spend their nights having fun on the streets

dressed as homeless people and exposing themselves to the most varied forms of humiliation and promiscuity. The main aspect of the tale is the recurrence of images that propose total inversion of values, such as “social divers are the new social climbers”, “public is the new private”, “looking bad is the new looking good”, “insanity is the new sanity” or “poverty is the new nobility”.²³

Post-Production, one of the three tales told by Mrs. Clark, depicts the moment when she and her husband decide to produce homemade pornographic films in order to save money to make their greatest dream come true: having a child. The mark of the tale is the hopelessness surrounding the couple, and the description of how pathetic and frustrated they become with the enterprise:

All they saw was two almost hairless animals (...) proportioned all wrong (...), with short legs and long necks and thick torsos with no definite waist. (...) Worse than their everyday ugliness was the proof they were getting older.²⁴

Hot Potting, Baroness Frostbite’s creation, explains the reason why she does not have her lips. In an attempt of comforting a man who is dying in a natural hot pool up in the mountains, she holds his hand while melting snow with her mouth to quench the man’s thirst: “from melting snow in her mouth (...) the frozen skin around the base of each tooth, it peeled away, (...) until her teeth looked the way they do. Until her lips were gone. (...) Desquamating necrotic tissue. Another magic spell.”²⁵

Other recurrent aspects in the short stories are references to pedophilia in three of the short stories, curiously including Mr Whittier’s *Dog Years*, in which he describes how he convinced the volunteers in the institution where he used to live to have sex with him using the excuse of his “old age”. Apology to violence and travestism are found in *Punch Drunk* (men dress as women and earn their living dressing as famous singers in order to be punched in rodeos and parties) and *Speaking Bitterness* (Miranda, a transsexual, attends an only-for-women meeting and is physically and psychologically violated in several ways. And finally, zoophilia is guessed at in *Swan Song*, as the Duke of Vandals plants false evidence of moral decay and suicide after killing a former TV child star.

5 Final remarks

More than being a complex – yet long – list of pathologies, traumas, disorders and general aspects of life people tend to ignore, *Haunted* presents itself as an undisputed example of what Fred Botting calls Postmodern Gothic. In fact, the unbelievable entities that have haunted generations since the Romantics and the Victorians (the creature in *Frankenstein*, the vampire and the devil, for instance) are no longer enough to provide contemporary audiences with the thrill they search for in literature. Continuous wars, epidemics, unjustified violence and episodes such as the attack to the World Trade Center in 2001 have changed the needs and expectations of readers.

Consuming such works may seem an unorthodox choice, something hard to explain. It is the search for abjection that leads us to do so. One does not seek for abjection for the sake of it, or because it brings pleasant feelings – that would be contradicting the very essence of the concept. What indeed drives us to read and

appreciate a work like Palahniuk's weird tale collection is the possibility of finally understanding a little more what takes place in the real world.

The disturbance of order does not happen only by means of disgusting, scatological scenes. *Haunted* provides the readers with the chance of reflecting upon their own places in the world: the seventeen characters/authors/lunatics/desperate pathetic creatures who undergo tough confinement are nothing but a group of people claiming for attention. Each one of them, in their own way, have been or are underdogs, outsiders in all aspects.

Their writing – ultimately, their art – is simply a symbol of their processes of self-understanding and their coming to terms with the intrinsic abjection around us. Each exaggeration, each desperate act such as suicide, murder or even giving up their freedom, is another step towards their self-awareness and their awareness of the world. And every time they become closer to it, they become more afraid and unsure. The prospects of finding in the future something different from what they already live are not plenty.

One significant example of that is the suggestive image of “the camera behind the camera” the narrator repeats throughout the story. Once they accept entering the theater and locking themselves there, they choose to be actors, personas in a twisted reality show – which, like the ones on television, show everything but the reality. When they notice it is too late to go back, they try to hide behind these many layers after the position of spectators. The problem is that their perspective is already distorted, and this is probably why there are so many cameras instead of only one.

Notes

¹ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 83.

² KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982.

³ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 41, 81, 99.

⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 151.

⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 62-63.

⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 81.

⁷ BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2004, p. 168.

⁸ BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2004, p. 169.

⁹ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982, p. 2.

¹⁰ BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 2004, p. 6.

¹¹ FREUD, Sigmund. *The Uncanny – parts I, II and III in Laurel Amtower – Professor of English and Comparative Literature*. Internet. Available at < <http://www.rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html> > Access on March 11, 2007.

¹² While the concepts of uncanniness and abjection are somehow connected, Kristeva points out that the latter is different from the former due to its more violent character.

¹³ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982, p. 4.

¹⁴ KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (translated by Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1982, pp. 8, 15.

¹⁵ The Duke of Vandals wanted to lose weight in order to look worse when he left the house.

¹⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 359.

¹⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 361.

¹⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 237.

¹⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 254-5.

²⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 119.

²¹ JUNG, Carl Gustav. *Four Archetypes*. (Translated by R. F. C. Hull) London: Routledge, 2004, p. 169.

²² PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 410.

²³ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 71-75.

²⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, p. 145.

²⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Haunted – A Novel*. New York: Anchor Books, 2005, pp. 342-3.

Um breve estudo da intriga e de dois personagens de *Roberto Zucco*, peça de Bernard-Marie Koltès

Fernanda Fernandes e Robert Ponge

This article proposes a study of *Roberto Zucco*, a play by Bernard-Marie Koltès. It begins with a short review of his bibliography, follows with an analysis of the plot (action, time and space) and of two characters. It ends with a short attempt to a reading, an interpretation of the meaning of the play.

Keywords: french theatre; Bernard-Marie Koltès; Roberto Zucco

Introdução

Este estudo debruça-se sobre *Roberto Zucco* (1988)¹, obra do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès (1948-1989), autor bastante pesquisado em seu país e reconhecido por grandes encenadores de todo o mundo, mas sobre o qual existe pouca bibliografia no Brasil. Trata-se da última peça teatral escrita por ele, considerada pelos críticos a obra-prima de sua maturidade intelectual.

Baseada na história verídica de Roberto Succo², assassino italiano, o texto apresenta a trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação.

O presente trabalho inicia com algumas informações acerca da biobibliografia do autor, seguidas de outras pertinentes à peça propriamente dita (data, sinopse, temática). Na sequência, o artigo analisa como Koltès estrutura o enredo da peça, sendo abordados os seguintes itens: a ação (sua divisão em quinze cenas interdependentes e o funcionamento individual e coletivo destas), o tempo (a época em que se concentra a história, a impossibilidade de estabelecer passagens de tempo precisas) e o espaço (os espaços construídos para ambientar a intriga e algumas simbologias destes). Depois, estudam-se dois personagens: o protagonista e o principal personagem secundário – a garota.³ O estudo encerra-se com algumas considerações finais, apresentando uma proposta de leitura e interpretação da peça.

Bernard-Marie Koltès⁴

Nascido em 1948, na França, sua obra dramática conta com quinze textos (publicados e encenados até este momento); dentre eles destacam-se *La Nuit juste*

Fernanda Vieira Fernandes: graduada em Artes Cênicas – Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFRGS, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (Área de Estudos da Literatura, Especialidade de Literaturas Estrangeiras Modernas, Ênfase de Literaturas Francesa e Francófonas); e-mail: mandavrnandes@yahoo.com.br;

Robert Ponge: professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, onde leciona tradução e literaturas francesa e francófonas; é o orientador da dissertação de mestrado de Fernanda Fernandes; e-mail: rponge@orion.ufrgs.br

avant les forêts (1977), *Combat de nègre et de chiens* (1979), *Dans la solitude des champs de coton* (1987), *Le Retour au désert* (1988) e *Roberto Zucco* (1988).

Koltès escrevia sobre o que via, o que vivia, sobre lugares do mundo por onde passava e pessoas pelas quais cruzava. Fascinado pela África e América, para onde viajou várias vezes, suas peças refletem o universo de um autor preocupado com as minorias, com os estrangeiros, a política, a solidão e a violência. Alguns estudiosos afirmam que sua obra não pode ser considerada política, pois a abordagem de tais temas não visa trazer soluções para determinados problemas, não aponta para alternativas melhores ou sequer posiciona-se quanto à possibilidade de novos caminhos; ele próprio declarou: “il n’y a aucune idée politique, je n’ai jamais eu d’idées politiques dans mes pièces. On n’écrit pas des pièces avec des idées, on écrit des pièces avec des gens.”⁵ Recentemente, essa leitura do teatro de Koltès tem sido discutida, sendo-lhe dado um sentido político por alguns estudiosos.⁶

O autor faleceu em Paris em 1989, aos 41 anos, vítima da AIDS.

Atualmente, é considerado o principal dramaturgo francês do final do século XX. A produção crítica e artística que tenta compreendê-lo é encontrada seja em edições especiais de revistas, tais como *Théâtre aujourd’hui* e *Magazine littéraire*; seja em livros e ensaios de estudiosos como Anne Ubersfeld e Jean-Pierre Ryngaert; seja nos palcos, por companhias e diretores; seja nos meios acadêmicos, onde ganhou espaço em livros didáticos e planos de ensino.

Apesar deste reconhecimento, praticamente não possui bibliografia em português no Brasil. Suas peças nem mesmo foram traduzidas aqui. Este trabalho chegou a ser executado em 1995, mas foi interdito por François Koltès, seu irmão e detentor dos direitos autorais.

No que se refere aos estudos de sua obra, foram encontrados em português apenas três títulos: a dissertação de mestrado do paulista Luís Cláudio Machado (*Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*⁷), a tese de doutorado do mesmo (*Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*⁸) e um livro de Jean-Pierre Ryngaert (*Ler o teatro contemporâneo*⁹) – sendo que apenas o primeiro deles trata especificamente de Koltès e os outros dois o abrangem sem se deter nele.

Ou seja, existem estudos e publicações que não chegam ao alcance do público, dos artistas e dos estudantes brasileiros, e a escassez de material em língua portuguesa acaba prejudicando aqueles que se propõem a pesquisá-lo ou encená-lo sem, no entanto, dominar o idioma francês.

Gênese e enredo da peça

Escrita em 1988, é a última peça de Koltès, estando nela inseridas todas as temáticas trabalhadas nas precedentes. Sua estrutura é a mais teatral entre as obras do dramaturgo, por ter diálogos e cenas com uma dinâmica mais encenável (seus textos anteriores são repletos de monólogos ou de diálogos monologados).

Roberto Zucco apresenta a trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação. O enredo baseia-se em um fato verídico ocorrido nos anos 80: a trajetória de Roberto Succo, um criminoso italiano que assustou a França de 1986 a 1988. Todavia, o fato serviu apenas como inspiração. Koltès não buscou um aprofundamento da biografia de Succo e não se posicionou moralmente frente a ele; seu objetivo não era julgar, mas criar uma obra de ficção com um novo herói, um Sansão ou Golias:

[...] je me suis très sérieusement intéressé à l'histoire. Son nom était Roberto Succo [...]. Un trajet invraisemblable, un personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath, monstres de force, abattus finalement par un caillou ou par une femme; c'est la première fois que je m'inspire de ce qu'on appelle un fait divers, mais celui-là, ce n'est pas un fait divers.¹⁰

[...] je ne fais pas d'enquête, je ne veux surtout pas en savoir plus. Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique. C'est Samson [...].¹¹

Passamos agora ao estudo de alguns aspectos do texto.

Organização da ação

A ação principal da peça está no caminho percorrido por Zucco a partir do assassinato de seu pai e do conseqüente encarceramento (ocorridos, cabe observar, em momento anterior ao início do texto) até a sua queda na cena final.

A sua primeira fuga da prisão é a cena inicial da peça. Segue-se a isto o assassinato da mãe, de um policial e de um garoto, além do seqüestro de uma senhora. Paralelamente a sua história, desenrola-se a de uma garota com a qual ele se envolve. É justamente esta jovem que acabará por decidir o seu destino: após a delação feita por ela à polícia, ele é preso, mas novamente foge, por cima dos telhados, acabando por cair. Zucco é aclamado herói por certos espectadores de sua fuga.

Intercalada à trajetória de Roberto está a da garota, a partir da cena III até a X. Entretanto, como a dela se dá em função da dele pode ser definida como ação secundária.

O texto está dividido em quinze cenas, apresentadas como quadros, passando rapidamente de um para o outro. Cada cena/quadro possui um título que sinaliza ao leitor algum elemento que será apresentado, seja uma ação, seja um personagem, seja um espaço (o espectador ficará privado disto, se o diretor do espetáculo optar por não mostrar os títulos durante a representação). Os quadros funcionam individualmente, porém estão encadeados segundo as necessidades da intriga.

Na publicação de referência (conforme nota 1), o número total de páginas é de noventa e cinco e o tempo de encenação do texto, tomando como referência a montagem feita em Porto Alegre, com direção de Felipe Vieira, produção do Grupo Virtù (2006), é de, em média, duas horas. As cenas de número I, II, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV e XV possuem duração média de cinco páginas; IV, V e XIII são mais curtas ainda, com respectivamente três, duas e meia e duas páginas; III e X são as mais longas, com, respectivamente, dez e quatorze páginas. O total é de doze cenas curtas, predominando, portanto, e de longe, estas sobre as longas. De forma que, tanto na leitura como na representação, percebe-se que a veloz sucessão das cenas imprime um ritmo de alternância de espaços e situações, num enredo ágil, que passa rapidamente de uma cena a outra.

Seguem os títulos das cenas, bem como uma breve descrição delas e o que seus títulos indicam:

Cena I, "L'évasion" (A fuga): guardas de um presídio realizam a ronda noturna e, através do diálogo deles, o espectador/leitor toma conhecimento que Roberto Zucco

foi preso na tarde anterior, após ter assassinado seu pai. Zucco foge. O título indica a ação ocorrida na cena;

Cena II, “Meurtre de la mère” (Assassinato da mãe): Roberto retorna à casa da mãe para buscar seu uniforme militar. O protagonista mata a genitora – ação anunciada no título;

Cena III, “Sous la table” (Embaixo da mesa): introdução da família da garota no enredo. A menina está voltando para casa com a irmã mais velha após ter ficado desaparecida algum tempo. A irmã faz cobranças pelo seu retorno tardio e ameaça delatá-la ao irmão mais velho. Todavia, esconde a menina embaixo da mesa quando este entra. A irmã conta a ele a desgraça que imagina estar se abatendo sobre a casa: a perda da virgindade da caçula. Quando a garota fica sozinha, Zucco entra. Ao escutar a aproximação de alguém, ela o esconde embaixo da mesa. Os demais membros da família da garota (o pai e a mãe) também passam brevemente pela cena. Ao final, Zucco e a garota escondem-se embaixo da mesa (espaço sugerido pelo título) e selam uma relação de cumplicidade e troca: ela lhe entrega sua virgindade (ação apenas narrada, que pode ser interpretada tanto como algo que ocorre naquele momento, embaixo da mesa, como algo que ocorreu anteriormente, quando a garota estava fora de casa) e ele, sua identidade, ao dizer-lhe seu nome;

Cena IV, “La mélancolie de l’inspecteur” (A melancolia do inspetor): em um hotel de prostitutas, um inspetor de polícia descreve suas angústias à dona do local. O título sugere a presença do personagem inspetor, e, ainda, seu estado de espírito. Logo após a saída do policial, uma prostituta entra e narra o assassinato do inspetor, crime cometido por Zucco;

Cena V, “Le frangin” (O mano): o irmão mais velho da garota a ameaça e a humilha, pois esta não é mais virgem. Aqui, o título indica um personagem da cena;

Cena VI, “Métro” (Metró): Zucco e um senhor dialogam sobre suas trajetórias. O protagonista ajuda o homem, perdido, a sair da estação de metrô. O título indica o espaço em que se passa a cena;

Cena VII, “Deux sœurs” (Duas irmãs): a garota decide deixar sua casa para procurar Zucco. O título indica as personagens da cena;

Cena VIII, “Juste avant de mourir” (Logo antes de morrer): Zucco provoca um homem em um bar e acaba levando uma surra; depois divaga sobre a vida e sobre a condição humana. O protagonista anuncia que morrerá em breve, daí o título da cena, que indica que a morte de Zucco aproxima-se;

Cena IX, “Dalila” (Dalila): a garota delata Zucco à polícia. O título evoca um personagem do imaginário mítico cristão, e, por consequência, indica a ação: Dalila é a mulher responsável pela queda do herói Sansão, quando, traindo-o, conta aos inimigos dele que a sua força sobre-humana está concentrada nos cabelos¹². A referência ao mito indica a traição;

Cena X, “L’otage” (O refém): Zucco dialoga com uma senhora. Ele ameaça o filho desta com uma arma a fim de lhe roubar as chaves do carro. Uma multidão de transeuntes pára curiosa para assistir ao episódio e comentá-lo. Zucco assassina o garoto e seqüestra a senhora. O título indica a situação de um dado personagem, no caso, a senhora, e também uma ação da cena, o seqüestro;

Cena XI, “Le deal” (O negócio): o irmão mais velho vende a garota a um proxeneta. A negociação é sinalizada no título;

Cena XII, “La gare” (A estação ferroviária): Zucco está com a refém. Ele deseja fugir e ela quer acompanhá-lo. Todavia, ele acaba desistindo e a abandona. O título indica o espaço em que ocorre a cena;

Cena XIII, “Ophélie” (Ofélia): em uma cena-monólogo, a irmã mais velha da garota lamenta, desesperada, a ausência da caçula. O título evoca uma personagem shakesperiana da tragédia *Hamlet*.¹³ Na peça elisabetana, ela é a amada do protagonista Hamlet, cujo relacionamento não se consolida e Ofélia acaba por cometer suicídio. A trajetória da garota e sua simbologia na peça aproximam-na de Ofélia.

Cena XIV, “L’arrestation” (A prisão): policiais procuram por Zucco. O protagonista e a garota se reencontram, ele é preso, ação indicada no título;

Cena XV, “Zucco au soleil” (Zucco ao sol): Zucco foge novamente da prisão, sendo aclamado herói por alguns espectadores de sua fuga. Ele cai dos telhados do presídio. O título indica que a cena se passa durante o dia, bem como uma situação: ao fugir por cima dos telhados, Zucco estaria ao sol, situação distinta dos presidiários, que normalmente ficam encarcerados em espaço fechado.

Tempo

A peça não menciona datas. Entretanto, não podemos afirmar que *Roberto Zucco* é atemporal, pois determinados elementos a situam historicamente e seriam descabidos dentro de outro contexto.

Um exemplo: na cena X, os personagens mencionam o modelo de carro Mercedes 280 SE, cuja fabricação teve início no século XX, ao final da década de sessenta, estendendo-se com grande sucesso aos anos setenta e oitenta.¹⁴ Esta indicação revela que o dramaturgo situou o texto na sua própria contemporaneidade, o que é comum em suas peças (Koltès desejava escrever sobre o mundo em que vivia ou em que tinha vivido em seu passado¹⁵). Foi desejo do autor também manter o contexto histórico do fato real que o inspirou, ocorrido durante a década de oitenta.

No que diz respeito ao tempo da ação da peça: não é possível estabelecer o número de dias transcorridos entre o início e o fim. Algumas cenas parecem obedecer a uma linearidade, uma seqüencialidade, enquanto percebemos saltos temporais entre outras.

A duração do texto e da representação teatral cobre o período entre a primeira fuga de Zucco da penitenciária e a sua fuga final. No entanto, a ação principal da peça começa em um momento anterior ao texto propriamente dito: o assassinato do pai de Zucco e a conseqüente detenção do parricida. Tais fatos são narrados ao leitor/espectador na cena I e são parte integrante da linha temporal do enredo.

Os quinze quadros podem preencher o tempo de dois, três ou quatro dias, bem como é verossímil que se passem semanas. A localização temporal das cenas e o intervalo de tempo decorrido entre uma e outra não são informados. Certo é que a peça intercala cenas noturnas e diurnas, com predomínio das primeiras, mais alinhadas com a marginalidade do protagonista, um criminoso. A cena final, quando Zucco chega ao fim de sua trajetória, ocorre em pleno horário do meio-dia, período em que o sol está em seu ponto máximo.

Espaço

País

Da mesma forma que a época, a região geográfica em que está situada a peça *Roberto Zucco* não é definida explicitamente pelo autor, podendo ser apreendida somente através de certos indícios textuais. Se Koltès optou por um tempo contemporâneo ao seu, parece ter feito o mesmo com a localização, levando a peça para o seu país natal.

Três momentos do texto conduzem a ação para a França, mais especificamente para Paris. O primeiro deles é quando Zucco diz-se aluno de uma instituição parisiense, a Sorbonne: “Je suis inscrit à l’université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée [...]”¹⁶

O segundo, quando o inspetor pergunta à garota se o criminoso é “Français? Étranger?” (p. 52). O questionamento estabelece duas possibilidades de origem para o sujeito em questão: francesa e estrangeira. Em uma situação que requer a identificação de outrem é comum estabelecer a diferenciação entre o que é semelhante/próximo e o que é estranho/distante. Logo, a lógica da linguagem do inspetor leva a crer que, caso francês, o suspeito seria seu compatriota.

No terceiro, a referência é mais direta. Na cena XII, “La gare”, Roberto Zucco diz para sua refém que deseja fugir para a cidade em que nasceu, Veneza. A resposta da senhora é: “J’ai toujours pensé que personne ne naissait à Venise, et que tout le monde y mourait. Les bébés doivent naître tout poussièreux et couverts de toiles d’araignée. En tous les cas, la France vous a bien nettoyé. Je ne vois pas trace de poussière. La France est un excellent détergent” (p. 78). Como o rapaz não mencionou anteriormente nenhuma temporada passada na França, afirmar que tal país teria efetuado uma limpeza nele significa localizar os personagens da cena geograficamente no presente da ação.

Localização das cenas

As indicações cênicas e/ou diálogos definem o local das cenas.

Cena I e XV: parte externa de um presídio;

Cena II: casa da mãe de Zucco;

Cena III, V e VII: cozinha da casa da garota;

Cena IV, XI e XIV: Pequeno Chicago, zona de prostituição, cujo nome foi retirado do fato verídico (Roberto Succo assassinou um policial em um bairro da cidade francesa de Toulon, denominado *Petit Chicago*¹⁷). Compreende dois espaços, um hotel (na IV e XI) e as ruas (na XIV);

Cena VI: estação de metrô;

Cena VIII: exterior de um bar;

Cena IX: delegacia de polícia;

Cena X: parque público;

Cena XII e XIII: estação de trem.

A listagem dos espaços possibilita verificar que o autor se permite localizar as cenas conforme a necessidade da intriga, passando rapidamente de um para outro. Não existem limitações na ambientação da narrativa.

Koltès situa as cenas em espaços que se intercalam equilibradamente entre abertos, ou ao ar livre, e fechados, perfazendo um total de cinco abertos (telhado do presídio, estação de trem, exterior do bar, parque público e ruas do bairro Pequeno Chicago) e quatro fechados (casa da mãe de Zucco, cozinha da casa da garota, recepção do hotel de prostituição, metrô e delegacia).

Pode-se também pensar numa classificação entre espaços públicos (telhado do presídio, estação de trem, exterior do bar, parque público, ruas do bairro Pequeno Chicago, metrô e delegacia) e privados (casa da mãe de Zucco, cozinha da casa da garota e recepção do hotel de prostituição).

Em sua dissertação de mestrado, Luís Cláudio Machado ressalva que os espaços fechados e os privados o são para os demais personagens, nunca para o protagonista, que consegue fugir dos presídios, arrombar a porta da casa da mãe e entrar na cozinha da família da garota. Machado o descreve como volátil: “Zucco/gota d’água, inconsciente, invisível, com sonhos de transparência. Para ele, que parece ser da matéria de que são feitos os sonhos, não há obstáculos possíveis.”¹⁸

Os presídios dos quais Zucco foge representam barreiras físicas (muros e grades) que ele ultrapassa rumo à liberdade. A casa da mãe do protagonista, e, portanto, casa dele, onde deveria ser bem acolhido, se apresenta com a porta fechada. A mãe não o perdoa pelo assassinato do pai e impede sua entrada. A casa acaba por ser mais um obstáculo físico transposto por Zucco. Ao derrubar a porta, ele destrói o que lhe impedia de completar sua missão: buscar seu uniforme militar e matar a genitora. Metaforicamente, o ato de adentrar com violência na casa da mãe remete à violação da instituição familiar.

A casa da garota, centrada na cozinha, é local de vivência do núcleo familiar da peça, de seus conflitos, marcado pela opressão e pelas ameaças de violência. Este espaço, que deveria ser o de maior aconchego e tranquilidade, revela-se o mais temido e desprezado pelos que nele habitam.

O mesmo ocorre com a delegacia de polícia que, ao invés de proporcionar segurança, mostra-se hostil: ali a garota é interrogada de maneira ameaçadora por policiais na cena IX.

A cozinha da casa da garota e a delegacia, que deveriam ser lugares tranquilos e seguros, não o são. Por sua vez, o Pequeno Chicago deveria ser uma zona de risco, por onde circularia a escória da sociedade. Pelo contrário, a realidade se mostra outra: o bairro é calmo e suas dependências acolhem aqueles que ali chegam em busca de consolo ou abrigo.

O bar da cena VIII permite ao protagonista encontrar os seus iguais, os marginais.

O mais público dos espaços da peça é o parque por onde passam pessoas de todas as camadas da sociedade, é o palco do seqüestro da senhora, repleto de espectadores a comentar a ação.

O metrô é definido pelo senhor que dialoga com Zucco na cena como um labirinto de escadas, corredores e luzes. É provável que os personagens estejam em espaço subterrâneo, pois a indicação de localização geográfica apresentada acima pela menção à instituição Sorbonne remete a ação a Paris, onde a maior parte da linha metropolitana é subterrânea. O senhor sente-se perdido ali, já Zucco, toma o espaço como um local seguro, como um refúgio, e auxilia o outro personagem a encontrar a saída. O espaço é público, mas, devido ao horário da cena – a madrugada – está fechado, impedindo a saída dos que estão dentro dele. É preciso que amanhã para que volte a configurar-se como de acesso público.

A estação de trem é espaço de transição, de decisão do destino, de optar pela permanência ou pela partida.

Personagens: Zucco e a garota

Roberto Zucco conta com um número de personagens superior a vinte, todos urbanos: na lista dos papéis fornecida, como é praxe, antes do início de peças teatrais, dezenove estão desiguados individualmente, e o restante constitui um grupo assim descrito: “Hommes. Femmes. Putes. Macs. Voix de prisonniers et de gardiens” (p. 8).

Zucco é o protagonista, o único que possui nome próprio. Os demais são secundários e figurantes, denominados de acordo ou com características próprias ou com suas funções/cargos na peça (a garota, sua mãe, um velho senhor, o inspetor, entre outros).

A garota estaria numa classificação intermediária: ao mesmo tempo em que possui uma trajetória própria, importante ao ponto de estar intercalada à de Zucco, age em função deste em todos os momentos.

Não sendo possível falar sobre todos por questão de espaço, foram selecionadas informações sobre os dois personagens mais significativos da peça.

Zucco

Epônimo da peça, assim como os heróis das tragédias clássicas (vide *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hamlet* e *Rei Lear*), está presente em dez das quinze cenas da peça (I, II, III, IV, VI, VIII, X, XII, XIV e XV), sendo mencionado em outras três (VII, IX e XI). Sua mãe informa que ele possui 24 anos de idade (p. 17), veste-se com um uniforme militar (p. 18). Ele possui sotaque estrangeiro (p. 52), afirma ser italiano, nascido em Veneza (p. 78) – informação não confirmada. Seus crimes não seguem uma lógica consciente, não existindo psicologismos ou explicações concretas para seus atos: Zucco simplesmente age, sua trajetória é construída na ação.

Para o protagonista, não existem a dor ou o arrependimento. Segundo suas próprias palavras (cena XIV, “L’arrestation”, p. 89), ele é um matador. A crueldade presente nos seus crimes paira como dúvida perante a inocência que ele alega ao dizer que não o fez “par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus [les autres animaux] et que j’ai posé le pied dessus” (p. 93).

As caracterizações comportamentais de terceiros sobre Zucco variam dos adjetivos negativos aos positivos. Entre os negativos destacam-se: “bête furieuse”, “bête sauvage” (deuxième gardien, p. 12), “malade”, “cinglé”, “fou” (la mère, p. 14-15), “démon”, “diable” (la pute, p. 30-31).

Os positivos ilustram a sua personalidade cativante e aparentemente comum, tanto da parte de terceiros: “gentil” (la mère, p. 16), “Ce garçon [...] qui n’ouvre pas la bouche [...], au regard si doux [...]” (la pute affolée, p. 30), “doux”, “gentil” (la gamine, p. 55), “Vous avez l’air timide [...]”. Vous avez une bonne tête” (la dame, p. 56), como da parte do próprio protagonista: “Je suis doux et pacifique” (p. 57), “Je suis un garçon normal et raisonnable [...]. Je ne me suis jamais fait remarquer” (p. 36).

São marcáveis também as referências que as mulheres fazem a sua beleza: “[...] ce beau garçon” (la pute affolée, p. 30), “Ta belle gueule est déjà bien abîmée” (une pute, p. 46), “Vous êtes beau gosse” (la dame, p. 56). Roberto Zucco encanta as mulheres e, mesmo que afirme: “avec les femmes, moi, c’est par pitié que je bande [...]” (p. 48), demonstra gostar delas: “C’est [la laverie automatique] l’endroit du monde que je préfère. [...] il y a des femmes” (p. 16); “J’aime les femmes. J’aime trop les femmes. [...] Je les aime, je les aime, toutes. Il n’y a pas assez de femmes” (p. 76).

Roberto Zucco tem como objetivo a invisibilidade, tal condição ofereceria a Zucco a liberdade perante os outros e perante qualquer obstáculo:

J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent; c'est un métier; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible [...]. (p. 36-37)

No final da peça ele parece atingir o objetivo: sabe-se que ele caiu, mas a luz do sol impossibilita que ele seja visto, que se saiba qual o seu destino (“Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien”, p. 95).

O dramaturgo o via como um herói. Entretanto, ele não é dotado de atributos, poderes e valores sociais inabaláveis, não é admirado por feitos relevantes ao bem comum. Este perfil de comportamento perfeito não ilustraria o homem do final do século XX: faz-se necessário um novo modelo. Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, “o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...]”¹⁹ Roberto Zucco configura-se como um anti-herói contemporâneo, desprovido de qualquer moral. E, ainda assim, um personagem com o qual o público se identifica, ou, ao menos, pelo qual se compadece.

Roberto teme as pessoas ao seu redor, denominando-as assassinas que, “au moindre signal dans leur tête, [...] se mettraient à se tuer entre eux [...]”. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer” (p. 79). Aqueles tomados por tipos comuns, inofensivos, para ele são os verdadeiros criminosos. O pensamento do personagem vai de encontro ao do autor que acreditava que os franceses médios – denominação utilizada por ele – é que eram os verdadeiros criminosos. Ele considerava os europeus em geral e os ocidentais verdadeiros monstros.²⁰

A garota e sua família

A garota é o personagem central do núcleo familiar da peça, composto por cinco personagens: a garota, sua irmã, seu irmão, seu pai e sua mãe. No centro está a primeira; os irmãos exercem o papel de tutores e os pais revelam-se fracos e inoperantes. As relações entre eles são firmadas através da violência e/ou da opressão. A violência física não compõe o quadro de ações da peça: nenhuma didascália indica agressões. A hostilidade do ambiente (a cozinha) é uma atmosfera que pesa sobre os personagens e que os leva ao desespero em alguns casos – como o da irmã mais velha quando descobre que a caçula perdeu a virgindade e, depois, quando a menina decide abandonar a casa.

A personagem está presente em seis das quinze cenas da peça (e é tema central de outra, a XIII, “Ophélie”). As cenas III e XIV são os dois únicos momentos em que Zucco e a garota se encontram. Entre estas duas intercalam-se cenas referentes a ela e ao protagonista: são mostrados alternadamente os destinos dos dois.

Na análise proposta por este trabalho a vida da garota foi dividida em duas fases: antes e depois do encontro com Zucco. Na primeira, anterior ao texto propriamente dito, ela foi preservada como um bibelô que os familiares deveriam proteger. A etapa de fragilidade e delicadeza finda-se com a perda da virgindade. O ato sexual

representa a passagem de menina à mulher e, também, de um estado de inércia e submissão para a tentativa de independência, através da prostituição – nova escravidão, desta vez, refém de um proxeneta.

Três imagens literárias presentes na peça podem ser relacionadas a esta personagem e compõem a sua caracterização:

A primeira é Dalila, mulher que traiu Sansão na mitologia cristã. O nome dá título à cena IX, justamente aquela em que a garota delata Zucco à polícia, atitude traidora que resultará na prisão dele. Se a força de Sansão estava nos cabelos, a de Zucco encontra-se na clandestinidade; quando seu nome é descoberto, ele torna-se passível de perseguição e punição, sendo preso.

Ofélia é a segunda referência, e também um título de cena (cena XIII, “Ophélie”). Ofélia é personagem da peça *Hamlet* (1600-1602), de Shakespeare. No clássico elisabetano, ela é a jovem amada pelo protagonista, relacionamento que não se consolida porque Hamlet precisa cumprir seu plano de vingança contra o tio Claudius, assassino do seu pai. Assim como a garota, ela também é submissa, vigiada e manipulada pelos que a rodeiam: o irmão Laertes e o pai Apolônio defendem sua castidade e a necessidade de não ceder aos apelos lascivos do príncipe. Também se pode remeter à garota o fato de Ofélia ser usada para investigar a loucura de Hamlet (a investigação sobre o paradeiro e identidade de Roberto Zucco toma rumo depois da delação).

Este arquétipo literário aparece numa cena em que a garota não está presente, porém é tema do discurso. Trata-se de um monólogo proferido por sua irmã mais velha na estação de trem. O texto está centrado na questão da pureza da menina versus a sujeira dos homens. Ao procurar desesperadamente pela caçula, a irmã busca o último resquício de pureza que havia em seu universo. A prostituição, morte social, encerra com a esperança da limpeza, agora a menina está entregue à devassidão do mundo dos machos.

Em Shakespeare, Ofélia é também o único personagem não corrompido pelo seu meio. Em *Elsinor*, local onde se passa a ação da peça, todos têm ou desejam ter as mãos sujas de sangue, exceto ela. Com a sua morte/suicídio se finda a ternura e a inocência, resta o crime.

As duas moças têm trajetórias paralelas: a submissão familiar, a paixão pelo protagonista, a tentativa de libertação (no caso de Ofélia, a loucura; no caso da menina, o abandono do lar) e o suicídio (o afogamento para Ofélia; a prostituição para a garota). Apesar da proteção excessiva dos familiares das duas, elas partem rumo ao seu destino.

A presença do elemento água na cena XII, “Ophélie”, representada pela chuva que cai (“On entend la pluie tomber”, p. 83), também é recorrente em *Hamlet*. Se Ofélia entrega seu corpo ao rio, última tentativa de libertação e limpeza, a irmã deseja “qu’il pleuve, qu’il pleuve encore, que la pluie lave un peu [sa] petite tourterelle sur le fumier où elle se trouve” (p. 84-85).

Ainda como elemento a salientar no que concerne à ligação Ofélia-Garota, é a outra ligação que é gerada indiretamente: Hamlet-Zucco. Muitos críticos relacionam estes dois personagens e apontam o protagonista koltesiano como o Hamlet do século XX²¹.

A terceira imagem literária ligada à garota é a de Judas. Segundo o Novo Testamento bíblico²², Judas é um dos doze apóstolos de Jesus, o responsável pela prisão dele. A Bíblia narra que Judas traiu Cristo ao entregá-lo aos romanos. A senha para que os guardas reconhecessem o foragido seria um beijo dado nele pelo

apóstolo. A atitude aparentemente carinhosa escondia a futura prisão e condenação de Jesus.

Ora, na cena XIV (“L’arrestation”), Zucco é reconhecido, e, conseqüentemente, preso pelos policiais após o beijo da garota. O gesto não havia sido combinado anteriormente, diferentemente do caso de Judas, mas a situação é a mesma: o beijo como símbolo da delação, da traição. Zucco se porta exatamente como Cristo, não reage e entrega-se aos guardas.

Breves considerações finais

Roberto Zucco mostra ao público a história de um assassino. Isto nada tem de incomum para o teatro mundial, visto que tantos outros dramaturgos já o haviam feito muito antes (apenas para citar um exemplo: *Macbeth*, de Shakespeare). Entretanto, Koltès apresenta a situação de maneira amoral. Não há julgamento para seu protagonista. A violência gratuita, que tanto é discutida nos dias atuais, se apresenta sob a forma de peça teatral. O herói de Koltès é alguém que mata sem razão e busca a liberdade a qualquer preço. Sua queda final poderia ser interpretada como um desfecho simbólico de morte redentora.

Em sua dissertação de mestrado, Luís Cláudio Machado apresenta uma proposta de interpretação bastante interessante para o percurso de Zucco. O estudioso defende que o protagonista, além de ter que ultrapassar barreiras físicas rumo à liberdade (grades, muros e portas), precisa vencer obstáculos. Simbolizados nos assassinatos que comete, seriam estes os obstáculos:

O primeiro é o duplo parricídio: ao eliminar os pais, ele rechaça sua ascendência e passa a não ter origem, sua existência está nos seus atos. Desta forma está liberto do elo familiar. Este é também um primeiro ato de autodestruição, visto que matar aqueles que lhe geraram é também matar um pouco de si.

O segundo passo está no rompimento com o elo social: o assassinato de um inspetor, representante da lei. Zucco define o seu destino, num segundo ato de autodestruição, afinal executar um policial é sentença de morte.

O último elo é consigo mesmo e, para tanto, escolha matar um garoto, um filho como ele, tendo nesta figura um espelho de sua própria condição.

Cabe salientar que esta é apenas uma das possibilidades de leitura e que Bernard-Marie Koltès não descreve a esquematização de sua obra de acordo com estes preceitos. O autor construiu uma peça movida por ações, diferentemente das obras anteriores que eram muito mais centradas nos discursos dos personagens. Tais ações se sucedem de acordo com a imaginação criativa de Koltès e delimitá-las a possibilidades restritas de interpretação é reduzir sua riqueza cênica e literária.

A peça realiza um caminho circular, encerrando-se na mesma ação em que começa: a evasão do presídio. O ato de fugir é o mais significativo para Zucco, pois implica libertar-se de algo ou de alguém, e a liberdade é o que move o protagonista. Livrar-se de tudo o que é empecilho, mesmo que isto signifique matar. É a liberdade violenta desta figura mítica que, juntamente com a beleza do Succo real – criminoso italiano, fez nascer a fascinação de Koltès por esta história e o impulso para a criação da obra.

Notas

¹ A edição de referência é: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris: Minuit, 1990.

² As informações acerca de Roberto Succo podem ser encontradas em: FROMENT, Pascale. *Roberto Succo: histoire vraie d'un assassin sans raison*. Paris: Gallimard, 1991.

³ No original, “gamine”, que também pode ser traduzido por “moça”. Neste trabalho optou-se pelo uso de “garota”. Salvo indicação contrária, todas as traduções de citações e dados da peça feitas neste artigo são de nossa autoria.

⁴ Na elaboração deste artigo, as principais informações acerca da biografia de Bernard-Marie Koltès foram pesquisadas em: KOLTÈS. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 1999. MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudinyr Fraga. São Paulo: USP, 2000. UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n°10, 1999.

⁵ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une Part de ma vie*. Op. cit. p. 137.

⁶ STEPHANE, Patrice. *Koltès subversif*. Paris: Descartes & Cie, 2008.

⁷ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit.

⁸ MACHADO. *Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*. Tese de doutorado. Orientação Prof.ª Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: USP, 2005.

⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução para a língua portuguesa de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁰ KOLTÈS. “Deuxième entretien avec Colette Godard”. In: Idem. *Une Part de ma vie*. Op. cit. p. 96.

¹¹ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: *Ibidem*. p. 146.

¹² *Bíblia: mensagem de Deus*. “Juízes, 16”. São Paulo: Loyola, 1989. p. 248-249.

¹³ SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Tradução para a língua portuguesa de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

¹⁴ Informação disponível em: <<http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/99.htm>> e <http://en.wikipedia.org/wiki/Mercedes-Benz_280>. Acesso em 09 de agosto de 2007.

¹⁵ Conforme informado anteriormente na página 2.

¹⁶ KOLTÈS. *Roberto Zucco*. Op. cit. p. 37. Salvo indicação ao contrário, as citações são todas extraídas desta edição, sendo a referência da página indicada diretamente no texto, entre parênteses.

¹⁷ FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d'un assassin sans raison*. Op. cit. p. 21.

¹⁸ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 49.

¹⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 194.

²⁰ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. Op. cit. p. 139-140.

²¹ Apenas para citar um destes críticos, fazemos referência à entrevista concedida pelo diretor teatral Lluís Pasqual a Jean-Claude Lallias, intitulada: “Un Hamlet du XXe siècle”. In: *Théâtre Aujourd'hui*, n° 5. Koltès, *combats avec la Scène*. Paris: CNDP, 1º trimestre 1996.

²² *Bíblia*. Op. cit. “Mateus 26, 47-50”; “Marcos 14, 43-52” e “Lucas 22, 47-53.”

***Romola*, by George Eliot, and its Conflicts**

Jaqueline Bohn Donada

The present work looks into George Eliot's *Romola* with the intent of demonstrating how strongly the novel relies on the notion of conflict both as a structural and as an imaginative construct. Two spheres in which the notion of conflict unfolds as the guiding principle of *Romola* are presented. The conflicting aspects of the novel are accounted for in the context of George Eliot's work and critical fortune.

Keywords: George Eliot; Romola; Conflicts

1 Contextualizing

George Eliot is the author of six successful novels. But she also wrote *Romola*, which appeared (and remains to a great extent today) as a puzzle to most of its critics and readers. By the time *Romola* began serialization in the *Cornhill Magazine* in July 1862, its author was recognized throughout Europe as one of the icons of nineteenth-century realism. George Eliot had been a respected translator and journalist since the early 1850s, when she became editor of the *Westminster Review*, but her literary fame didn't start before 1858, with the publication of *Scenes of Clerical Life*, a collection of three short stories. From then on, her novels were an immediate success among both the critics and the reading public. Her first novel, *Adam Bede*, published in 1859, sold more than 10,000 copies in its first year, only in the British Isles. In the same year, it went through three editions in the United States and was translated even into Hungarian.¹ But when *Romola* was published reviews and sales were less than satisfying. In its own time, its reception was controversial: while some praised the novel's intellectual power, others attacked the excessiveness of this same power. Henry James's saying that "*Romola* is on the whole the finest thing she [George Eliot] wrote, but its defects are almost on the scale of its beauties"² is very representative of the novel's confusing and contradictory critical fortune.

What can have caused such contradictoriness? *Romola* was the fourth novel published by George Eliot and it is a landmark in her *oeuvre*: it marks a widening in both her aesthetic and philosophical horizon and, in this sense, it differs from her other works, even if it has the distinctive characteristics of George Eliot's authorship. By 1863, both critics and readers had developed a certain set of expectations regarding anything she would come to publish. As Fredric Jameson well puts it, "we never really confront a text immediately".³ Our sets of expectations keep interfering with our interpretations and, for that reason, George Eliot's contemporaries found it hard to come to terms with the most slippery of her books.

In this article I want to argue that it is possible to account for the controversial reception and critical fortune of *Romola* by observing how the book is organized upon the idea of conflict. This is what shapes the characters and their relationships

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000, Instituto de Letras, Porto Alegre, Brasil. Tel: (51)9242 1441; E-mail: jaquebeatles@yahoo.com.br

and what sets the plot in motion. The conflicting characterisation and development of the story is what determines which myths and symbols appear in the novel. These are the two spheres in which I wish to examine the unfolding of *Romola*'s conflicting aspects. The web of interrelationships between these is certainly highly complex and a thorough analysis of all such aspects is far beyond the scope of this article. For purposes of clarity and concision, I limit this investigation to the most prominent conflicts within the novel.

2 Conflicting Characters

Most of the main characters in *Romola* are multi faceted. Romola herself is one of the characters that amalgamates a great number of facets in her, many of them antithetical: she enacts the contrasting roles of Ariadne and the Virgin Mary and of the rebellious youth and the submissive woman, for example. In each of these roles, she is opposed by other characters that appear as her counterpart.

When we first meet Romola, she is in her blind father's library, where she spends most of her time, reading and fetching his books for him. The first image that we have of her is the image of the dutiful daughter. Actually, the very first words she says are "Yes, father". And when she speaks again, she repeats the same "Yes, father".⁴ In this early phase of the story, not only Romola's language but also her physical attitude point to her role of dutiful daughter. When she first stands up to get him a book, the narrator tells us that she returned and "kneeled down by him".⁵ We repeatedly see her "seating herself on a low stool, close to her father's knee"⁶ in reclining, humiliating or submissive postures. This attitude is, of course, revealing of her story and disposition and it acquires special importance through recurrence. Romola is going to assume similar positions towards both Girolamo Savonarola and Tito Melema, characters who directly oppose her in many ways. But the first contrasting character to appear is Bardo, her father. His declining health, physical frailty and limited intellectual vision are easily understood as opposing Romola's physical, moral and intellectual force. Bardo's blindness is certainly not only a physical limitation, instead it stands for putting in evidence his daughter's unfolding vision, which, along the story, progresses from a naïve knowledge of the small world around her to a fuller historical and philosophical consciousness of herself as a microcosm of the human race. Bardo's confinement to the known world of his library stands as a counterpart of Romola's inner and outer journeys.

Still within her family circle, Romola appears in opposition to her brother Dino, the undutiful son. Bardo believes he may fail becoming a reknown scholar because he loses the help of his son, who abandons his family to become a dominican friar. Bardo, a convicted pagan/stoic feels betrayed and unable to accomplish his research with what he considers the imperfect help of his daughter. He thinks his chances of success have been

Cut off by the failure of my sight and my want of a fitting coadjutor. For the sustained zeal and unconquerable patience demanded from those who would tread the unbeaten paths of knowledge are still less reconcilable with the wandering, vagrant propensity of the feminine mind than with the feeble powers of the feminine body.⁷

Although Bardo claims that he can neither accept nor forgive his son's decision to leave him and become a friar, he does not cease to regret the fact that he is really gone. Bardo's real failure in this case is that he cannot realize the ways in which the divergence between his two children transcends the boundaries of sex. He does not realize that the male intellectual principle, the *animus*, he searches for is acted by Romola, whereas Dino stands for the *anima*, or female principle.

With the appearance of Tito Melema in the life of Romola and her family, she incorporates still another role. She is now also the young woman in love who needs to find a balance between her commitment to her family and her commitment to the formation of a new family. Tito initially seems the perfect helper in the search for this balance. He brings joy and energy to Romola's quiet life and, being himself the son and apprentice of a scholar, he appears to Bardo as the perfect substitute for the lost Dino, "the fitting coadjutor" he looks forward to having. The three seem to be able to form a harmonious tripple unity.

However, when the roles of Romola and Tito move from daughter and son to wife and husband, a new phase is begun. Tito starts assuming an increasingly tyrannical posture, leaving Romola in a crossed-fire between her father's sternness and her husband's selfish want of easy pleasure. Her initial response is an attempt to attend to both men's demands. The dutiful daughter is now also the dutiful wife. On the day of her betrothal to Tito, we see the beginning of his oppressive influence over her. Romola wished to have the key for a tryptich presented to her by Tito to hide a crucifix given her by Dino. He denies her access to the key and we learn that "he pressed a light kiss on her brow, and she said no more, ready to submit, like all strong souls, when she felt no valid reason for resistance".⁸ The initial impression of coming stability represented by Tito starts to turn into its very opposite and one more sphere of conflict starts unfolding within the novel.

It is clear that the conflict Romola has had to struggle with has been the conflict of women living in a men-dominated world. She becomes trapped in a circle of masculine oppression (even if the oppression is affectionate, as it certainly is in the case of her father) formed by Bardo, Dino and Tito. As the story progresses and Romola matures as a woman, her conflicts also mature and expand beyond the barrier of sex to reach a more universal dimension.

The opposition of Romola and Tito grows to a point in which he comes to represent the contrary of practically everything that she represents, turning their marriage into dark irony. Whereas Romola develops an increasingly altruistic love for family, moral rectitude and humanity, Tito develops an increasingly selfish love for power, vice and material goods. In chapter 32, the conflict between them comes to its summit. "It was time for all the masculine predominance that was latent in him to show itself".⁹ Tito sells Bardo's library thus breaking the promise he had made to Bardo in his deathbed. The organization and preservation of his library had been Bardo's most cherished wish, the only means of granting the survival of his name and of his intellectual work. Upon his death, Romola assumed this task as the goal of her life, but when Tito commits his ultimate act of betrayal against her, symbolized in the sale, she is faced with the need to redefine herself, her life and her world. Another phase is begun.

At this point, another character whose influence had slowly been growing within Romola begins to acquire special importance in the story. Girolamo Savonarola does not appear only as an influential force in her life, but also in the life of all Florence.

By the time of the sale of the library, Savonarola had risen as the city's most powerful religious leader.

Initially, his influence strengthens the circle of masculine oppression to which Romola is bound and she assumes the same submissive posture she had towards her father and husband towards Savonarola. The seeds of the submission to him had been planted since the beginning of the novel. When Romola meets Savonarola for the first time, in her dying brother's chamber, he tells her to "kneel down, my daughter".¹⁰ Her first reaction was to resist his words for the sake of her intellectual independence, her disbelief of Christian faith and in respect to her father's hatred of monks and priests. However, as a representative of western society,¹¹ she eventually accepts his command. At Savonarola's words "Romola fell on her knees, and in the very act a tremor came over her; in the renunciation of her proud erectness, her mental attitude seemed changed, and she found herself in a new state of passiveness".¹²

With the death of her father and the betrayal of her husband, it is Savonarola who symbolically assumes these roles in Romola's life. She gives in to his guidance only to be disappointed in his partiality. This happens in the same way in which she was disappointed in Bardo's spiritual blindness, in Dino's empty fanaticism and in Tito's selfishness. The difference with Savonarola is that his teachings have given Romola a whole new comprehension of herself as a member of the human race. The need to break free from his oppressive influence elevates her consciousness to higher levels of understanding. When she confronts Savonarola, she is no longer a woman confronting a man, but the collective spirit of western society struggling to break free from so many forms of tyranny. This, I believe, is the deepest level in which the idea of conflict unfolds in the novel. The total effect of the book is that of a glance at the conflicts that have shaped our society, at the "broad sameness of the human lot".¹³

3 Conflicting myths and symbols

These conflicts certainly do not operate only at the level of characterization. They are backed up by the use of myths and images that invest them with greater symbolic and universal meaning.

Certainly one of the most important symbols in the novel is the triptych Tito presents Romola in chapter twenty on the day of their betrothal. The triptych is decorated on the outside with images of the triumphant Bacchus on his ship and of the crowned Ariadne, clearly enough representing Tito and Romola at a moment of joy. The triptych is a device thought of by Tito to lock away the crucifix given Romola by her brother Dino on the day of his death. The full significance of the symbol is, therefore, in the double image of the triptych containing and hiding the crucifix. This is, obviously enough, a symbol of conflict itself. Tito manipulates all these symbols to secure the supremacy of his paganism over Romola's latent Christianity. The device cannot accomplish this goal, since, as a representative of the development of western society, Romola will eventually accept Christianity, unlock the crucifix and hang it upon her neck, even if as just a disguise. It is, very significantly, precisely when she tries to escape from her husband, and symbolically from the corrupting influence of Bacchus that she adds the crucifix to her image and psychology.

The scene in which the triptych is presented functions as a symbolic microcosm of the novel's conflicts.

'It is a shrine, which is to hide away from you forever that rememberancer of sadness. You have done with sadness now; and we will bury all images of it – bury them in a tomb of joy. See!' (...) He opened the triptych and placed the crucifix within the central space; (...). They held each other's hands while he spoke, and both looked at their imaged selves. But the reality was far more beautiful: she all lily-white and golden, and he with his dark glowing beauty above the purple red-bordered tunic.¹⁴

There are three versions of the couple's story in this passage: Tito's version represented iconographically in the theme of Bacchus and Ariadne, Romola's version represented by the hidden crucifix and the the narrator's version in the comment on what they are wearing. Tito's version is the most superficial, so much so that it is painted on the outside. The focus of his version is the easy joy and physical pleasure that befits his role as Bacchus. Romola's version is far more complex. Whereas Tito seems to fit his role well, Romola can never be understood in terms of her characterization as Ariadne. It is true that Tito initially causes in her life the same effect that Bacchus causes in Ariadne's. He rescues her from a passionless life and brings it a sweet touch of joy. But the myth stops being enacted when Tito, instead of immortalizing Romola in the stars, betrays her trust. In his role as the god of joy and inebriation, Tito wishes to hide the symbol of his role as antichrist and of Romola's role as Virgin Mary.¹⁵

The narrator's is a subtler version. It expresses the opposition between Tito and Romola in terms of the colours they are wearing. Romola, "all lily-white and golden" appears as virginal and pure – the Virgin herself. Tito, in purple and red, invokes Bacchus's wine and passion and Christ's blood. But the colours have a much wider signification. White, according to Jean Chevalier and Alain Gheerbrant,¹⁶ is also "the herald of absence, nocturnal emptiness and the disappearance of consciousness and of daytime". Seen under this light, it is indeed a proper colour for Romola to wear just when she is giving herself to the man who is going to bring so many forms of emptiness to her life. The lily, to which Romola is very often compared,¹⁷ also bears the ambiguous connotations of its colour. Moreover, despite being the domain of the god of vegetation, it is also the flower of the Virgin.

The colours Tito is wearing are equally conflicting. Being a representation of Bacchus and of bacchic values and desires, he could wear nothing but purple. As it turns out, the colour of Bacchus's wine is also the colour of Christ, who calls himself a vine. Christ himself often appears on a purple tunic and, to this day, Roman Catholic priests wear purple in several occasions. The betrothal prefigures, through imagery and symbolism, the development of Romola's story in two levels: 1) Romola as a character, an element of the plot, whose second and most fertile marriage is going to be in Christ, through the image of Savonarola; 2) Romola again as a representative of the development of western society, who is going to accept the marriage in Christ only to be frustrated without, however, being able to disregard the influence of the cross. So far, no triptych has been able to bury it in no tomb, either of joy or sadness.

4. Some final remarks

When I presented this article in form of a short communication, one of the professors in the evaluation committee remarked that, in writing *Romola*, George Eliot seemed to have gone mad. She was right in many ways. This was certainly the novel she wrote with more passion and pain and a certain degree of frenzy was surely necessary for its conclusion. However there is a widespread belief that *Romola* is essentially different from all of the other novels George Eliot wrote. This is true on the one hand. Never before or after did Eliot's imagination fly as high as it did in *Romola*. But on the other hand, it has very distinct marks easily recognized as belonging to George Eliot's way of writing. In so many ways, *Romola* is Maggie Tulliver, Dorothea Brooke, Gwendolen Harleth and even Dinah Moris all at the same time. The same philosophical dimension, the same moral concern and the same "faithful account of men and things"¹⁸ that we find in all of her novels can be found in *Romola*.

We can only consider *Romola* an exception among Eliot's novels if we fail to look at the whole of her work. The explosion of symbolism and poetic imagery that we find in it does not come out of the blue; instead it is the apotheosis of the crescendo that had started in her first novel. In a sense, she had been preparing to write *Romola* since *Adam Bede*. Signs of an ability to create poetical symbolical images are clearly perceptible in *The Mill on the Floss*. *Silas Marner*, as Felicia Bonaparte well puts, was "an exercise of poetic imagination"¹⁹ that enabled the writing of her fourth novel.

The unfavourable reception, the controversial critical fortune and the impression that George Eliot went mad are, I believe, results of the very complex web of symbols and of the impressive historical perspective that she creates in this novel. They also result from the pungent impression of conflict and insecurity that the contrasting characters, myths and symbols convey, the impression that we can never grasp reality, that we can never tell for sure what we really are although we know our own history and understand ourselves as members of the human race. *Romola* is therefore a very faithful account of men, women, their conflicts and their world.

Notas

¹ HAIGHT, Gordon. *George Eliot – A Biography*. London: Penguin Books, 1985, p. 279.

² CAROLL, David (ed.) *George Eliot: The Critical Heritage*. London: Routledge: 1995, p. 500.

³ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 9.

⁴ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 50.

⁵ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 50.

⁶ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 50.

⁷ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 51.

⁸ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 199.

⁹ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 285.

¹⁰ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 157.

- ¹¹ BONAPARTE, Felicia. *The Triptych and the Cross. The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination*. New York: New York University Press, 1979. Felicia Bonaparte sees *Romola* as an epic of western society and reads Romola's acceptance of Christianity in terms of society's same acceptance.
- ¹² ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p.157.
- ¹³ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 1.
- ¹⁴ ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 1996, p. 197-8.
- ¹⁵ The role of Virgin Mary is one of the many Romola enacts throughout the novel. It becomes more evident in chapter sixty-eight, in which Romola is recognized by the surviving inhabitants of a plague-stricken village as the Virgin come to save them.
- ¹⁶ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionary of Symbols*. Trad. John Buchanan-Brown. London: Penguin Books, 1996, p. 1106.
- ¹⁷ Nello, an important character in the novel, repeatedly calls Romola "the Florentine lily".
- ¹⁸ ELIOT, George. *Adam Bede*. London: Penguin Books, 1981, p. 221.
- ¹⁹ BONAPARTE, Felicia. *The Triptych and the Cross. The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination*. New York: New York University Press, 1979, p. 7.

Literatura Escocesa e Literatura Brasileira: nacionalismo, regionalismo e algumas sutilezas

Maria Izabel V. Domingues

This paper aims at presenting an outline of similarities between Brazil and Scotland in terms of nationalism and regionalism as a validation for their national identity. By briefly comparing some important moments (the 19th century and modernism) and names throughout the literary process of both countries, culture, nation, tradition and a few subtleties are supported by the French philosopher Étienne Balibar's thought and the Scottish critic Carl MacDougall's ideas.

Keywords: Scottish Literature, Brazilian Literature, Regionalism, Cultural Studies

1 Introdução

Longe de pretender abranger séculos de tradição literária na Escócia e no Brasil, minha intenção com este trabalho é a de apenas oferecer um panorama cobrindo alguns momentos interessantes da história literária escocesa em que visualizo pontos de contato com a tradição literária brasileira em termos de nacionalismo e com a literatura gaúcha no âmbito da tradição e do regionalismo. Brasil e Escócia possuem raízes, desenvolvimentos geográficos, históricos, culturais e sociais bastante distintos e seria muito difícil colocá-los numa mesma plataforma de análise comparativa em um estudo tão breve e pontual como o proposto aqui.

Por anos da história do Reino Unido, escritores escoceses têm unido esforços para distinguirem-se dos ingleses. Apesar da mesma língua e da mesma rainha, ambos os países apresentam trajetórias diferentes nos campos históricos, políticos, culturais e de tradição. Para os escoceses são justamente as questões culturais e de tradição que oferecem respaldo para uma identidade nacional de seu país que não é a mesma que a inglesa. Sobre cultura e identidade, o filósofo francês Étienne Balibar explica que a noção de “identidade tradicional” (ou identidade herdada) seria uma contradição. Seria mais certo dizer que a identidade é um discurso da tradição. E um dos nomes privilegiados em tradição nas sociedades contemporâneas é exatamente a “cultura”.¹

Como uma pesquisadora brasileira, é difícil desviar meu olhar do processo de nacionalização cultural escocês sem lembrar o Brasil e sua própria construção literária para validar uma cultura nacional. Enquanto os poetas escoceses lutavam a favor de seu passado cultural original separando-os do inglês, os escritores brasileiros tentavam unir características, ainda nativas do país, com vestígios da herança européia para romper com as tradições de Portugal. Ao contextualizar Brasil e Escócia no campo do processo de nacionalização cultural, levarei em consideração dois momentos históricos e literários: o século XIX e o início do modernismo. Em seguida, traçarei um paralelo entre o regionalismo do sul e as *Highlands*.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras
Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa. E-mail: belldomingues@yahoo.com. Tel: 51-81364959.

2 A exaltação das belezas nacionais

Para começar, proponho Gonçalves Dias (1823-1864), o poeta brasileiro que passou por exílio em Portugal durante a primeira metade do século dezenove e criou *Canção do Exílio* para descrever as maravilhas de sua terra amada expressando nostalgia e sentimentos nacionalistas. A seguir a primeira estrofe:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.²

Como exposto acima, no primeiro verso do poema, Gonçalves Dias promove sua paixão pelas belezas naturais brasileiras, um aspecto em comum com os escritores escoceses, no qual a exaltação da natureza e o nacionalismo destacam a luta e o amor pelo país e suas tradições. Nesse momento o homem brasileiro estava cansado da dominação cultural de Portugal e procurava o sentido nacional. Ele não queria ser considerado “europeu”, apesar de não poder mais ser considerado nativo, já que havia absorvido hábitos da civilização européia. Esta busca por uma identidade nacional o fez repensar um novo padrão cultural brasileiro. E, nesse momento, a literatura refere-se ao futuro sendo influenciada pela tentativa de resgatar uma tradição indígena (nativa) que havia sido perdida e substituída por costumes europeus.

Na Escócia da segunda metade do século dezenove, Robert Louis Stevenson (1850-1894), um dos maiores escritores do mundo, cuja contribuição literária marcou a história escocesa, escreve *In the Highlands*:

In the highlands, in the country places,
Where the old plain men have rosy faces,
And the young fair maidens
Quiet eyes;
Where essential silence cheers and blesses,
And for ever in the hill-recesses
Her more lovely music
Broods and dies (...)
And the low green meadows
Bright with sward³

Nas Terras altas

Nas terras altas, no campo,
Onde os velhos das planícies têm rosadas faces,
E as jovens e belas donzelas
Calmos olhos;
Onde o grande silêncio glorifica e abençoa,
E para sempre no retiro da colina
A sua mais amada música

Nasce e morre (...) E os verdes prados
Resplandecem com a sua erva⁴
A sua mais amada música
Nasce e morre (...) E os verdes prados
Resplandecem com a sua erva⁴

O poema de Stevenson é apenas um bom exemplo de quão similar a poesia brasileira e escocesa podem ser quanto à exaltação nacional no período Romântico de cada país. As *Highlands* são admiradas por Stevenson do mesmo modo que Dias idolatra o Sabiá, entre outras riquezas naturais brasileiras. O crítico escocês Carl MacDougall defende que a literatura escocesa, ao espalhar pelo mundo idéias e uma visão não apenas do país, mas também do seu povo, pode ser considerada a exportação mais brilhante da Escócia. Ele continua, ao dizer que: “Nossa gama de vozes, senso de lugar e mitologias que criamos continuam a dizer ao mundo quem somos e o que nos fez desta maneira. Eles mantiveram nossa identidade ao encarar a diferença e a derrota, e fizeram nossas preocupações universais.”⁵

Dentro da história da tradição literária brasileira, um período importante para conectar com o orgulho da literatura escocesa apontado por MacDougall, pode ser visto com o Modernismo, um movimento que inicia na segunda década do século vinte, tendo por objetivo a revalidação da cultura brasileira visando propagar manifestações de literatura, pintura e música sob outras perspectivas. Um grupo de artistas e escritores decide propor uma renovação na língua, o que causa uma significativa ruptura com a arte daquele período. É importante observar que, embora esse grupo de artistas estivesse cansado da influência tradicional Européia, eles procuraram trazer para casa a estética das Vanguardas Européias (Cubismo, Dadaísmo, Futurismo, etc.), que era observada durante viagens ao velho continente.

O Modernismo brasileiro teve como um importante evento em 1922, a Semana de Arte Moderna, em que escritores, artistas e compositores exibiram seus trabalhos e manifestos. Os escritores deste grupo queriam: reconstruir a cultura brasileira, promover uma revisão crítica do passado histórico brasileiro e das tradições culturais e acabar com valores estrangeiros. Em outras palavras, eles sugeriam uma nova visão da identidade cultural do Brasil porque já era tempo para uma troca de valores e para uma real identidade cultural brasileira. Balibar acredita que,

Identidade cultural é freqüentemente descrita expressando a singularidade de ‘grupos’, pessoas e sociedades, o que proíbe colocá-los em uma uniformidade de pensamento e prática ou, simplesmente de apagar as ‘fronteiras’ que os separa e traduz, no mínimo, a correlação entre fatos lingüísticos, fatos religiosos, fatos de parentesco, fatos estéticos no sentido amplo (pois existem estilos de vida assim como existem estilos musicais ou literários) e fatos políticos.⁶

A versão escocesa do Modernismo foi criada por Hugh MacDiarmid (um codinome para Christopher Murray Grieve) mais conhecido pelo movimento literário do século vinte chamado de Nova Renascença Escocesa (the *New Scottish Renaissance*). O início do século passado foi caracterizado, na Escócia, pela intensa publicação de periódicos que falavam por uma inovação literária e por uma sucessão de iniciativas similares àquelas que ocorriam no Brasil, especialmente com a *Klaxon* – uma revista

criada para promover o apoio às idéias nacionais em arte e literatura. A publicação *Scottish Chapbook*, de MacDiarmid, certamente abriu portas em 1922, iniciando um extraordinário “ressurgimento da confiança cultural na produção literária escocesa que continuou e acelerou notavelmente até os dias de hoje.”⁷

3 Regionalismo

Ao falar de tradição cultural da Escócia e do Brasil, não poderia deixar de mencionar a literatura sul-rio-grandense que, em minha opinião, compartilha de uma série de atributos orais e folclóricos como a das *Highlands* escocesas. Mário de Andrade certa vez disse que:

De todas as literaturas regionais do Brasil, tenho a impressão que a gaúcha é a que mais apresenta uma identidade de princípios, uma normalidade geral dentro do bom, uma consciência de cultura, uma igualdade intelectual e psicológica, que a tornam fortemente unida e louvável.⁸

Um dos atributos comum nas duas literaturas, além de uma identidade de princípios e uma consciência de cultura, é a tradição literária oral. As Baladas (*the Ballads*) podem ser consideradas uma das maiores conquistas da cultura escocesa, pois foram muito importantes para a construção de uma literatura nacional e influenciaram grandes escritores, como: Robert Burns, Walter Scott, James Hogg e Hugh MacDiarmid.

No Rio Grande do Sul, podemos ver algo parecido com a figura do Cancioneiro que é personificada pelo gaúcho que declama versos e rimas – muitas vezes em tom provocativo – repletos de termos locais sobre o amor, a dor, o sofrimento e a morte, tão bem como, expressões relacionadas com a natureza ao seu redor, seu povo e eventos significativos da cultura gaúcha. Foram diversos os nomes que simbolizaram a literatura oral do Rio Grande do Sul, mas um dos mais importantes, certamente, foi João Simões Lopes Neto (1865-1916), cujo estilo de prosa e verso descreve o homem do campo, os hábitos da vida simples na campanha e o falar característico do gaúcho. *Cancioneiro Guasca* (1910), de Simões Lopes Neto, é uma significativa compilação da tradição oral coletiva – anônima na maioria das vezes – combinada em um livro sobre o homem e o folclore gaúchos. A obra que organiza a herança cultural gaúcha está dividida em dez seções: *Antigas danças, Quadras, Poemetos, Poesias, Trovas cantadas ao som do Hino Farrapo, Poesias históricas, Desafios, Dizeres, Diversas e Modernas*.⁹

Quando me ausento dos pagos
- Isto por curto intervalo -
Reconhecem minha volta
pelo tranco do cavalo.¹⁰

A campanha e o cavalo exercem papel importante no folclore gaúcho, aparecendo com frequência em estórias cantadas ou ditas pelo Cancioneiro. No Rio Grande do Sul, o poncho, as bombachas, a gaita e todo o aparato de montaria são também de grande significado e presença no imaginário do povo da campanha, assim como o *kilt* escocês e a gaita de foles (*bagpipes*) ilustram as histórias orais da Escócia.

As baladas escocesas e a tradição oral gaúcha são parecidas não apenas por registrarem e manterem vivas as raízes ancestrais de seus povos, mas também por serem belas ao transmitir, de geração para geração, a linguagem popular regional. A origem das baladas está perdida nas distantes névoas da história, mas algumas permanecem populares até hoje em dia, são elas: *John Anderson, My Jo* (balada sobre o envelhecer com um amor verdadeiro), *Rob Roy* (sobre o desaparecimento do filho de Rob Roy) e *The Lady of Kenmure* (baseada nas consequências da batalha de 1715).

Notas

¹ BALIBAR, Étienne. Culture and identity: working notes. SWENSON, J. (Translator) In: RAJCHMAN, John (Editor). *The identity in question*. New York: Routledge, 1995, p. 187. Minha Tradução.

² DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio. In: NICOLA, José de. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Ed. Scipione, 2003.

³ STEVENSON, R.L. In the Highlands. Available at <http://www.bartleby.com> Access on: 05 September, 2007. O to mount again where erst I hunt:/ Where the old red hills are bird-enchanted,/ And the low green meadows,/ Bright with sward;/ And when even dies, the million-tinted/ And the night has come, and planets glinted./ Lo, the valley hollow/ Lamp-bestarr'd!/ O to dream, O to awake and wander/ There, and with delight to take and render,/ Through the trance of silence./ Quiet breath!/ Lo! for there, among the flowers and grasses./ Only the mightier movement sounds and passes:/ Only winds and rivers./ Life and death.

⁴ BAPTISTA, José Agostinho. (Tradutor) *Nas terras altas*. In: STEVENSON, R.L. Poemas. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.

Oh, voltar a subir onde outrora me enfeitaste/ Onde as antigas colinas vermelhas são pássaros encantados,E quando a tarde morre com infinitas cores,E a noite chega e os planetas refulgem,Oh, vede o profundo vale/Vede como está iluminado!Oh, sonhar, oh, acordar e vaguear/Ai, deleitar-se, render-se,No transe do silêncio, /Respirando devagar/Ai, entre as flores e as ervas/Tudo o que soa também passa,Os ventos e os rios/A vida e a morte.

⁴ BAPTISTA, José Agostinho. (Tradutor) *Nas terras altas*. In: STEVENSON, R.L. Poemas. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.

Oh, voltar a subir onde outrora me enfeitaste/ Onde as antigas colinas vermelhas são pássaros encantados,E quando a tarde morre com infinitas cores,E a noite chega e os planetas refulgem,Oh, vede o profundo vale/Vede como está iluminado!Oh, sonhar, oh, acordar e vaguear/Ai, deleitar-se, render-se,No transe do silêncio, /Respirando devagar/Ai, entre as flores e as ervas/Tudo o que soa também passa,Os ventos e os rios/A vida e a morte.

⁵ MACDOUGALL, Carl. *Writing Scotland: how Scotland's writers shaped the nation*. Edinburgh: Polygon, 2004. Minha Tradução.

⁶ BALIBAR, Étienne. Culture and identity: working notes. SWENSON, J. (Translator) In: RAJCHMAN, John (Editor). *The identity in question*. New York: Routledge, 1995, p. 174. Minha Tradução.

⁷ WATSON, Roderick. *The literature of Scotland: the twentieth century*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2000, p. 7. Minha Tradução.

⁸ ANDRADE, Mario apud CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2 Ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

⁹ NETO, João Simões Lopes. O Cancioneiro Guasca. Informação disponível em <<http://www.paginadogaicho.com.br>> Acesso em 02 de Janeiro de 2008.

¹⁰ NETO, João Simões Lopes. O Cancioneiro Guasca. Informação disponível em <<http://www.paginadogaicho.com.br>> Acesso em 02 de Janeiro de 2008.

A medicina em *A Obra Em Negro* de Marguerite Yourcenar: as diversas profissões da arte de curar no século XVI¹

Vanessa Costa, Silva Schmitt e Robert Ponge

This paper aims to analyze the sixteenth century medicine presence and image as it is shown in Marguerite Yourcenar's novel *L'Œuvre au Noir* (1968). Given the amplitude of the topic, we examine the representation of some of the various professional groups involved in health in the sixteenth century. After a brief presentation of the life and work of the author and an introduction to her book *L'Œuvre au Noir*, we analyze the professional categories that relate to the art of healing, such as barber-surgeons, healers, nurses, herbalists and doctors. We also study some of the disputes between these professionals.

Keywords: Marguerite Yourcenar; *L'Œuvre au Noir*; medicine

1 Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a presença e a imagem da história, da sociedade e, particularmente, da medicina do século XVI tal como é mostrada em *A Obra em Negro* (1968), romance da escritora francófona Marguerite Yourcenar, cuja personagem principal é o médico Zênon. Diante da amplitude do tema, atemo-nos aqui a examinar a representação que nos é oferecida de algumas das diversas categorias de profissionais que, no século XVI, se dedicavam à prática médica, conhecida durante muito tempo como arte de curar. Após breve exposição da vida e obra da autora e de seu *A Obra em Negro*, passamos a analisar as categorias profissionais que diziam respeito à arte de curar: barbeiros-cirurgiões, curandeiro(a)s, enfermeiro(a)s, herboristas e médicos, assim como nos debruçamos sobre algumas das disputas em que podiam envolver-se.

Vanessa Costa e Silva Schmitt: cirurgiã-dentista graduada pela Faculdade de Odontologia da UFRGS, onde atualmente é professora substituta; mestre em Literaturas Francesa e Francófonas pela UFRGS, doutoranda em Estudos de literatura na mesma instituição. E-mail: vanessa.schmitt@ufrgs.br Robert Ponge: professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, onde leciona tradução e literaturas francesa e francófonas; orientador da dissertação de mestrado e da tese de doutorado (em curso) de Vanessa Costa e Silva Schmitt. E-mail: rponge@orion.ufrgs.br Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil.

2 Marguerite Yourcenar e seu romance *A Obra em Negro*

2.1 Vida e obra de Marguerite Yourcenar

Considerada uma das mais importantes autoras de língua francesa do século XX, Marguerite Yourcenar (1903-1987) tornou-se mundialmente conhecida por romances de cunho histórico, conduzindo, em geral, o leitor pelas tortuosas vias do passado, como se observa em *A Obra em Negro*.

Órfã de mãe, Marguerite é educada pelo seu pai, Michel de Crayencour, a partir de modelos humanistas. A criança recebe instrução em casa, lê autores latinos e gregos, além de ser nutrida por passeios a museus e por viagens a sítios históricos. Em 1921, Marguerite publica *Le Jardin des chimères*, seu primeiro livro, financiado pelo pai. Trata-se de um poema dialogado baseado na lenda de Ícaro.² No ano seguinte, ainda custeado pelo pai, aparece *Les Dieux ne sont pas morts*. Em 1926, Marguerite começa a publicar alguns ensaios em revistas. Em 1929, pouco após a morte do pai, surge *Alexis ou le traité du vain combat (Alexis, ou o tratado do vão combate)*, seu romance de estréia. Dois anos depois, um novo romance, *La Nouvelle Eurydice*, é publicado. Na primeira metade da década de trinta, Yourcenar deleita-se em viagens pela Europa, onde ela começa outro romance, *Denier du rêve (Denário do sonho)*. É quando publica *La Mort conduit l'attelage*, um tríptico de novelas inspiradas em fragmentos de um romance — nunca escrito — que havia concebido na adolescência. Nessa obra, cada novela recebe o nome de um pintor como título: “D’après Dürer”, “D’après Greco” e “D’après Rembrandt”.

A partir da segunda metade dos anos trinta, Marguerite Yourcenar mantém um bom ritmo de produção (publica *Feux [Fogos]*, *Les Songes et les sorts, Nouvelles Orientales*, *Le Coup de grâce*, além de dedicar-se à elaboração de ensaios e a traduções). Em 1937, ela conhece Grace Frick, uma professora norte-americana, com quem se envolve amorosamente. A convite de Grace, Yourcenar conhece os Estados Unidos, para onde embarca definitivamente logo após a declaração da Segunda Guerra em 1939. Nos EUA, Yourcenar trabalha como professora e sua produção literária fica praticamente estagnada por quase uma década, à exceção da criação de algumas peças de teatro e de traduções. Em 1949, começa a redação de *Mémoires d’Hadrien (Memórias de Adriano)*, romance publicado em 1951 que faz de Yourcenar um nome conhecido e respeitado internacionalmente.

Nos anos seguintes, Yourcenar consagra-se à redação de um novo romance baseado em uma das novelas de *La Mort conduit l'attelage*, empreendendo diversas viagens a fim de reunir elementos que lhe permitam retrabalhar Zênon, o médico renascentista da novela “D’après Dürer”. Em 1965, a escritora conclui o romance, intitulado *L’Euvre au Noir (A Obra em Negro)*, o qual será publicado somente em 1968.

Nos anos setenta, Yourcenar dedica-se à composição de crônicas familiares e autobiográficas que formarão a trilogia *Le Labyrinthe du monde*. O primeiro volume é *Souvenirs pieux* (1974), no qual aborda a história de sua mãe, seguido de *Archives du Nord* (1977), dedicado a seu pai.

No plano pessoal, desde os anos 50, Yourcenar vem sofrendo pela doença de Grace, vítima de câncer de mama. Em 1979, morre aquela que foi sua companheira por mais de quarenta anos.

Em 1980, Yourcenar é a primeira mulher eleita para a Academia Francesa. Inicia-se um período de retomada das viagens pelo mundo, que haviam sido suspensas pelo estado de saúde de Grace. A autora passa a redigir *Quoi, l'éternité?*, o terceiro volume que encerra a trilogia *Le Labyrinthe du monde*. Esse trabalho será publicado postumamente, pois, em novembro de 1987, Yourcenar sofre um acidente vascular que culmina em sua morte no mês seguinte.

2.2 A *Obra em Negro*: a intriga e o mundo do Renascimento

Em *A Obra em Negro*, pode-se acompanhar parte da trajetória de vida de Zênon, médico, filósofo e alquimista, quando este, após levar uma vida errante, restabelece-se na sua cidade natal, a Bruges do século XVI. Mesmo valendo-se de uma falsa identidade (a do médico Sebastião Theus), o protagonista, perseguido pela Santa Inquisição, acaba sofrendo um processo que finda por sua condenação à morte. Na sua última expressão de liberdade, o suicídio substitui a dolorosa morte na fogueira.

Após esta enxuta exposição da intriga central do romance em questão, gostaríamos de salientar a importância da reconstituição histórica para Marguerite Yourcenar. Numa constante busca pela excelência, Yourcenar prima pelo rigor da contextualização histórica de suas obras, como é possível verificar em, por exemplo, *Memórias de Adriano*, além de *A Obra em Negro*.

Nesse sentido, pode-se identificar, em *A Obra em Negro*, a presença de algo maior do que uma mera *tela de fundo* histórica, denominação esta incapaz de traduzir todo o relevo e a amplitude que Yourcenar dá à história em seu texto. Ou seja, muito mais do que uma mera ilustração da época em que a autora faz viver seu protagonista, trata-se do próprio mundo em que age e pensa Zênon. Dentro desse contexto, é possível encontrar elementos embaixadores dessa óptica na “Nota da autora” que se encontra ao fim do romance.³ Ali, Yourcenar explicita muito do esforço por ela empreendido para dar vida e cor a Zênon:

“[...] para dar à sua personagem fictícia aquela realidade específica, condicionada pelo tempo e o lugar, sem o que o ‘romance histórico’ não passa de um baile de máscaras bem ou mal sucedido, [a romancista] não teve à sua disposição senão fatos e datas da vida passada, isto é, a História” (p. 319)

No caso específico de *A Obra em Negro*, Yourcenar retrata, de maneira impecável, diversos aspectos da história, da sociedade e da vida durante o Renascimento. É possível tomar conhecimento da rivalidade entre Francisco I, rei de França, e Carlos V, soberano do Sacro Império Romano Germânico, disputando a região milanesa; assim como da presença deste último nos longos debates do Concílio de Trento. Destacam-se também os conflitos nascentes entre trabalhadores das tradicionais tecelagens flamengas frente às inovações do maquinário têxtil, dispensando grande parte da mão de obra, e às baixas remunerações oferecidas pelos ricos proprietários (exemplificado pelo tio de Zênon, Henrique-Justo Ligre). Vê-se igualmente os conflitos religiosos em ebulição, após o cisma que causou a Reforma protestante, em especial a repressão à seita anabatista em Münster, onde quase toda a população da cidadela foi dizimada sob ordem das autoridades eclesiásticas (dentre as personagens

que lá se encontravam à hora da invasão da cidade estava Hilzonda Ligre, mãe de Zênon). Da mesma forma, sabe-se da importância da Santa Inquisição à época, cujo poder extrapolava a esfera espiritual, estabelecendo alianças temporais capazes de definir o destino dos cristãos e de suas idéias. Enfim, vários ângulos da sociedade do Renascimento emergem em *A Obra em Negro*, possibilitando distintas ópticas de estudo do romance.

Um desses aspectos é o cotidiano de um médico singular, Zênon. Sendo também filósofo, como muitos estudiosos da época, poder-se-ia ter analisado a obra, repleta de referências à filosofia do Renascimento, sob esta perspectiva. Da mesma forma, sendo um pensador perseguido pela Santa Inquisição, poderia ter sido abordado exaustivamente o contexto religioso do século XVI, assim como outros fatores presentes no romance poderiam tornar-se objetos de estudos; no entanto, optou-se por analisar *A Obra em Negro* pelo ângulo da medicina praticada na época. Isso porque há informações sobre a trajetória intelectual de Zêno, sobre sua formação, as escolas de medicina que frequentou, os deslocamentos que buscou a fim de aprimorar seu conhecimento técnico-científico. Além disso, pode-se evidenciar o cotidiano de trabalho em Bruges, sob a identidade de Sebastião Theus, que tipo de tratamento aplicava em seus pacientes, quais doenças eram recorrentes no século dezesseis, enfim, as outras personagens que circulam no palco da medicina da época.

Baseando-se no que Yourcenar estabelece como pano de fundo da medicina praticada no século dezesseis, procuramos selecionar alguns elementos relevantes, dentre os quais podem ser destacados os diferentes ofícios relacionados à arte de curar, o que representavam naquele tempo.

Dessa forma, tentaremos, inicialmente, expor estas diversas profissões que diziam respeito à medicina no século XVI, apresentando seu papel à época, seu status social e sua formação profissional. Logo após, lançamos um breve olhar sobre as disputas corporativas que costumavam ocorrer, sobretudo aquelas envolvendo os médicos e os barbeiros-cirurgiões.

Procuramos agora apresentar, brevemente, alguns aspectos referentes aos diversos tipos de profissionais.

3 As categorias profissionais da arte de curar

Os profissionais que se dedicam à arte de curar constituem um grupo que sofreu poucas modificações desde a Antiguidade até a época moderna. Entretanto, no século dezesseis, a divisão do trabalho na área atingiu um estágio em que algumas categorias profissionais já podem ser identificadas mais claramente: os barbeiros-cirurgiões ou práticos (categoria à qual pertencerão por muito tempo os cirurgiões, representada no romance pelo barbeiro-cirurgião João Myers, que inicia Zênon nos prolegômenos da medicina); os curandeiros ou empíricos, que se valem do sobrenatural a fim de curar (como a distinta senhora do norte da Europa — senhora de Frösö — que busca a cura e o conforto dos doentes pela feitiçaria em *A Obra em Negro*); os enfermeiros (frei Cipriano e frei Lucas, que auxiliam Zênon na enfermaria mantida pelos franciscanos); os herboristas, a quem cabe o estudo das plantas utilizadas como medicamentos, e, obviamente, a categoria dos médicos.

3.1 Os barbeiros-cirurgiões

Exercer o ofício de barbeiro-cirurgião é uma das opções possíveis aos que não podem frequentar a universidade ou àqueles que, apesar de terem frequentado uma escola de medicina, não chegam a fazer sua defesa de tese, o que os impede de obter o título de doutor.

O barbeiro-cirurgião é um prático que se restringe a cuidar da população da cidade a que pertence ou a viajar de cidade em cidade a fim de tratar doentes, de vender suas poções e seus unguentos. Em geral, seu conhecimento é fundamentalmente prático, passando de geração em geração. A assimilação da técnica resulta da observação diária junto de um mentor, muitas vezes o pai ou o avô do aprendiz. Essa herança do *savoir-faire* raramente é questionada pelo filho ou pelo neto que continuará na profissão dos seus antepassados.

O barbeiro-cirurgião ocupa-se de tarefas tidas por menores, como extrações dentárias, sangrias, amputações e remoção de cálculos renais (procedimento chamado litotomia ou cistotomia, também conhecida como cirurgia da alha da pedra).⁴ Esses profissionais trabalham de maneira quase intuitiva, aplicando teorias populares e, às vezes, supersticiosas. Neste sentido, João Myers, o barbeiro-cirurgião de *A Obra em Negro*, é um exemplo bastante característico da sua categoria profissional. Tendo exercido, provavelmente, seu ofício com destreza (o que lhe permitiu chegar ao fim da vida com conforto e gozar do reconhecimento tanto de seus confrades quanto de seus pacientes), Myers acredita, entretanto, em certas práticas supersticiosas (“Superstições se misturavam bizarramente na casa de João Myers àquele pirronismo de barbeiro-cirurgião”).⁵ Por outro lado, dedica-se ao estudo da arte médica (ele tem inclusive uma biblioteca com títulos bastante interessantes) e espera que Zênon, ao retornar a Bruges, forneça-lhe informações sobre o que vem sendo praticado em medicina. Assim que Zênon entra na casa do barbeiro-cirurgião, mais de trinta anos após a partida, Myers não consegue controlar a curiosidade: “No tocante à medicina, o velho João se mostrava guloso de novidades, embora, por cautela, só a tivesse praticado de acordo com os métodos que aprendera; esperava de Zênon um medicamento específico para sua gota” (p. 141).

3.2 Os curandeiros

No século XVI, além dos barbeiros-cirurgiões, o homem doente recorre, às vezes, à ajuda de curandeiro(a)s ou de feiticeiro(a)s a fim de ser curado, ou de crer que será. Muitos deles, tão incapazes de curar quanto a maior parte dos médicos, apelam ao sobrenatural e aproveitam para atribuir um caráter punitivo ou demoníaco às doenças.⁶ Por outro lado, há empíricos que aplicam conscienciosamente seus tratamentos e tentam reconfortar aqueles que não podem ser curados. Em *A Obra em Negro*, a bela senhora de Frösö, que fascina Zênon numa província longínqua da Europa do Norte, exerce a arte que aprendeu com feiticeiras da Lapônia. Suas mãos são “hábeis em dispor ataduras sobre as chagas e enxugar o suor provocado pelas febres”. Ela conduz Zênon a “choupanas dispersas nas margens dos pântanos onde se praticavam fumigações e banhos mágicos acompanhados de cantos” (p.164). Lá, o médico torna-se testemunha de uma medicina impregnada de magia.

Igualmente hábeis em tratar feridas são as mãos do monge Cipriano, que não é feiticheiro, mas um dos auxiliares enfermeiros que se encontram em *A Obra em Negro*.

3.3 Os enfermeiros

O monge Cipriano ajuda na enfermaria criada por Zênon no mosteiro de São Cosme. No século XVI, a maior parte dos enfermeiros e das enfermeiras faz parte do clero: são monges e religiosas que se dedicam a cuidar dos doentes, em um contexto muito mais associado à filantropia do que à ciência médica.⁷ Em *A Obra em Negro*, dois auxiliares enfermeiros cuidam dos pacientes no hospício de São Cosme (local de trabalho de Zênon em Bruges), frei Cipriano e frei Lucas: “Sebastião Theus [...] já podia agora fiar-se em dois monges que haviam afinal aprendido pelo menos os rudimentos da arte de tratar de alguém” (p. 218).

Frei Lucas torna-se praticamente o responsável pela enfermaria enquanto Zênon dedica-se integralmente ao prior dos franciscanos, um paciente muito especial, cujo quadro de saúde agrava-se: “Frei Lucas era homem sereno, cômico de seus deveres e cujo espírito não ia muito além do que lhe exigia a urgência do trabalho a ser feito” (p. 218).

Marguerite Yourcenar coloca em primeiro plano frei Cipriano que, apesar da sua tolice, tem seus talentos de enfermeiro reconhecidos por Zênon: “[...] o rapaz indolente possuía uma destreza invulgar para aplicar um emplastro ou enrolar uma bandagem; nenhuma chaga ou ferida, nenhum abscesso o assustavam ou nauseavam” (p. 202). O sorriso agradável e a disponibilidade para com os pobres da enfermaria fazem com que esse monge seja um belo exemplo dessa profissão:

“Zênon costumava encarregá-lo de reconduzir às suas casas os doentes cujo passo vacilante o impedia de deixá-los caminhar sozinhos pelas ruas da cidade; [...]. Cipriano corria do asilo ao hospital de São João, emprestando remédios ou pedindo-os emprestados, conseguindo um leito para algum indigente que não se poderia deixar morrer sobre a dureza das lajes ou, à falta de coisa melhor, persuadindo um fiel do quarteirão a abrigar o andrajoso.” (p. 202)

3.4 Os herboristas

Além dos profissionais de saúde citados anteriormente, cabe salientar a importância daqueles que se dedicam à prática da herborização (sejam eles boticários ou médicos), em um século que ainda não conhece outras drogas além daquelas encontradas na natureza.

A partir do Renascimento, a prática da herborização começa a seguir uma lógica um pouco diferente em relação ao que se fazia na Idade Média, época na qual os herboristas limitavam-se a procurar raízes e folhas então utilizadas como medicamentos. Agora, talvez por pequenos progressos diários ou talvez pela essência mesmo do Renascimento, em que a curiosidade pelos fenômenos naturais ocupa lugar de destaque, os herboristas maravilham-se diante da diversidade vegetal e começam a estudar as ervas específicas de certas regiões. A partir da primeira

metade do século XVI, essa nova maneira de olhar para as plantas faz-se acompanhar (inicialmente na Itália, posteriormente em outros lugares) do procedimento de desidratação das plantas, permitindo a elaboração de herbários secos.⁸ É o que faz o médico Félix Platerus (Félix Plater, 1536-1614), cujo grau de paixão pela herborização emociona Montaigne; em seu *Journal de voyage en Italie*, quando relata sua passagem pela Basiléia, ele descreve sua visita a Plater, médico renomado e autor de numerosos tratados, que se ocupa, à época, de um belo e singular herbário:

“Entre autres choses, il dresse un livre de simples qui est déjà fort avancé; et au lieu que les autres font peindre les herbes selon leurs couleurs, lui a trouvé l’art de les coller toutes naturelles si proprement sur le papier que les moindres feuilles et fibres y apparaissent comme elles sont; et il feuillette son livre sans que rien en échappe; et montra des simples qui y étaient collés y avait plus de vingt ans.”⁹

No século XVI, a herborização é uma prática freqüente para alguns médicos que se interessam pelas ciências naturais e pela botânica, como é o caso de Zênon em *A Obra em Negro*. Desde a juventude, quando o cônego Campanus instigou sua curiosidade pelas ciências com a ajuda da *História natural* de Plínio, Zênon mantém o hábito de realizar saídas de campo noturnas (porém, para ele, tais aventuras nas florestas são mais do que pesquisas movidas por interesse científico: elas são um exercício de meditação alquímica e hermética). Numa alvorada, sai para herborizar em direção à orla das dunas, munido de uma lupa que mandara confeccionar por um oculista de Bruges. Com ela, Zênon examina “de perto as radículas e as favas das plantas recolhidas” (p. 173).

Assim, durante o Renascimento, a herborização por mera curiosidade lentamente dá lugar à ciência de observação, e a botânica torna-se um estudo valorizado por muitos médicos naturalistas, fato atestado pelas obras de Otto Brunfels (*Herbarium vivae iconae*, 1530), de Leonhart Fuchs (*De historia stirpium*, 1542) e de Pierandrea Mattioli, (*Commentarii in VI Dioscoridis Libros*, 1554, bastante difundida). A publicação dessas três obras notáveis no breve espaço de vinte e quatro anos serve para consolidar o estudo das plantas e alça seus autores à categoria de primeiros botânicos do Ocidente.

Os herboristas são também os responsáveis pela cultura dos simples (ou seja, das ervas com ação medicamentosa comprovada ou suposta) fora dos mosteiros, como Jean Robin, encarregado do jardim do rei da França na île de la Cité, e Nicolas Houël, o boticário que transforma o jardim de simples da Casa de Caridade Cristã em jardim botânico,¹⁰ visando a tornar mais fácil a observação e a pesquisa das plantas.¹¹

3.5 Os médicos

Para fins de diagnóstico e de terapêutica, os médicos do Renascimento seguem os preceitos herdados de Hipócrates (≅ 460 a.C.-377 a.C), muitos dos quais foram, na seqüência, modificados por Galeno (século II d.C, médico em Pérgamo). Até o início do século XVI, este permanece uma referência obrigatória no que concerne à doutrina médica grega, e as escolas de medicina, na sua maioria, não admitem que os preceitos galênicos sejam contestados.¹²

É importante salientar que, para tornar-se médico no século XVI, é preciso seguir uma formação superior. Os rapazes atraídos pela prática da arte ou naturalmente conduzidos a ela por uma tradição familiar podem escolher uma das célebres faculdades de medicina européias, como as de Montpellier e de Paris,¹³ na França, as de Bolonha e Pádua, na Itália, ou então a de Louvain (Lovaina), em Flandres.

Em *A Obra em Negro*, Zênon, que se preparava para a vida clerical, conhece o desprezo de sua família após ter submetido um fazendeiro a uma sangria segundo as instruções do barbeiro-cirurgião João Myers: “O cônego Campanus deplorou tal ignomínia; Henrique-Justo, vindo em socorro deste, lastimou em alto e bom som os ducados que investira no custeio dos estudos do sobrinho, caso fosse terminar entre um escalpo e um bacinete” (p. 39).

Nessa época, é mais filosófico do que científico o curso de medicina oferecido pela maioria das universidades. As aulas são divididas em *lectio*, *recitatio* e *discutio*, e, como já foi dito, quase nunca se refuta o que foi escrito por Galeno, tampouco o que foi preconizado por Hipócrates e por Avicena (médico persa do século XI, conhecido como Príncipe dos médicos, cujo *Cânone* foi referência obrigatória em medicina durante séculos).¹⁴ Nas faculdades um pouco mais liberais, como Bolonha e Pádua, realizam-se, uma ou duas vezes por ano, sessões públicas de dissecação, que atraem, além de estudantes, alguns artistas e o público em geral. A dissecação é feita em cadáveres de condenados, o que justifica a escassez de disseções em mulheres e em crianças. Enquanto o professor, no púlpito, lê um texto clássico (geralmente de Galeno), um demonstrador diseca o cadáver, ao qual os estudantes não tem nenhum acesso (nem para observá-lo de perto, tampouco para manipulá-lo).¹⁵ Tal situação só começará a ser modificada por André Vesálio (Andreas Vesalius, 1514-1564), professor e anatomista da universidade de Pádua. Ele mesmo diseca os cadáveres, explicando aos estudantes todo o procedimento, além de ser o primeiro a elaborar pranchas anatômicas fidedignas e didáticas.¹⁶

O clima que Vesálio encontra na universidade de Pádua é bastante favorável à observação e à discussão, principalmente em relação àquele das faculdades de medicina de Paris e de Louvain (onde Vesálio estudou). Até o século XVII, a conduta intolerante dos doutores de Paris permanecerá motivo de crítica. Assim, Argan, o personagem hipocondríaco em *Le Malade imaginaire (O doente imaginário)* de Molière, recebe o título de doutor em medicina (com louvores) após ter proposto, sem hesitação, diante de uma douta banca examinadora “clysterium donare, postea seignare, ensuite purgare” como tratamento universal.¹⁷ A dura crítica de Molière traz em si o desprezo pelos médicos que somente se preocupam com as minúcias do latim e que se deixam envolver em disputas vãs movidas exclusivamente pela vaidade.

4 As disputas profissionais

Muitas vezes, as disputas no meio universitário são freqüentes e muito ferozes: os que se mostram ousados demais ou os estrangeiros não são bem recebidos, e a rivalidade entre as escolas de medicina não contribui em nada para o desenvolvimento da ciência.

No que concerne à medicina, as disputas profissionais não se restringem aos aspectos médicos apenas, isto é, às doutrinas e às técnicas, mas nascem nas divergências entre os doutores e os outros profissionais da saúde, que dizem respeito, sobretudo, aos privilégios que uns e outros querem garantir.

Em *A Obra em Negro*, Zênon, ao longo de sua carreira, torna-se muitas vezes alvo de intrigas movidas por outros profissionais, que vêem nele uma ameaça a suas estáveis posições sociais. É dessa forma que Zênon perde o posto de médico do rei sueco Gustavo Vasa e de preceptor do príncipe Erik (então apaixonado por astrologia), por causa da influência de um confrade ciumento:

“Tão logo regressou à corte de Upsala, onde Sua Majestade Sueca abria a assembléia de outono, Zênon se apercebeu de que o ciúme de um confrade alemão o havia indisposto com o Rei. O velho monarca temia que seus filhos utilizassem os cálculos astrológicos de Zênon para calcular exatamente a duração da vida do pai.” (p. 129)

Zênon então vai ser simplesmente apagado da memória do jovem príncipe que ele acreditava ser um discípulo.

Por outro lado, por ocasião de seu retorno a Bruges sob a nova identidade de Sebastião Theus, Zênon começa a atender os pacientes que João Myers ainda tratava, a reação da comunidade médica sendo positiva:

“[...] a exígua clientela jamais poderia despertar a inveja dos outros médicos da cidade, como ocorrera em Basiléia, onde Zênon levava ao cúmulo da exasperação os seus confrades, ao ensinar publicamente a arte para um círculo seletivo de estudantes. Dessa vez, suas relações com seus colegas restringiam-se a esporádicas consultas, durante as quais o Sr. Theus se dispunha polidamente a acatar os conselhos dos mais velhos ou dos mais ilustres, ou mesmo a entabular breves conversas que versavam apenas sobre o vento e a chuva, ou a qualquer outro incidente local.” (p. 143)

Discreto, o doutor Theus tenta manter-se distante da inveja dos colegas de Bruges quando, herdeiro do humilde patrimônio de Myers, ele transforma a antiga casa do barbeiro-cirurgião em asilo de doentes e, seguindo a sugestão do prior dos franciscanos, encarrega-se de uma nova enfermaria para os pobres. Essa tarefa, revestida de tamanha simplicidade, não é daquelas que provocam ciúme.

Cabe ressaltar que, no século XVI, os médicos desprezam a prática cirúrgica, legada aos práticos. Mesmo entre os cirurgiões, faz-se distinção entre os que têm um título (é o caso dos membros do colegiado de São Cosme, uma corporação que valoriza o uso obrigatório do latim e que confere aos cirurgiões os graus de bacharel e de licenciado) e os barbeiros-cirurgiões desprovidos de honrarias. Destaca-se nesse caso o preconceito sofrido por Ambroise Paré (1509-1590), tido como o maior cirurgião de França à época.

Oriundo de uma família de barbeiros-cirurgiões, ele começa sua carreira como aprendiz, depois como cirurgião ordinário e, mais tarde, cirurgião militar. Seu conhecimento é eminentemente prático, ainda que estude muito, não tendo formação universitária. O trabalho que exerce no Hôtel Dieu (grande hospital parisiense) e nos campos de batalha permite-lhe desenvolver novas técnicas e manobras cirúrgicas, assim como instrumentos específicos para diversos tipos de procedimentos médicos. Paré também dedica-se a escrever — em francês, o que contraria as normas vigentes, pois todos os estudiosos escreviam seus textos em latim — livros em que explica as técnicas por ele preconizadas, geralmente ilustrados, de fácil compreensão. Por não

ter o título de doutor em medicina, nem ter frequentado o colégio dos cirurgiões (São Cosme), os membros de São Cosme ignoram enquanto podem sua importância. No entanto, como teve uma vida repleta de sucessos profissionais (tornou-se o cirurgião mais importante do Renascimento), o colégio de São Cosme sente-se impelido a conferir-lhe o grau de barbeiro-cirurgião.¹⁸

5 Considerações finais

Aclamada por seus romances de fundo histórico, Marguerite Yourcenar permite que seu leitor navegue por águas profundas e antigas, revivendo épocas distantes com perfeição e detalhamento. Em seu romance *A Obra em Negro*, de 1968, a vida do médico Zênon no século XVI corresponde à uma crônica da época, em que a sociedade e a história transparecem de maneira clara e fidedigna. Dentre as múltiplas dimensões presentes no romance, destaca-se aquela da medicina praticada durante o Renascimento, da qual Zênon é um dos atores. Através do protagonista e de outras personagens envolvidas na arte de curar, pode-se traçar um panorama da medicina exercida no período.

É possível perceber que, a despeito dos numerosos avanços que houve na medicina desde o século XVI, tanto no que concerne ao conhecimento da estrutura do corpo humano quanto no que diz respeito a procedimentos e a medicamentos capazes de curar doenças, há muitas semelhanças entre as diversas categorias profissionais que havia naquele período e as de hoje. Obviamente já não se encontram tantos empíricos, cuja prática é ilegal, exercendo a medicina pelas cidades; a profissão de enfermeiro foi definitivamente estabelecida no século XIX e, pouco a pouco, laicizada; os médicos clínicos não se envolvem mais na coleta de simples para a fabricação de medicamentos, atualmente a cargo de especialistas (as farmácias de manipulação e, sobretudo, as grandes indústrias farmacêuticas, que se ocupam da pesquisa e do embasamento teórico no que diz respeito à matéria-prima). No entanto, algumas distinções permaneceram: há os que, doentes, podem recorrer ao médico graduado; há os que, quando ficam doentes, podem apenas apelar ao sobrenatural ou ao divino, num último fio de esperança. Há também aqueles que podem escolher a profissão a seguir e, com mérito próprio, conquistá-la; outros, sem opção, precisam contentar-se com um ofício herdado dos pais. Contudo, de maneira geral, pouco importa se o ser humano e a medicina são verdadeiramente impotentes face à doença; o alento está em sabermos que sempre há alguém disposto a confortar nossos males.

Notas

¹ Este trabalho foi elaborado a partir de partes e passagens (em particular o capítulo 5) da dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas intitulada *L'Homme de l'art au XVI^e siècle: La médecine dans L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, elaborada por Vanessa Costa e Silva Schmitt, sob orientação do prof. Robert Ponge, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

² A maior parte das informações concernentes à vida e à obra de Marguerite Yourcenar pode ser consultada na "Chronologie" que se encontra, sem

indicação de autor, no início do volume *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar (Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1982, p. XIII-XXXVIII). Sobre o mesmo assunto, ver também a entrevista da autora concedida ao jornalista M. Galey in: YOURCENAR, Marguerite. *Les Yeux ouverts: entretiens avec Mathieu Galey*. Paris: Centurion, 1980. O leitor pode ainda consultar SAVIGNEAU, Josyane. *Marguerite Yourcenar: l'invention d'une vie*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1990.

³ YOURCENAR, Marguerite. “Nota da autora”. In: YOURCENAR, Marguerite. *A Obra em Negro*. Traduzido do francês por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 317-330

⁴ Para maiores informações sobre os barbeiros-cirurgiões, consultar BENDER, George. *Great moments in medicine*. Detroit: Parke-Davis, 1961; TATON, René (Dir.). *Histoire générale des sciences*, tome II: *La Science moderne (de 1450 à 1800)*. Paris: PUF, 1958; TAVARES DE SOUSA, Armando. *Curso de história da medicina: das origens aos fins do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1981.

⁵ YOURCENAR, Marguerite. *A Obra em Negro*. Traduzido do francês por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 141. As referências das demais citações de *A Obra em Negro* serão dadas diretamente no texto, entre parênteses, após a citação. Também foi utilizada uma edição na língua original, o francês: YOURCENAR, Marguerite. *L'Œuvre au Noir*. (1968) Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1991.

⁶ Sobre o assunto, pode-se consultar: TATON. Op.cit. Ver também: DELAUNAY, Paul. “Médecins”. In: GREUTE, Georges (Dir). *Dictionnaire des lettres françaises: le XVI^e siècle*. Paris: Arthème Fayard, 1951. p. 501-506

⁷ Sobre esse assunto, o leitor pode encontrar maiores informações em BENDER. Op. Cit. Ver ainda: LYONS, Albert; PETRUCCELLI II, Joseph; ABRAMS, Harry. *Medicine: an illustrated history*. New York: Abradade Press, 1987. Para maiores detalhes, pode-se consultar: ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. *Hospital: instituição e história social*. São Paulo: Letras e Letras, 1991.

⁸ L'HERBIER DE PAOLO BOCCONE: une exposition virtuelle de la Bibliothèque interuniversitaire de médecine (BIUM). Disponible sur l'internet à <http://biium.univ-paris5.fr/boccone/debut.htm>. Consulté le 08/08/2006

⁹ MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1983, p. 90.

¹⁰ A Casa da Caridade Cristã (Maison de la charité chrétienne), criada por Nicolas Houël (nascido em 1520), compreende um hospital para os pobres, um orfanato, uma farmácia e um jardim botânico, sendo o conjunto protegido pelo rei Henrique III (LE JARDIN DU ROI SOLEIL: Dossier de l'ordre national des pharmaciens. Disponible sur l'internet à <http://www.ordre.pharmacien.fr/roi/index7.htm>. Consulté le 30/01/2006)

¹¹ LE GOFF, Jacques. “As plantas que curam”. In: LE GOFF, Jacques (org.). *As doenças têm história*. Traduzido do francês por Laurinda Bom. Lisboa: Terramar, 1985; LE JARDIN DU ROI SOLEIL: Dossier de l'ordre national des pharmaciens. Disponible sur l'internet à <http://www.ordre.pharmacien.fr/roi/index7.htm>. Consulté le 30/01/2006

¹² Para um estudo mais detalhado: SCHMITT, Vanessa C. S. *L'Homme de l'art au XVI^e siècle: la médecine dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas. Orientação: Robert Ponge. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. Capítulo 5: “L'art de guérir: un tableau de la médecine au XVI^e siècle”. p. 99-164. Pode ser consultado na rede em www.sabi.ufrgs.br Para maiores informações, o leitor pode consultar também: BARIÉTY, Maurice; COURY, Charles. *Histoire de la médecine*. Paris: Fayard, 1963 e JOUANNA, Jacques. “Hippocrate de Cos”. In:

Encyclopaedia universalis. Corpus 9. Paris: Encyclopaedia universalis, 1985. p. 333-337

¹³ Quanto à carreira médica, esta é, sobretudo, seguida pelos filhos da pequena burguesia.

¹⁴ CORBIN, Henry. “Avicenne (Ibn Sina)”. In: *Encyclopaedia universalis*. Corpus 11. Paris : Encyclopaedia universalis, 1985. p. 121-126

¹⁵ VONS, Jacqueline. *L'Anatomie au XVI^e siècle*. Disponível em <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/anatomie.htm>. Consultado em 27/01/2006

¹⁶ Para maiores informações sobre Vesálio e a inovação que representou em sua época, consultar SAUNDERS, J. B., O'MALLEY, Charles. “Esboço biográfico”. In: VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica. Epitome. Tabulae Sex*. Traduzido do latim para o inglês por J. B. Saunders e Charles O'Malley. Traduzido do inglês para o português por Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado; Campinas: Editora Unicamp, 2002. Ver também: DRÉZE, Ch. “André Vésale et *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*”. *Louvain Med.* 117:272-278, 1998 (en ligne); BOORSTIN, Daniel. *Les Découvreurs*. Traduit de l'anglais par Jacques Bacalu, Jérôme Bodin et Béatrice Vienne. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1988.

¹⁷ MOLIÈRE. *Le Malade imaginaire*. (1673). Paris : Le Seuil, coll. « mises en scène », 1946. p. 186

¹⁸ TAVARES DE SOUSA. Op. Cit.

A escrita autoficcional e os percursos de memória em Régine Robin

Kelley B. Duarte

Transculturation writer, Régine Robin (1939-) gives preference to autofiction narratives in order to prevent forgetfulness/erasure of her Jewish identity and cultural heritage and, at the same time, marks her entrance to Quebec's migrant literature. Having this environment ahead, R. Robin recreates her passages and deambulations, writing in the border of reality and fiction. In her work, she mixes autobiography, biography, novel, essay and all this diverse confluence of elements and diverse genres bring about something the writer calls "biofiction". My analyses of Robin's universe proposes to determine the relevance of this author in a transcultural literary context, as well as call the readers' attention to these hybrid literature genres that characterize the erasure of borders in her work.

Keywords: Régine Robin; autofiction; hybrid writing

1 Introdução

Este artigo aborda, de forma concisa, minha proposta de projeto de doutorado apresentada na seleção de 2007. Nela, contemplo a produção literária de Régine Robin e dou relevo ao trabalho que essa escritora vem desenvolvendo no que diz respeito à análise de relatos e narrativas memoriais para desvelar o "sujeito" da escritura. Francesa judia de origem polonesa e migrante no Québec desde os anos de 1977, R. Robin exerce as atividades de romancista, teórica, lingüista, historiadora e socióloga, transitando nos campos da interdisciplinaridade e do transcultural.

Em sua trajetória de estudos, R. Robin explora as linhas da grande História, considerada história social, e aquelas da pequena história, individual ou privada. Foi neste percurso que ela voltou-se à problematização da memória, da cultura e identidade contemporâneas, tornando-se conhecedora de mecanismos de memória qualificados de criadores ou desconstrutores. A partir de múltiplas análises de histórias individuais, biografias, em especial daquelas de imigrantes, R. Robin vai refletir e teorizar a respeito de um dos sub-gêneros do autobiografismo, a autoficção, para entender a construção ou desconstrução da memória.

2 Pressupostos teóricos

No curso de sua produção, R. Robin avalia as transformações da autoficção, inicialmente teorizadas em *Le roman mémoriel* (1989), obra exemplar na mistura de gêneros diversos por se tratar de um ensaio biográfico autoficcional que ela intitula "discurso híbrido".¹ Nessa obra, também considerada uma autobiografia intelectual

Doutoranda pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP: 91509-900 Porto Alegre – RS, Brasil. Fax: 051 - 33087303, Tel: 051 - 3308 6696; E-mail: kelleyduarte@yahoo.com.br

na qual a escritora descreve o seu “itinéraire intellectuel”,² R. Robin discute a questão da reconstrução ou reinvenção da identidade a partir do imaginário e afirma que tal recurso em narrativas do *eu* é utilizado para preencher as falhas de memórias, ou seja, o que não mais pode ser lembrado ou o que, por algum, motivo não se quis mais lembrar. Quando se fala em “romance memorial”, pensa-se logo na proposta de Serge Doubrovsky que, devido às limitações do gênero autobiográfico, inaugurou em *Fils* (1977) a terminologia autoficção, afirmando não se tratar de uma oposição à autobiografia, mas sim de um sinônimo ou ao menos de uma variante.

No que diz respeito à narrativa autobiográfica, surgida na França com Philippe Lejeune, em 1971, ela foi assim definida nesse primeiro estudo como: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência (...)”.³ Em 1975, essa conceituação encontrou-se levemente corrigida, sendo agora interpretada: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência (...)”.⁴ Quando Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone⁵ apontam tal diferença, salientam que, embora mínima, ela é fundamental na interpretação do campo semântico das duas palavras – alguém; pessoa real – que se diferenciam. Enquanto a primeira possui o mérito da indeterminação do “não importa quem”, a segunda introduz duas dimensões que o crítico considera importantes ao ato autobiográfico: “É preciso um ser humano constituído enquanto pessoa psicológica, moral, social e, talvez, religiosa e política para que uma autobiografia seja enunciada; de um outro lado, o princípio mesmo da autobiografia será o princípio do real [...] e não o princípio do prazer, que melhor convém ao romance”.⁶

Para o quebequense Jean-François Plamondon, em tais narrativas o princípio do real é característica essencial, pois nesse gênero “não se pode mentir impunemente e a invenção de acontecimentos é condenada. O autor tem a liberdade na interpretação [...], mas os acontecimentos [...] devem respeitar a realidade”.⁷

Lejeune reconhece a categoria “romance autobiográfico” em narrativas que sugerem a presença de uma pessoa real, pois a personagem narradora não assina a identidade do autor(a). O leitor identifica o relato pessoal através da correlação que se percebe entre a história narrada no romance e aquela que ele sabe, ou acredita saber, da vida do autor. No entanto, esse sub-gênero – associada a um progresso geral da literatura autobiográfica no âmbito de sua expansão e diversificação – vai além da proposta do teórico, podendo ainda apresentar-se na forma de um texto ficcional que apresenta uma pessoa real, como anunciou Roland Barthes em sua autobiografia: “Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance”.⁸ Essa frase teria desencadeado uma nova visão do autobiografismo, o que proporcionou a criação do termo autoficção pelo francês Doubrovsky.

Thomas Clerc acredita ser a autoficção um gênero híbrido, resultado da mistura de dois gêneros antitéticos: o autobiográfico e o romanesco.⁹ R. Robin também volta a discutir e teorizar esse gênero ambíguo em 1997 com sua obra *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Para ela, a autoficção apresenta-se como um “gênero híbrido, no caminho do meio entre a autobiografia e a ficção, onde o eu se divide em vários personagens fictícios”.¹⁰ Ainda nessa produção teórica, R. Robin enuncia sua crença em alguma coisa que impulsiona a autobiografia contemporânea em direção à autoficção, ou seja, algo impele os escritores a enredar pacto romanesco e pacto autobiográfico, a confundi-los, a juntá-los, a superpô-los. No curso das reflexões que dão conta desta imbricação de elementos diversos, R. Robin instaura o termo “bioficção” para classificar seu livro de contos *L'immense fatigue*

des pierres (1996) no qual ela explora paradoxos da escritura autobiográfica tendo como base identidades narrativas múltiplas.

Esse novo termo (gênero ou sub-gênero literário) pode ser interpretado por sua etimologia “vida inventada”. Trata-se de toda narrativa ficcional escrita a partir de um elemento verídico extraído do cotidiano. O princípio do prazer é predominante nessa narrativa em que o real é apenas um elemento inspirador da criação ficcional. No entanto, a “bioficção” encontra-se pouco estudada no que concerne a reflexões teóricas, e principalmente no que diz respeito à aplicação desse termo na classificação de outras produções.

Embora a bioficção aproxime-se bem mais da autoficção por também anunciar o recurso do elemento ficcional, para se recompor o relato de memória, deve-se questionar a intensidade do uso desse recurso em ambos os termos. Isso porque a narrativa memorial pode recompor o passado com a ajuda da imaginação ou simplesmente recriá-lo em uma narrativa predominantemente ilusória. Na obra *La mémoire saturée* (2003), R. R. Robin fala de uma cacofonia dos discursos da memória que se constrói pela manipulação, falsificação, reconfiguração consciente ou inconsciente do passado.¹¹ A relação com o passado, com a memória, e com a própria identidade também se interliga aos espaços urbanos de sua preferência. Em *Berlin chantier* (2001), por exemplo, R. Robin descreve uma Berlin palimpsesto onde tudo se recompõe, se sobrepõe e se transforma.

Em seu artigo “Le sujet de l’écriture”, R. Robin afirma que a obra teórica é uma autobiografia disfarçada ou uma autoficção por procuração que segue um percurso literário representativo de uma pseudo-auto-análise.¹² Assim, produções teóricas como *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible* (1986), *Kafka* (1989) e *Le deuil de l’origine* (1993) são reveladoras de um sujeito autobiográfico ou auto/bioficcional. Na primeira, R. Robin discorre a respeito da problemática em torno da figura paterna. Este conflito pessoal/familiar da escritora teria sido inspiração à construção de *Le cheval blanc de Lénine ou l’histoire autre* (1979), obra que, segundo R. Robin, encontra-se “na fronteira entre teoria e ficção”.¹³ podendo assim ser também entendido como um esboço de uma produção bioficcional.

Voltando-se à Europa central em *Kafka*, R. Robin encontra múltiplas identificações, dentre elas a problemática do intelectual judeu, sua identidade e sua relação com a escritura, que estão na origem de suas teorias a respeito da escrita migrante. A questão da identidade judaica, reflexo da hereditariedade da autora, é retomada em *Le deuil de l’origine*.

Para R. Robin nenhum escritor migrante pode hoje escapar da pluralização, visto que, pertencente a uma nova “onda transcultural”, ele deixa de ser um produto da descolonização para ser reflexo de uma cultura internacional.¹⁴ Dessa forma, R. Robin interpreta o processo transcultural diferentemente de Fernando Ortiz, para quem o “trans” cultural é a passagem de uma cultura a outra, ocorrendo a perda ou desligamento da cultura precedente. Essa sobreposição de culturas é chamada de uma parcial desaculturação, o que implica na conseqüente criação de novos fenômenos culturais que dão nome à neoculturação.¹⁵ Para ela, o escritor migrante, confrontado a uma cultura que não é a sua, que não se reconhece neste grupo, vai, portanto, escrever marcando sua diferença, de modo que construindo seu próprio estilo, seu gênero, ele consiga se inserir no complexo conjunto institucional que é o campo literário.¹⁶

3 Considerações

Ao que se percebe, a produção teórica e ficcional de R. Robin é o reflexo de sua própria condição de escritora migrante que afirma sua diferença a partir da criação inovadora de um (sub)gênero literário. Na esteira de suas reflexões/ teorizações, R. Robin destaca que as escrituras transnacionais e transculturais revelam identidades de percurso, identidades não fixadas. Situadas no entre-dois, no interstício, elas são escrituras do deslocamento, da passagem e são, portanto, escrituras híbridas. Assim, R. Robin reconhece a definição de Sherry Simon que interpreta o texto híbrido como aquele que “interroga os imaginários de pertença, apresentando dissonâncias e interferências de diversos tipos”.¹⁷ Não é por acaso que R. Robin afirma serem as escrituras híbridas/transculturais aquelas que se encontram “nos limites entre a autobiografia e a ficção, entre a autoficção e a meta-ficção ou a sur-fiction [...]”,¹⁸ apontando para os sub-gêneros da autobiografia, incluindo a bioficção, enquanto representativos da criação literária transcultural.

O estudo de gênero, associado às noções de transculturação e hibridação, favorece a compreensão do eu autobiógrafo que, em sua metamorfose auto/bioficcional, é o reflexo de uma narrativa que imbrica elementos culturais diversos, experiências múltiplas e pessoais. Apesar de a autoficção e, certamente, a bioficção não estarem comprometidas com a fidedignidade na recomposição da vida passada, assim como está o autobiográfico, a invenção/criação de uma história de vida não existente, mas por vezes desejada, abre caminhos para investigações na esfera das transferências culturais que podem estar na origem de processos criativos, inovadores e/ou híbridos.

A contribuição dessa proposta de tese encontra-se no desvelamento das transferências culturais na obra de Régine Robin apontadas ao longo de seu percurso reflexivo-teórico, que vai da autoficção até a criação bioficcional. Creio que esse estudo também contribuirá para a ampliação das pesquisas sobre autoficção e das análises de textos memoriais, bem como para a difusão, em âmbito acadêmico, da autoria e da aplicabilidade desse novo gênero introduzido pela escritora. As investigações apresentadas na tese deverão ser propícias para que outros estudos dos gêneros híbridos autoficção e bioficção se façam necessários e que com isso sirvam para classificar outras narrativas memoriais contemporâneas.

Notas

¹ ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal: Préambule, 1989, p.15.

² ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal: Préambule, 1989, p.27.

³ LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

⁴ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

⁵ LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997, p. 22-23.

⁶ LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Éliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997, p. 23.

⁷ PLAMONDON, Jean-François. L'autobiographie comme acte illocutoire. Étude comparative entre "Je me souvien" et "Pédigree" de Georges Simenon. Québec: Université Laval, 1999, p. 39.

⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975, p. 01.

⁹ CLERC, Thomas. *Les écrits personnels*. Paris: Hachette, 2001.

¹⁰ ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

¹¹ ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003, p. 169.

¹² ROBIN, Régine. "Le sujet de l'écriture". In: *Trans*. Hiver, 1995.

¹³ ROBIN, Régine. "Le sujet de l'écriture". In: *Trans*. Hiver, 1995, p. 99.

¹⁴ ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 27.

¹⁵ ORTIZ, Fernando. "La transculturación, concepto definitorio". In: *Bohemia*. N° 26, 1982, p. 16.

¹⁶ Conferir ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 19.

¹⁷ Conferir ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 35.

¹⁸ ROBIN, Régine. "Les champs littéraires sont-ils désespérément monolingues? Les écritures migrantes". In: GRAVILI, Anne de Vaucher (org.). *D'autres rêves: les écritures migrantes au Québec*. Venezia: Supernova, 2000, p. 36.

Andamios de Mario Benedetti: *Memoria en las huellas del desexilio.*

Ivonne Mogendorff

The life and work of the Uruguayan writer Mario Benedetti come together in his books, greatly influenced by his political thoughts. His novel *Andamios* emphasizes the feeling of *desexilio*, a word invented by Benedetti to reproduce how people felt when they could finally return to their countries of origin after a lot of years of exile. This paper intends to point out how this novel reproduces the Uruguayan history including all sides: the people who escaped, those who stayed, the ones who went to jail and were tortured and also the military men by the feelings of Benedetti, himself an exiled man.

Keywords: Mario Benedetti; desexilio; Uruguayan history; feelings

A lo largo de la historia, la literatura nos ha permitido recrear períodos históricos. Sus autores no sólo nos contaron espléndidas historias de ficción, sino que nos dejaron las huellas de los conflictos vividos por sus comunidades. Esto también ha ocurrido en la República Oriental del Uruguay que al igual que otros países latinoamericanos sufrió una dictadura contundente y feroz por más de una década. Este tipo de testimonio surge de entre un crisol de géneros donde encontramos relatos de la historia no registrada. Esta se confunde con la ficción y por eso, no es reconocida por la historia oficial. La literatura cuenta lo que la historia omitió o contó superficialmente. Las mudanzas políticas traen consigo mudanzas en las personas. Aún más cuando se pasa de un gobierno democrático a una dictadura. Las personas precisan huir para salvaguardar su vida y la de sus familias. Esto trae consigo grandes cambios. Pero, a pesar de todo, el sentimiento de una identidad nacionalista prevalece, el amor por el “paisito”¹ continúa. Finalmente, la vuelta a la democracia y una amnistía política permite el regreso al hogar. *Andamios* es la novela del desexilio, neologismo inventado por Mario Benedetti para definir el sentimiento del exiliado que vuelve a su país. Él ya no es el mismo, pues estableció lazos con los países que lo acogieron y vuelve a un país que tampoco es el mismo de cuando se fue, “tanto luchar contra la nostalgia por lo de acá y todavía te esperaba la prueba de sentir nostalgia por lo de allá.”²

En un poema de 2007, *Irse y volver*, el escritor Mario Benedetti vuelve al tema del desexilio, sentimiento que se refleja en el personaje Javier.

En el exilio lo ponen a uno de patitas en la frontera y el expulsado se va con su nostalgia a cuestras en busca de otra tierra, otros sabores, otra razón de ser. Bajo esta luna o bajo aquella, el beso de aquí se parece al de allá.

¿Volveremos? Habrá que regar con sentimiento las ganas de volver, cada una en su maceta.³

Javier sí quiso volver, pero su familia no lo acompañó en ese regreso. Raquel y Camila, personajes de la obra que representan respectivamente a la esposa y a la hija de Javier, se quedaron en la otra tierra, en la otra patria. Otra patria que ya se había vuelto suya. Javier vuelve para rescatar su pasado, sus nostalgias. Sentir nuevamente a “su paisito” como suyo. Ahora otras ciudades, otros países forman parte de su vida, siente nostalgia de esas nuevas geografías, pero, en realidad, aquella de la que se partió es a aquella a la que se espera volver. El desexilio refleja también el reencuentro con las personas que formaron parte de ese pasado. Se procura construir un futuro con la nostalgia del pasado que siempre queda en la memoria, con recuerdos que vuelven a todo instante y que forman parte de nuestra vida.

Andamios es una novela que tiene setenta y cinco capítulos, en que cada capítulo es como si fuese un andamio, una estructura auxiliar para ayudar como base en una nueva construcción o para reparar y restaurar antiguas estructuras afectadas por el regreso del protagonista, Javier Montes. Como escribe Mario Benedetti en el prólogo o Andamio Preliminar de la novela:

A pesar de ser yo mismo un desexiliado, advierto que no se trata de una autobiografía sino de un puzzle de ficción, compaginando merced a la mutación de realidades varias, casi todas ajenas o inventadas, y alguna que otra propia. Por otra parte, de ninguna modo pretende ser una interpretación psicológica, sociológica ni mucho menos antropológica, de una repatriación más o menos colectiva, sino algo más lúdico y flexible: la restauración imaginaria de un regreso individual.⁴

Es una historia fragmentada donde en cada andamio se cuenta la historia de los amigos, familiares, amor nuevo y viejo, separaciones, donde los relatos se entremezclan en presente y pasado a la procura de un futuro. En ese camino están también aquellos que se fueron bien antes en búsqueda de otros horizontes económicos y que muestran un total desarraigo nacionalista. En este entretejido también se vislumbran aquellos que no vuelven porque se establecieron en otros lugares. La obra representa a los habitantes de la República Oriental del Uruguay con sus expresiones típicas, pero también expande sus fronteras mostrando los cambios sufridos en América Latina en los últimos 40 años.

Intenta ser un puzzle de ficción, pero en realidad, el autor que vivió como exiliado al igual que el protagonista, describe sus incertezas buscando justificativas a sus decisiones y procurando la paz y el futuro en democracia de los uruguayos. Benedetti cuenta la historia a través del desexilio de Javier. Es un testigo de su época y a través de su relato Benedetti cuenta los sentimientos de pérdida intentando preservar su testimonio. Como dice Lygia Fagundes Telles, la función del escritor es ser testigo de este mundo. Testigo pero también, participante.⁵ Benedetti, a lo largo de la obra se rebela contra la desmemoria, uno de los grandes problemas de nuestro tiempo.

Javier representa al personaje típico de las obras de Mario Benedetti. Es el montevideano de clase media. Benedetti al igual que Javier se separó de su ciudad y dejó a su esposa cuando se fue, en el caso de Javier la deja cuando vuelve. Cuando Fermín le pregunta por Raquel, él responde: “Aunque parezca mentira, el exilio nos

unió y ahora el desexilio nos separa”.⁶ El exilio les permite conocer otras gentes, Benedetti mejora económicamente porque sus libros comenzaron a venderse, al igual que Javier que comenzó a intermediar la venta de cuadros y eso le permitió un alivio económico. Además en una de sus entrevistas Benedetti afirma: “Volví a mi país un poco mejor de lo que me fui, más ecuánime, más tolerante, menos radical, pero sin perder mis obsesiones”.⁷ Sus historias se entremezclan y para ambos el desexilio nunca termina.

En uno de mis libros puse como epígrafe una frase de Alvaro Mutis, que dice que uno está condenado a ser siempre un exiliado, y creo que es cierto. Afuera uno se siente herido, ajeno, y cuando regresa también se siente exiliado, porque uno ha cambiado y el país también ha cambiado. Ha cambiado hasta el paisaje, la mirada de la gente... Sigue siendo el país de uno, se lo quiere como el país propio, pero la relación es distinta. Entonces se siente nostalgia por ciertas cosas del exilio, que tienen que ver más que nada con las personas. Como decía José Martí, la patria es la humanidad. En todos los países, en los que uno ha estado y en los que no ha estado, hay gente que por lo que piensa, por sus actitudes, por lo que hace, por lo que siente, por su solidaridad, son como compatriotas de uno. La patria de cada uno está formada de esa gente. Porque en el propio país ha habido también torturadores, corruptos, y esos no son compatriotas míos.⁸

Ya Borges nos decía que el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación y que se lee para la memoria.⁹ En esta novela el autor relaciona el ámbito sociohistórico de su realidad como individuo dentro de su comunidad con una narración de ficción. Se trata de un autor testigo de un momento muy especial de la historia de la República Oriental del Uruguay. Es una obra que también refleja los sentimientos de las comunidades de varios países de Latinoamérica. El desexilio es un sentimiento que escapa a la realidad uruguaya para pasar a la realidad de la región. El 31 de marzo de 1964 hubo un golpe de estado en Brasil. El 27 de junio de 1973, los militares tomaron el poder en Uruguay. El 11 de setiembre del mismo año, Salvador Allende fue depuesto en Chile. El 24 de marzo de 1976 una Junta Militar asumía el gobierno en la Argentina. La dictadura argentina terminó en diciembre de 1983, las de Brasil y Uruguay, en marzo de 1985 y la chilena llegó a su fin en marzo de 1990.

Mario Benedetti incluye una serie de personajes que representan los eslabones de una cadena que muestra a los protagonistas de la dictadura. Esa cadena está integrada por los que permanecieron y fueron presos, por los exiliados que se fueron o cambiaron de lado, por los torturadores, por la familia que sufrió las consecuencias de las acciones de los militantes y hasta por los hijos de los militantes. Se trata de mostrar el universo individual de Javier Montes como una muestra de un todo mayor. Pero, al expresar cada uno sus opiniones se encuentra la búsqueda del escritor Mario Benedetti de una respuesta a su historia, él se fue y no fue preso. Y los que fueron presos y torturados, ¿lo perdonaron? ¿Sienten rencor? Los andamios dan la respuesta.

Fermín afirma que la democracia es amnesia. Lo que significa que para seguir adelante hay que olvidar como forma de comenzar una nueva vida. Javier al igual que Benedetti se fue antes de ser preso. Fermín reconoce que ellos también deberían haberse ido.

A esta altura, quienes nos quedamos creo que hicimos mal, al menos nos habríamos librado de la cana y de todo lo que ella trajo consigo. Pero no todos piensan así. Nosotros no, pero hay quienes hasta reciben mal a los que regresan. Quizá sea, en el fondo, una forma oblicua de reconocer que ellos también debieron irse.¹⁰

Fermín cree que se puede volver a empezar, pero no acepta que exista el olvido. Siempre está el recuerdo. Podemos referirnos al propio Mario Benedetti que en una de sus biografías propone: “Recordar, no olvidar, eso sí. Pedir cuentas; pero porque se debe pedir, no por odio o rencor.”¹¹ Alejo, personaje que estuvo preso, enfatiza la pérdida de la individualidad, cuando la persona se convierte en sólo un número. Perder el nombre es ser vencido, derrotado, es perder no sólo la historia familiar sino la herencia social. En el personaje Rocío, que también estuvo presa y sintió el horror de la tortura, se encuentra el perdón, “Mirá que no te lo reprocho. Yo también me hubiera ido, si hubiera podido.”¹² Otro personaje, Lorenzo, reconoce lo difícil que es vaciar la memoria de los miedos ya que estos no se olvidan jamás. El personaje que representa Gaspar es otro Javier. También se fue, pero a diferencia de Javier que “se aburre de sus rencores”, Gaspar no los olvida: “Yo en cambio los riego todas las tardes. Y es la única herencia que le dejaré a mi hijo: que los siga regando.”¹³ Eduardo Vargas, el diputado, representa el olvido de los motivos de la lucha, para él, el izquierdismo perdió fuerza y por eso cambió de lado y se “arrimó” al Partido Colorado. No hay moral ni ética en su cambio político, como nos muestra su personaje en su loca carrera hacia la muerte física.

En otro andamio de esta historia fragmentada aparece el torturador, el Coronel Bejarano que afirma que no se arrepiente y en mera contradicción se suicida por amor. Muestra el respeto a los que sufrieron en la tortura y no hablaron. Es también el respeto de Benedetti frente a los que se quedaron, fueron presos y sufrieron terriblemente. En la carta antes de suicidarse el Coronel reafirma que no está arrepentido, pero el suicidio es una forma de arrepentimiento y esto de alguna forma compensa a Fermín, pero no totalmente.

El andamio sobre Braulio refleja el futuro. Rocío no cree en el futuro. Se pregunta si valieron los sacrificios para ser derrotados. Rosario, la esposa de Fermín encontró la paz en la derrota, porque consiguió que su familia recompusiera los lazos, pero, ¿y los otros? Braulio es hijo de la dictadura. Perdió a su padre con 38 años, lo liberaron pero ya estaba muy mal. Son chicos que no ven futuro en el país de la democracia. Se sienten que no sirven para nada. Están en una “ruleta rusa” del aburrimiento, se sienten abandonados y esa es la razón por la que tienden a la autodestrucción.¹⁴ Benedetti dice en las palabras de Javier: “Hoy los padres les dan a sus chicos tanta autonomía que, aunque suene a padaraja, los hace sentirse esclavos de esa libertad”.¹⁵

Estos personajes representan por medio de sus testimonios la memoria de un momento histórico. Es Mario Benedetti recordando un período de la historia uruguaya. Según Le Goff,¹⁶ al recordar el pasado lo estamos salvando para servir el presente y el futuro. La novela ficcional pasa a ser un testimonio histórico. Se trata de la memoria individual de un escritor que realiza su catarsis a través de su obra. Le Goff afirma que es una forma consciente o inconsciente de la afectividad, del deseo, del interés del autor que se refleja en su memoria individual.¹⁷ En este caso Benedetti busca el perdón por haberse exiliado y lo encuentra en Rocío. Ella

también se hubiera ido si hubiera podido. Fermín tampoco le reprocha al decirle que democracia es amnesia. El tratamiento dado al personaje del Coronel Berejano, que representa a los militares que torturaron y fueron amnistiados, es muy suave si se toma en cuenta todo el horror y dolor que ocasionaron porque Benedetti busca que su obra represente un deseo de un futuro mejor para los Braulios y Diegos que procuran una identidad nacional.

En uno de los andamios, ya al final de la obra,¹⁸ Javier hace un balance del desexilio y llega a la conclusión que todo vuelve a lo mismo. Compara con una fruta en la que la cáscara podrá ser diferente, pero la pulpa y el carozo son iguales. Los presos tratan de volver a lo que eran antes, los que se quedaron y no fueron presos también, al igual que los exiliados que van borrando sus nostalgias. Lo único que sobra es, de acuerdo con Javier, un poco de egoísmo y envidia que siempre hubo más o menos según la época como parte de la naturaleza del ser humano y no como producto de esa época.

Javier recupera sus puntos de referencia y se va encontrando en las relaciones con sus hermanos, con su madre, con la geografía de Montevideo. Al igual que Benedetti que construyó a partir de su desexilio una sólida carrera literaria, Javier va construyendo los andamios para reincorporarse a su paísito y a sus amigos. Lamenta la muerte de Rocío, pero cree en el futuro y el fax que anuncia la llegada de Raquel y Camila es una esperanza que se abre para Javier.

Al finalizar la obra encontramos una respuesta a los epígrafes del inicio. No se puede volver al pasado, pues el tiempo continúa su pasaje inexorablemente. El país cambia y las personas cambian, pero a través de la memoria de Mario Benedetti, el olvido, la amnesia desaparecen. El escritor puede revivir a través de sus palabras un momento histórico y providenciar por medio de esas historias ficcionales un testimonio de lo que ocurrió. Su memoria posibilita este otro testimonio que puede ser diferente del de la historia oficial y ciertamente más humano. Benedetti quiere mostrar que hay un nuevo paísito, el de la democracia. La memoria no acaba con las antiguas heridas, pero puede ir curándolas. Se puede crear un futuro a través de las palabras que son andamios para que el país progrese.

Notas

1 “paísito” es una forma cariñosa usada por algunos hispanohablantes para referirse a su país.

2 PAOLETTI, Mario. El Aguafiestas La biografía de Mario Benedetti. Buenos Aires: Seix Barral, 1995, p. 236.

3 BENEDETTI, Mario. Vivir adrede. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 71.

4 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 11.

5 FAGUNDES TELLES, Lygia. In: VAN STEEN, Edla. Viver & Escrever. Porto Alegre: LP&M, 2008, p. 146.

6 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 15.

7 MARTINEZ, Ezequiel. Benedetti, el escribidor. Extraído de Internet el 20/09/08 de <http://www.clarin.com/diario/especiales/benedetti/nota1.htm>

-
- 8 MARTINEZ, Ezequiel. Los ochenta años del autor uruguayo. Extraído de Internet el 10/09/08 de http://www.poeticas.com.ar/directorio/Poetas_miembros/Mario_Benedetti.html
- 9 BORGES, Jorge Luis. Borges oral. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2006, p. 9.
- 10 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 25.
- 11 ALFARO, Hugo. Mario Benedetti. Montevideo: Ediciones Trilce, 1986, p. 186-7.
- 12 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 71.
- 13 Id. *ibid.*, p.33
- 14 Id. *ibid.*, p.231
- 15 Id. *ibid.*, p.237
- 16 LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990. p.477
- 17 Id. *ibid.*, p. 426
- 18 BENEDETTI, Mario. Andamios. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p.236.

Storytelling Coyotes: the Coyote Trickster Figure in Thomas King

Carlos Eduardo Meneghetti Scholles

This article aims at examining the multiple potencialities of the Trickster character in Native American literature, particularly the Coyote Trickster, and how his resourcefulness is used in the narrative process to create estrangement, focussing on three works by Cherokee author Thomas King, *Green Grass, Running Water* (1993), *Coyote Sings to the Moon* (1998) and *Coyote's New Suit* (2004). The objective is to demonstrate how such an ambiguous template can be manipulated by the storyteller to serve extremely different purposes in different narratives.

Keywords: Native-american Literature; Canadian Literature; Trickster; Thomas King

1 Introduction

Whenever searching for theory on the trickster figure we necessarily face an avalanche of ambiguous characteristics. Gathering together some of the figure's main traits, we would have a character who is, in many cases at the same time, scatological, hungry, sexually charged, clumsy, easy to fool, deceitful, naive, malicious, extremely powerful, shapeshifting, disastrous, pathetic, respected, feared, heroic, creator, destroyer.

The list could go on for a few more lines, but the paradoxes would not cease. As Andrew Wiget says, 'the nature of the character called the Trickster is an elusive one. The ambiguity inherent in his nature and the source of his power are a mystery to his creators and creditors'¹. How, then, are all these ambiguous elements employed in storytelling so as not to generate a bizarre and unintelligible literary character? In order to answer this question we must look at how this figure works inside the literary work, aiming at identifying the narrative elements that allow him to be used as both a source of questioning and as a constructive force.

2 The storytelling Coyote of *Green Grass, Running Water*

In *Green Grass, Running Water*, Thomas King presents a Coyote who is supposed to help telling the story(ies) the right way and fix the world. In order to do that he uses the trickster as an 'imbedded other', a westernized element that must be fixed:

That Coyote Dream makes many sad noises, and those noises are loud and those noises wake up Coyote.

'Who is making all that noise and waking me up?' says Coyote.

'It's that noisy dream of yours', I says. 'It thinks it is in charge of the

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Av. Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000, Porto Alegre, RS, Brasil; Tel/Fax: + 55 (51) 9179 7911; E-mail: carlosscholles@hotmail.com.br

world.’²

So, by accident, the christian God – Coyote’s Dream – is created, and along with it we have that Coyote symbolically brought upon the Indians the fate of colonization and White domination. Now it is the role of the storyteller(s) to, through a series of performative acts, fix the problem. Thus, Coyote is reemployed later on to counter this narrative mistake which is white culture:

‘What happened to that G O D?’ says Coyote.
‘He’s still in the garden,’ I says.
‘He’s missing all the fun,’ says Coyote.
‘That’s the truth,’ I says.’³

Therefore demonstrating this alienation of G O D (the graphic representation of the word in spaced capitals is intentional), Coyote begins to reassert control over the legitimizing telling of the truth. Working on the inversions and reaccentuations of the Christian myth of creation, both storytellers can now focus on the Native point of view. Being the source of the problem and, ultimately, part of its solution, Coyote is used, time and again, to question Eurocentric master-discourses and pose to the reader an alternative reading of stories. This is the case when the male-centered message of Melville’s *Moby Dick*, incorporated by the dominant white he-whale, is questioned by a female Indian deity, Changing Woman: ‘That’s not a white whale, says Changing Woman. That’s a female whale, [Moby-Jane], and she’s black.’⁴ What follows is the counter-questioning of Ahab, captain of the whaling ship, affirming that what he really sees is Moby-Dick, the Great Black Whale. As we have two opposite discourses and there is no way of telling which one is true, we need one more element on the scale. Coyote, then, plays a role in unbalancing the arguments:

‘She means Moby-Dick,’ says Coyote. ‘I read the book. It’s Moby-Dick, the great white whale who destroys the *Pequod*.’
‘You haven’t been reading your history,’ I tell Coyote. ‘It’s English colonists who destroy the Pequots.’
‘But there isn’t any Moby-Jane.’
‘Sure there is,’ I says. ‘Just look out over there. What do you see?’
‘Well ... I’ll be,’ says Coyote.’⁵

The aporia is finally settled when the trickster, initially leaned towards the eurocentric discourse of white male domination, gives in to the fact that what he really sees is the Great Black Whale. The subversion occurs in many levels; for instance, the creature is first presented in capital letters when spoken by Ahab, captain of the ship. The counter-proposal is first given in uncapitalized letters, and then turned to capitals. The final result is the impression that we have a minimalized White discourse (great white male) and a maximized Indian one (Great Black Female). As pointed out by Arnold Davidson,

As the novel moves to decentre the origins of master-narrative texts (like Melville’s ‘great American novel’) and to relocate them into Native culture, it also points up the cultural specificity of dominant-discourse

versions of history, which present a White and decidedly male viewpoint as the source of authority.⁶

The fact that Coyote is an insider of the colonized culture and clearly colonized himself is extremely relevant. Stuart Hall says that ‘cultural identity [...] is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’⁷. It is, therefore, paramount that the winner of the discursive battle above convinces the trickster of who is telling the truth. ‘Being’ initially, and recognized by the reader, a Native member who argues for White culture, he ends up ‘becoming’ Native again: ‘Look out! Look out!’ shouts Coyote, ‘It’s Moby-Jane, the Great Black Whale. Run for your lives’⁸. Coyote works, then, as the legitimizing force due to his privileged insider status – without him neither the narrator, nor Changing Woman or Ahab could have settled the discussion convincingly.

3 Shapeshifting Coyote in *Coyote’s New Suit*

In *Coyote’s New Suit* we have a character who, unlike the Coyote of *Green Grass, Running Water*, does not need to be convinced of anything – he is already convinced that he is wonderful. This shapeshifting creature believes that his fur is extremely beautiful, and he shows off everywhere he goes. Suggested by Raven, however, that there might be animal suits more stunning than his own, Coyote walks around the forest trying to spot suits to steal. The Bear, followed by the Porcupine, the Skunk, the Raccoon, the Beaver and the Moose, have their fur stolen by the trickster, who is astonished by his potential new looks. The result, of course, cannot be other than catastrophic: a dissent is created between animals and human beings. This occurs because the animals, having their clothes taken, are tricked into going to the border of the forest and take human garments which hang there. The humans, then, having nothing to wear, are attracted to a garage sale promoted by Coyote in which he is to sell all the animal suits he no longer wants. At the sale, both parties meet and skirmish among themselves, claiming that the other party stole their property. They end up exchanging their suits and the result is this: while in the beginning we had a situation ‘a long time ago when animals and human beings still talked to each other’,⁹ after the trickster’s intervention, we have:

And before Coyote could say anything, the animals and the human beings gathered up their suits and their clothes and stomped off.

‘This is the last time we talk to you,’ shouted the human beings as they marched back to their camp.

‘That’s just fine with us,’ shouted the animals as they headed back to the woods.¹⁰

Due to Coyote’s comic naivete the relationship between animals and humans will never be the same again. While in Arnold Davidson’s essays on Thomas King there is the allusion to comedy as working ‘to affirm the strengths of a community by dispelling animosity between groups of people’,¹¹ though we can say comicity could have worked here, the result in the hands of the trickster is diametrically opposite. Coyote fails to bridge a healthy encounter between two parties. His egocentrism, vanity, malice, greed and ingenuity work to set apart the groups he was responsible for uniting in the first place.

According to Andrew Wiget's chart on the morphology of narrative genres, in *Naive American Literature*,¹² the trickster appears in the mythic protoworld of the Transformation Period. His role is to help shape the world of the Origin Period, in which the universe is created, into what will be the grounds for the modern world of Historicolegendary Period, where Man is granted the lead of History. Coyote, therefore, in *Coyote's New Suit*, is playing his role as the mythic mediator when establishing a tacit rule of our modern world, which is that human beings and animals don't speak the same language. Apart from that, the didactic role of this creature is also very pungent. When we point out that 'the trickster proves to be a source of comic relief and offers a useful model of how individuals ought not to behave',¹³ we have that, though this charming little creature appears to be blameless and funny, on the other hand the reader can see that this naïvete has catastrophic consequences.

His stealing, sneaking and guile might be comic, and it is highly possible – if not unavoidable – to sympathize with his actions. However, while the reader identifies with the pathetic character he also becomes increasingly aware of the outcome of being tricky, and here lies the learning process. Although *Coyote's New Suit* is a book formatted for children, its contents are as childlike as Swift's *Gulliver Travels* or the *Alice* books by Lewis Carrol, which have repeatedly been attributed this characteristic. We can say that the childish drawings, the text format around the pictures and the short extension of the work are indicative of a focus on a young public. The themes, nevertheless, point to a much wider public in the sense that we can discern topics such as property transgression and ownership, calculated deceit, and nudism, just to name a few. Part of the catharsis for an adult reader lies in the gradual realization that this seemingly innocent tale is actually deep enough to incite identification. This elusive characteristic is his trademark, and points to his apparent humanity:

[...] despite their tail, paws, muzzle, or beak, and inevitably, odor, they [tricksters] are properly spoken of as personified, for they are imagined as behaving like humans in thought as well as deed, and their outward appearance is predominantly anthropomorphic. They can exchange their animal and human forms at will, and frequently do so to evade or deceive others, but their motivations are recognizably human.¹⁴

Unlike the character of *Green Grass, Running Water*, who is in the process of shifting between cultures, the Coyote of *Coyote's New Suit* proposes a more universal appeal, avoiding challenging the reader into inter-cultural clashes. Thus he affords a greater identification potential, much like our next approach on the character.

4 Cataclismic Singing in *Coyote Sings to the Moon*

Like in *Coyote's New Suit*, in *Coyote Sings to the Moon* we have a mythic setting, situated 'a long time ago, before animals stopped talking to human beings'¹⁵. The main character is now arrogant, egomaniac and clumsy; and all the same extremely influential.

Coyote walks around one night and finds the animals and Old Woman (a similar character to the above mentioned Changing Woman) singing praises to the Moon. He boastfully offers to join his voice to the choir:

‘Well,’ says Coyote, taking out his comb and brushing his coat, checking his teeth with his tongue, and wiping his nose on his arm. ‘What you really need is a good tenor.’

‘No! No!’ shout all the animals. ‘You have a terrible singing voice!’

‘Yes,’ says Old Woman. ‘Your voice could scare Moon away.’¹⁶

His proposal isn’t accepted because of his acknowledged catastrophic singing. Coyote then offends the Moon, claiming that she is silly and useless. As a punishment, the Moon abandons the sky, leaving the night utterly dark. The only solution is, once Coyote has accidentally found the Moon lying on the bottom of a lake, to scare her back to the sky through the trickster’s terrible singing. He is manipulated by Old Woman into waiting until the Moon has peeped outside the water to then use his voice to send her up again. Up she goes, but too far, because Coyote cannot stop singing and scaring her away. Finally, Old Woman ties his mouth with his own tongue, thus enabling her to, with a single pull, release again his powerful screaming. This is required because the Moon keeps trying to get back inside the lake and must be prevented from doing it. Hence, Coyote is to keep watch for eternity to help maintain night light:

‘I have an idea,’ says Coyote. ‘I’ll watch Moon every night and whenever she tries to sneak back to the pond, I’ll sing to her.’

‘Oh, no,’ says all the animals.

‘Oh, no,’ says Old Woman.

But it’s the only way to keep Moon in the sky.

So every evening, when Old Woman walks down to the pond to watch Moon come up, Coyote sits on a hill and waits. He combs his fur, runs his tongue around his teeth, and wipes his nose on his arm.

‘Awooooooooo,’ he sings softly to himself, just to stay in good voice. ‘Awwwoooooooooo.’¹⁷

Having caused the problem in the first place, Coyote operates to assure the occurrence of a natural phenomenon, the rise of the Moon every night. Thus, he demonstrates at least a little usefulness, despite all his trouble-making, indicating that even the puniest creature has its function.

From the passages above we can see that this trickster is feared for his power to drastically alter reality; he, however, constantly displays unawareness of his real capacities. This enables him to be manipulated to meet other people’s purposes. Though the message here is that Old Woman did a good thing using Coyote, we can still see that his potential might be employed in any fashion desired by those around him. His prepotency is the key: it was the source of Moon’s desire for punishment, and he must now pay for it with constant night watch.

Aside from the didactic employment of Coyote in demonstrating that power must be handled carefully, another marked trickster trait of this character of *Coyote Sings*

to the Moon is his scatologic attribute. It was mentioned that he wipes his nose on his arm, but he also uses a skunk as pillow and walks around stinking for nearly half of the tale. As Andrew Wiget mentions,

Some trickster tales, especially those focusing on bodily function, undermine man's belief in his own ability to govern himself. [...] Most of these tales [...] are in the best burlesque tradition and provide a telling commentary on the great lengths to which men will go to satisfy an enormous desire to which they surrender themselves and yet over which they pretend to maintain absolute control.¹⁸

Bodily functions also plays a role in *Green Grass, Running Water*, in which the trickster farts and makes references to sexual intercourse. We cannot tell for sure how Coyote inseminated Alberta in the end of the story, but we cannot discard the possibility of a symbolic intercourse in the fashion of the Winnebago Trickster's ropelike penis¹⁹. Hence, a final reference to Coyote's human desires.

5 Mapping Coyote's Attributes

As analysed, Coyote serves a wide range of different purposes in the storytelling process. Arnold Davidson says that

Trickster stories serve several important functions in native communities: for example, they offer an outlet for voicing protest, provide a source of entertainment and release, and can provoke a reexamination of existing conditions which may lead to change.²⁰

The character's ambiguous traits are articulated in a series of mythic and comic situations in order to create a thematic unity leading to the narrator's intention of effect on the reader/listener. By analyzing the various attributes of the character in the three works by Thomas King, we can see the following patterns: in *Green Grass, Running Water* Coyote is malicious, clumsy, scatologic, famished, sexually charged; in *Coyote's New Suit* the trickster is curious, naïve, greedy, vain, shapeshifting; in *Coyote Sings to the Moon* he is egocentric, feared, respected, noisy and heroic. Though by reading the three works the reader does not doubt that these seemingly very different creatures are the same character, this fact certainly raises questions as to the nature of this individual. As Wiget pints out, 'trickster tales show an integration of plots and themes over an entire sequence of tales'²¹ This means that the trickster figure is a pool from which the author can draw multiple elements and play with them at will so as to employ ambiguity in order to create estrangement, while avoiding problems with verissimilitude. Such variety of uses also allows for protean tales – whenever the trickster is employed, a broad audience can be reached by this, at the same time, indefinite and highly identifiable character. Furthermore, while the two last works cited have around thirty pages, *Green Grass, Running Water* has over 470. We can, nevertheless, trace, in all three books, a similar amount of tricksterish attributes in each Coyote, once again indicating his complex

personality. As said by one of Thomas King's characters, 'Well, isn't that the trick. Isn't that just the trick.'²²

Notas

¹ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 15.

² KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 1-2.

³ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 76.

⁴ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 220.

⁵ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 220.

⁶ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 67-68.

⁷ HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. In: BAKER, Houston. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago, University of Chicago, 1996, p. 212.

⁸ KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 221.

⁹ KING, Thomas, *Coyote's New Suit*. Toronto, Key Porter Books Limited, 2004, p. 2.

¹⁰ KING, Thomas, *Coyote's New Suit*. Toronto, Key Porter Books Limited, 2004, p. 32.

¹¹ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 39.

¹² WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p.4, figure 1.

¹³ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 33.

¹⁴ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 16.

¹⁵ KING, Thomas, *Coyote Sings to the Moon*. Portland, West Wind Press, 1998, p. 1.

¹⁶ KING, Thomas, *Coyote Sings to the Moon*. Portland, West Wind Press, 1998, p. 5-6.

¹⁷ KING, Thomas, *Coyote Sings to the Moon*. Portland, West Wind Press, 1998, p. 34-35.

¹⁸ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 16-17.

¹⁹ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 16.

²⁰ DAVIDSON, Arnold, WALTON, Priscilla, & ANDREWS, Jennifer. *Crossing Borders: Thomas King's Cultural Inversions*. Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 54.

²¹ WIGET, Andrew, *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985.

²² KING, Thomas, *Green Grass, Running Water*. New York, Bentam Trade, 1993, p. 447.

Apropriação do Discurso Mítico: Cassandra Profetisa a Pós-Modernidade

Valter Henrique Fritsch

This work aims to analyse Christa Wolf's novel *Cassandra* and its adaptation on the stage by Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveis from Porto Alegre. It intends also to discuss the role of art in post-modern society, through literature and theatre, and the appropriations of the mythical discourse made by them.

Keywords: Christa Wolf; Cassandra, Post-Modernism; Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidad*,¹ Antoine Compagnon afirma que o burguês não se deixa mais escandalizar, pois ele já teria visto tudo o que há para ser visto, e, portanto, o moderno tornou-se aos seus olhos uma tradição. Tecendo sua linha de raciocínio através de cinco paradoxos que permeiam o pensamento da modernidade, ele atribui a essa mesma uma tradição de ruptura e reflete que o moderno constrói-se através de sua destruição e destrói-se através de sua criação.

No limite desses paradoxos vive a pós-modernidade. Enquanto as enferujadas roldanas do maquinário continuam trabalhando para que essa sociedade continue funcionando, os intelectuais, do alto de seu conhecimento acadêmico e construções de teorias estéticas, dedicam seu tempo à criação de neologismos que cedo ou tarde virão precedidos do prefixo *pós*. E, no turbilhão de conceitos, encontramos um fim de beco, uma aporia angustiante: Pós-Feminismo, Pós-Modernismo, Pós-Colonialismo, Multiculturalismo, e tantos pós e ismos que ainda deverão ser concebidos para que o homem-vala, o homem-sargeta, o homem-burgo, o homem-homem consiga olhar através do espelho e perceber que dos dois lados existe um outro.

A pós-modernidade apresenta-se como o lugar de diálogo entre todas as épocas, mesa onde almoçam todos os pensadores, de todos os tempos, e juntos tentam solucionar os enigmas deixados pela esfinge, que, ainda insaciada, exige dos contemporâneos: decifra-me ou te devoro. Mas, alheios aos seus apelos, todos parecem estar apenas atentos a pequenos detalhes do monstro mitológico. Sua garra direita, seu canino esquerdo, o tipo de coloração de seus pêlos e, na época das especializações, ninguém mais teme a esfinge mitológica por um único motivo: ninguém mais consegue vê-la em sua totalidade, apenas no detalhe do microscópico olhar do nosso tempo.

E nesse grande banquete de idéias nos interrogamos: qual o espaço para a literatura em uma sociedade que já compreendeu que não é eterna? Uma sociedade que não tem mais paredes que a protegem, quando todas as suas máscaras já caíram e, citando Marx, onde tudo que é sólido se desfaz no ar. E o que seria o próprio

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Avenida Bento Gonçalves, 9500, CEP 91540-000, Instituto de Letras, Porto Alegre, Brasil.
Tel: (51)92456404; E-mail: elfishtranslator@yahoo.com.br

conceito de cultura nesse cenário? A soma de todo o saber do homem ou o saber do homem em favor da soma? O que o homem produz ou o produto-homem? Um conceito sociológico, mas talvez, abstrato demais para a apreensão de uma sociedade, e, mesmo assim, presente.

Esse trabalho propõe-se a acalorar essa discussão, fomentando o debate contemporâneo acerca do homem e de sua produção simbólica. De que forma a arte ainda pode revelar as insalubridades ocultas e berrar informações sonegadas? Em meio a tantas questões e paradoxos eis que surge a profetisa Cassandra, filha de Tróia, a que recebeu o dom da profecia e, desacreditada por todos, amaldiçoada por Apolo, para o qual não quis se entregar, sussurra verdades para os ouvidos surdos do homem pós-moderno. E quem a busca pelas mãos através do tempo cíclico do mito é a escritora alemã da RDA² Christa Wolf.

Christa Wolf nasceu em 1929 e teve sempre a preocupação de que sua obra apresentasse um recorte feminista, mas não de forma panfletária. Ela apropria-se do discurso mítico para apresentar novos desdobramentos do mito e da história, política e ideologicamente. Escreveu os romances *Reflexões sobre Christa T.* em que narra a história de uma jovem que morre de leucemia em decorrência da Segunda Guerra Mundial e *Medéia Vozes*,³ no qual rememora as versões anteriores a Eurípedes em que a bárbara da Cólquida é acusada de matar os seus filhos injustamente. Essa visita aos mitos gregos não era uma novidade para Wolf, pois ela já havia escrito em 1983 aquele que é tido como seu romance mais denso – *Cassandra*.⁴

Cassandra, a jovem profetisa de Tróia, evanesce nossas interrogações acerca do papel da literatura e da cultura na pós-modernidade, conduzindo-nos através dos labirintos de suas memórias. Habilmente construídos por Wolf, esses labirintos não possuem o fio de Ariadne que vai nos trazer de volta e nos livrar do embate com o minotauro. Somos convidados a reflexões acerca de nosso tempo e do nosso papel na história enquanto deciframos as imagens que Cassandra/Wolf nos propõem em um romance que opõe a figura da sacerdotisa à figura do herói, lançando um olhar feminino sobre a guerra de Tróia e os conflitos do homem pós-moderno. Essa relação de Cassandra e da pós-modernidade com as imagens é lembrada pela própria personagem:

Jamais estive tão viva quanto agora, na hora da minha morte. Quando retomo, hoje, tateando, o fio enrolado da minha existência, eu sobrepasso a guerra, um bloco negro. Lentamente alcanço, saudosa, os anos anteriores à guerra, o tempo em que fora sacerdotisa, um bloco branco. Adiante, a menina. Então, eu me detenho na palavra e, mais do que na palavra, na sua figura, na sua linda imagem. Sempre me efeiçoei mais à imagem do que às palavras. E tudo acabará com uma imagem, não com uma palavra.⁵

E é percorrendo os densos caminhos da imagem que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz⁶ apropria-se do romance de Wolf e, em 2002, apresenta o espetáculo *Aos que virão depois de nós Cassandra in Process*, trazendo novamente o discurso mítico em favor de uma ideologia de transformação do humano. O espetáculo toma para si, desde o início, a árdua tarefa de dar testemunho ao homem contemporâneo dos horrores da guerra e das dilacerações identitárias e culturais que ela gera. O testemunho do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz une força à voz de Cassandra e à de Wolf, que atesta a importância de sua obra de testemunho:

Quando meu coração, que há muito já não sentia, foi se tornando a cada parada menor, mais firme, mais duro, uma pedra dolorosa de onde eu não podia extrair mais nada: aí estava pronta a minha resolução, fundida, malhada, martelada e moldada como uma lança. Quero permanecer testemunha, mesmo que não haja mais ninguém que possa solicitar o meu testemunho.⁷

Apesar de tratar de temas épicos, esse tom testemunhal alicerçado nas memórias de Cassandra dá ao romance e ao espetáculo uma perspectiva intimista. Neles somos levados a revisitar os horrores da guerra de Tróia e de todas as outras guerras, expondo ao leitor/expectador o poder autodestrutivo da humanidade.

Contudo, o grupo Ói Nóis propõe em sua encenação uma nova elaboração do espaço cênico, fugindo da convenção do palco italiano e da proteção da quarta-parede⁸ para criar um espaço onírico que possibilite a vivência do livro de Wolf. Em um enorme galpão, os labirintos das memórias de Cassandra são transformados em labirintos reais, e o público é conduzido pelas mãos de Cassandra, interpretada pela atriz Tânia Farias, aos episódios dolorosos da guerra.

O espetáculo acaba por ser um fomentador de um encontro de todas as artes, pois além do ponto de contato entre o texto e a encenação, os inúmeros cenários e alegorias, modelados pela luz que revela e esconde, apresentam-se como verdadeiras instalações que têm voz própria. É no detalhe dos muros de barro com corpos modelados, o corredor de plástico no qual a chuva escorre, os pequenos bonecos inseridos dentro de pesados maquinários que remetem a um tempo não-mítico, a gruta que produz o efeito oposto levando-nos junto com suas sacerdotisas/atuadoras a uma espécie de bacanal de palavras, cheiros, gostos e sons, ou mesmo na imensidão de bonecos de pano que representam os corpos mortos e nos quais temos de pisar para avançar, que vamos literalmente vivendo as memórias de Cassandra. A música nos auxilia nessa caminhada, e o espetáculo é dotado de uma profunda musicalidade com canções em muitas línguas, algumas identificáveis, como o alemão e o grego, e outras que remetem a uma espécie de fala dos sonhos.

O título da peça *Aos que virão depois de nós Cassandra in Process* já apresenta duas das características definidoras da tecitura estética da Terreira da Tribo. A primeira é a questão da colagem de textos, na qual o grupo apropria-se da voz de muitos autores extrapolando o conceito de intertextualidade para, literalmente, trazer os textos que a matriz da encenação necessita, dando um novo corpo ao romance de Wolf. Para tanto são realizadas colagens de textos de Bertold Brecht, Heiner Müller, George Orwell, Samuel Beckett, Albert Camus, trechos de textos sagrados do *Mahabharatha* e de índios norte-americanos e, ainda, recortes de outras obras de Christa Wolf, como *Medéia Vozes*. O outro aspecto de criação é o *work in progress*, pois desde o início a proposta do grupo é fazer um teatro em constante renovação, que seja modificado sempre quando em contato com o espectador, que é convidado a vivenciar a experiência cênica numa espécie de nova ritualização do teatro, onde o contato com o outro gera a transformação.

Para tanto, o grupo busca modificar velhos conceitos e persegue na figura do atador, como o artista consciente de sua arte, construída através de esforços que levam ao auto-conhecimento e a um papel autoral do ator, a resposta para a cena contemporânea. O Teatro da Crueldade proposto por Antonin Artaud também encontra espaço nessa encenação do grupo Ói Nóis, que traz para si as idéias do teórico francês. Artaud deseja um teatro que deve “tocar profundamente o público e,

para isso, é necessária a crueldade, no sentido de ação levada as últimas consequências, de vitalidade, em que os meios de ação direta possam levar a sensibilidade do espectador ao extremo”.⁹

Aliado a esses princípios estéticos e ideológicos do grupo Ói Nóis, temos o romance de Wolf. Ambos olham para o passado numa tentativa de escovar a história a contra-pêlo e desfigurar o mito do herói. Apontar as barbáries cometidas em nome da guerra é o que restou às vozes de Cassandra e dos atores que, através de seus apelos, tentam significar a vida novamente, mesmo em meio ao caos, ao desespero e ao esvaziamento de sentidos que sobrecarregam a sociedade pós-moderna. Cassandra desabafa:

A verdade é que a proximidade da morte reanima toda a vida mais uma vez. Dez anos de guerra. Ela foi longa o suficiente para que esquecêssemos a questão: como foi que ela começou? Em meio a guerra pensa-se apenas em como ela terminará e empurra-se a vida adiante. Quando muitos fazem o mesmo surge em nós um espaço vazio por onde a guerra penetra. O que eu lamento é que eu também tenha me deixado levar por esse sentimento de que vivi, apenas, provisoriamente, deixando que a vida me escapasse por entre os dedos.¹⁰

O passado bélico que permeia o romance e a encenação evoca imagens de destruição, mas aponta, ao mesmo tempo, possibilidades de desdobramentos e releituras. Através das vozes de *Cassandra/Wolf* e *Kassandra/Ói Nóis* ouvimos finalmente os ecos de outras vozes que foram abafadas e subjugadas na esteira da história e que vêm pelo caminho da literatura e do teatro libertar o grito que estava preso na garganta. Cassandra, Polixena e as outras mulheres de Tróia podem agora dar seus testemunhos, mesmo que, como lembrou Wolf, talvez já não exista mais ninguém que possa ouvi-los.

Essa presença do passado no mundo de hoje torna-se um paradigma da pós-modernidade, uma espécie de festa a Dionísio, onde todas as épocas e seus desdobramentos possíveis apresentam-se ao mesmo tempo. A sociedade do homem contemporâneo, hiperbólica e dilacerada, é como um grande bacanal de palavras, imagens e acontecimentos que geram o que Gilles Lipovetski chamou de Hipermodernidade. Para o filósofo francês,

a Pós-Modernidade nunca existiu. Estamos em outra modernidade. Numa Hipermodernidade, onde os valores constitutivos da modernidade não foram substituídos, apenas radicalizados, como a valorização do indivíduo e da democracia, a valorização do mercado e a valorização da tecnociência. Portanto, não estamos numa modernidade destruída, mas num regime hiperbólico, superlativo, porque não existe um contra modelo ao que está posto.¹¹

Essa opressão angustiante do passado no contemporâneo reflete-se nas obras abordadas e acaba por se tornar uma espécie de vinculação com o fazer artístico. Usa-se dele para estabelecer uma tradição de ruptura, que, como sugeriu Compagnon, constrói-se a partir de sua destruição. De acordo com Jorge Arias, crítico de teatro do jornal *La República* de Montevideú, o passado é

uma entidade viva e cheia de possibilidades, com o conteúdo nunca demasiadamente claro nem pretentemente definitivo. Até certo ponto podemos tentar transformá-lo, tanto quanto ou ainda mais que o presente, por meio de uma releitura, ou uma nova interpretação;¹²

O espetáculo *Kassandra in Process*, ao levar o romance de Wolf ao palco, questiona a civilização pós-moderna e utiliza-se de um romance de memória, que lança seu olhar ao passado para que o presente possa ser redefinido. O homem hiperbólico e hipermoderno de Lipovetski também está presente aqui e, em tempos dionísíacos, a Tribo do Ói Nóis propõe um grande ritual de compreensão do humano na contemporaneidade, na qual Dionísio é o deus que rege os corpos em cena, e a palavra proferida é a embebida em vinho. Ainda de acordo com Arias

A vivência de Dionísio é o pânico, literalmente, porque ao experimentarmos o chamado de Eros e vermos o metal da nossa vontade evaporar-se em segundos frente ao seu fogo todos sentimos, ainda que tenhamos tratado de esquecê-lo e o tenhamos integrado, mal ou bem às nossas vidas, o espanto ante o onipotente mundo desconhecido que se abriga em nós mesmos. O Ói Nóis, fiel a esse conceito removedor, não treme frente a nenhuma audácia e “*Kassandra in Process*” apresenta uma cena muito inquietante onde o Eros salta a barreira convencional que separa atores do público e onde os atadores se aproximam dos espectadores, se insinuam, os acariciam e oferecem suas bocas ao beijo.¹³

Outra questão marcante da obra de Christa Wolf é a relação entre as irmãs Cassandra e Polixena e a temática da alteridade que ela desperta, no que tange a identidade da mulher na antiguidade clássica. Cassandra está certa de que o destino de sua irmã, morta como sacrifício a Aquiles, poderia ter sido o seu destino.

Polixena, se nós tivéssemos trocado nossas vidas, as nossas mortes teriam sido iguais. Isso te serve de consolo? Tu precisaste de consolo? Eu me calei e a arrastaram para a tumba desse Aquiles brutal.¹⁴

Quando Wolf e a Tribo do Ói Nóis iniciam esse processo de descortinamento, o leitor/espectador é levado a refletir sobre todos os apagamentos identitários que a história do homem promoveu. Cassandra figura como uma das muitas mulheres gregas que teve sua voz silenciada, mas que, ainda assim, chega até nós através da literatura e do teatro, dotada de uma nova força. Paulina Nólivos procura compreender a força da mulher nos mitos gregos:

Por que as figuras femininas que aparecem nos mitos são tão poderosas, sofrem de maneira tão ruidosa e ocupam tanto espaço narrativo nas tragédias se suas contrapartes históricas parecem completamente inexistentes? Como é possível que a mesma sociedade exponha umas e esconda demasiadamente as outras? Qual a importância da ficção no contexto de formação do universo cultural grego? Podemos sequer falar da mulher grega, ou ela é mais um abstrato intangível pela falta de documentação? Podemos falar dos modelos de mulher criados pelos mitos? Quem foi Helena? Quem foi Cassandra? Por que Tróia?¹⁵

Tais questões, longe de encontrarem uma resposta, são trilhadas pelo leitor/espectador das Cassandras. A luta de Cassandra contra os homens de seu tempo e contra os meandros da pós-modernidade é uma luta perdida. A Cassandra das obras abordadas sabe que em todos os tempos sua voz continuará a ecoar como um sussurro. Mas é desse saber que nasce sua força, pois, apesar de estar ciente de que sua ação é frágil, ela opta por ser derrotada em campo de batalha. Assim também o fazem o romance de Christa Wolf e o espetáculo do grupo Ôi Nós Aqui Traveiz.

E a última questão de Cassandra choca o leitor/espectador, que apesar do que afirma Compagnon, ainda encontra algum espaço para o estarcimento. É a Cassandra literária que toma o corpo da atriz Tânia Farias e, juntas, elas lançam ao público o seu questionamento final:

- E eu, para onde irei? Haverá um mundo, um tempo, com lugar para mim? Ninguém a quem possa perguntar. É essa a resposta.¹⁶

Notas

¹ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

² sigla utilizada para designar a antiga República Democrática Alemã; em alemão Deutsche Demokratische Republik ou DDR

³ WOLF, Christa. *Medeia Vozes*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

⁴ WOLF, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1991.

⁵ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. (p. 51) Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

⁶ Grupo de teatro que surgiu em Porto Alegre (RS), em 1978, com uma proposta de renovação radical da linguagem cênica, criando uma estética própria, fundada na pesquisa dramaturgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, e na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

⁷ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. (p.264) Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

⁸ VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM 1987. Termo cunhado por André Antoine (1858 – 1943) para designar a parede imaginária situada na altura do arco do prosccênio, separando o palco da platéia. A quarta parede constitui uma convenção do Naturalismo no teatro, e sua prática exigiu o desenvolvimento de uma técnica de interpretação em que o ator simula, através de seu comportamento, a continuidade do cenário através dos quatro lados do palco. Em consequência, o ator representa ignorando a existência do espectador diante dele.

⁹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁰ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

¹¹ LIPOVETSKI, Gilles. *Mundo em Descontrole*. (p.89) 2000.

¹² ARIAS, Jorge. *Vivemos Tempos Difíceis*. Crítica publicada no jornal *La República* de Montevideú: novembro de 2005.

¹³ ARIAS, Jorge. *Vivemos Tempos Difíceis*. Crítica publicada no jornal *La República* de Montevideú: novembro de 2005.

¹⁴ SANTOS, Valmir (organizador). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da Utopia*. (p.61) Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

¹⁵ NÓLIBOS, Paulina. *Eros e Bía em Helena e Cassandra: Gênero e Violência no Imaginário Clássico Ateniense*. (p.11) Porto Alegre: UFRGS, 2006. Tese de doutorado.

¹⁶ WOLF, Christa. *Medeia Vozes*. (p.204) Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

André Breton e os primórdios do surrealismo

Érika Azevedo e Robert Ponge

The aim of this paper is to present a historical outline and an analysis of the first years of existence of automatism. Based on some of André Breton's 1922 and 1924 writings, the paper begins with a brief account of Breton's path up to 1924, followed by a detailed account and analysis of the discovery of automatic writing, of the relation of dreams and of the hypnotic sleep experiences. It may be concluded from it all that automatism cannot be taken for a technique invented to be put at the service of *belles lettres*

Keywords: Breton (André); surrealism; automatism

1 Introdução

Em um ensaio sobre o automatismo publicado em novembro de 1922, André Breton declara que “todo e qualquer esforço humano deve ser aplicado em provocar, incessantemente, a preciosa confissão”.¹ Essa confissão – um texto, um desenho automático, por exemplo – é o produto do automatismo, procedimento que Breton descobre em 1919, antes de se tornar dadaísta em 1920. Coexistindo com o dadaísmo e se desenvolvendo independente dele, o automatismo se torna um objeto privilegiado de reflexão tanto para Breton como para alguns dos seus companheiros que fazem suceder à descoberta e à experimentação da escrita automática (1919), as experiências de relatos de sonhos (que parecem ter começado entre o fim de 1921 e o início de 1922) e de sonos induzidos (setembro de 1922 a janeiro-fevereiro de 1923).

O objetivo deste artigo é de esboçar um histórico dos tempos iniciais do automatismo – ou escrita automática ou escrita surrealista –, tal como relatado em alguns escritos de André Breton que o pratica sistematicamente antes mesmo do lançamento do *Manifeste du surréalisme* (Manifesto do surrealismo), em 1924. Começa-se por apresentar alguns dados relativos ao itinerário intelectual de André Breton para, em seguida, expor o processo de descoberta do automatismo e, finalmente, alguns de seus desdobramentos ocorridos entre 1919 e 1922.

2 O início do itinerário intelectual de André Breton

André Breton nasce em 1896 em Tinchebray, aldeia do oeste da França e, a partir dos quatro anos de idade, é levado pela família para Paris. De 1906 a 1913, no colégio Chaptal, recebe uma formação moderna (sem latim nem grego) e, com

Érika Pinto de Azevedo é graduada em Letras pela UFPA, mestra em Literatura Francesa e Francófonas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS – curso realizado com bolsa CAPES –, está cursando o doutorado em Letras na mesma instituição. E-mail: azevedoerika@gmail.com

Robert Ponge é professor titular do Instituto de Letras da UFRGS, orientador da dissertação de mestrado e do curso de doutorado de Érika Pinto de Azevedo. E-mail: rponge@adufrgs.ufrgs.br

quinze anos, é iniciado na leitura da poesia moderna, pela qual se apaixonava: sobretudo Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, J.-K. Huysmans. Em outubro de 1913, após o término do segundo grau, com a obtenção do diploma nacional de conclusão do segundo grau, o *baccalauréat*, ele ingressa na universidade cursando o ano preparatório aos estudos de medicina. Em março de 1914, publica em *La Phalange* (A falange), revista neo-simbolista, três sonetos inspirados em Mallarmé, dos quais um é dedicado a Paul Valéry. No mesmo ano, lê três cartas inéditas de Arthur Rimbaud, publicadas em *La Nouvelle Revue française* de 1º de julho, e começa uma correspondência com Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Durante a Grande Guerra, Breton é convocado para o exército em fevereiro de 1915, sendo enviado em abril para um regimento de artilharia em Pontivy (na Bretanha), onde continua a ler Arthur Rimbaud e conhece a obra de Alfred Jarry. Em julho de 1915, é deslocado para Nantes. Trabalhando no serviço médico de um hospital dessa cidade, ele conhece Jacques Vaché, um jovem ferido na linha de frente, que, segundo Victor Castre, “ataca como um ácido o gosto [de Breton] pelos poetas ‘ultrapassados’”.² Seu modo de ataque é o *humour* (humor) – ou *umour* como o próprio Vaché prefere grafar (sem h) – comportamento de derisão e de resistência absoluta contra a guerra e, segundo Marguerite Bonnet, “contra as hierarquias e os valores consagrados pela civilização capaz de gerar tal guerra”.³

Em maio de 1916, durante uma permissão, Breton visita G. Apollinaire em Paris. Em julho do mesmo ano, é transferido para o centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier onde, em um manual de psiquiatria, descobre a psicanálise e Sigmund Freud. Breton inicia então as observações sobre o mecanismo do funcionamento do pensamento inconsciente em doentes mentais, as anotações de delírios e as interpretações de sonhos.

No fim de janeiro de 1917, Breton é enviado para o centro neurológico do hospital da Pitié, em Paris, no serviço do professor Babinski. A seguir, inicia uma correspondência com Pierre Reverdy e é apresentado, por Apollinaire, a Philippe Soupault. Aproximadamente no final de setembro ou no início de outubro, Breton conhece Louis Aragon no Val-de-Grâce, hospital em que ambos fazem o estágio de medicina. Aragon, Breton e Soupault descobrem duas obras insólitas publicadas por um único autor que assina cada uma delas com um nome diferente: *Les Chants de Maldoror* (Os cantos de Maldoror), do conde de Lautréamont (um pseudônimo) e, em seguida, *Poésies* (Poesias) de Isidore Ducasse. *Les Chants de Maldoror* inauguram o procedimento dos “beau comme” (belo como);⁴ *Poésies* declara que “a poesia deve ser feita por todos. Não por um”.⁵

Marguerite Bonnet nomeia esse período inicial do itinerário intelectual de Breton “a descoberta da resistência absoluta”, expressão que evoca ao mesmo tempo a reação de Breton à experiência da guerra e as quatro personalidades – Rimbaud, Jarry, Vaché e Lautréamont-Ducasse – que incitam Breton à resistência, à revolta e à busca de uma poesia nova.

Em novembro de 1918, termina a chamada Grande Guerra. Em janeiro de 1919, Jacques Vaché morre em Nantes devido a uma superdose de ópio. Nesse mesmo período, Breton lê o “Manifeste Dada 1918” (Manifesto Dadá 1918), lançado por Tristan Tzara, um dos fundadores do dadaísmo em Zurique, com quem inicia uma correspondência. Ao ler esse manifesto, Breton reconhece no espírito dadaísta o espírito cáustico de Jacques Vaché.

Em março de 1919, Breton, Soupault e Aragon lançam o primeiro número de *Littérature* (Literatura). Nessa revista, publicam escritos diversos: *Poésies* de Isidore

Ducasse; *Lettres de guerre* (Cartas de guerra), coletânea de cartas escritas durante a guerra por Jacques Vaché; obras de escritores modernistas como Max Jacob, Blaise Cendrars, Paul Valéry e outros; além dos primeiros textos de André Breton e Philippe Soupault obtidos pela escrita automática, isto é, a escrita poética não premeditada. Em junho desse mesmo ano, Breton publica um volume intitulado *Mont de piété* (Casa de penhor), sua primeira coletânea que reúne poemas redigidos entre 1913 e 1919.

Em janeiro de 1920, com a chegada de Tristan Tzara em Paris, Aragon, Breton e Soupault aderem ao dadaísmo e *Littérature* passa a ser um importante meio de divulgação desse movimento, além de outras revistas, panfletos, manifestos e manifestações públicas. Gradativamente, porém, a explosão, a destruição e o niilismo dadaístas se tornam ineficazes devido à repetição de certos recursos que estereotipam as manifestações; dúvidas e divergências começam então a surgir no grupo cujas relações se estremeçam até que um episódio ocorrido em maio de 1921 assinala tais discordâncias e a natureza das contradições.

Trata-se do julgamento simbólico de Maurice Barrès, representado por um boneco de madeira, cuja questão central é a mudança ideológica entre *Un Homme libre* (Um homem livre), obra de juventude do escritor, e os artigos que publica no jornal *L'Écho de Paris* (O eco de Paris) nos quais defende posições direitistas e nacionalistas. Tristan Tzara se mostra indiferente a essa manifestação de caráter ético-moral, decepcionando Breton e outros.

Em agosto de 1921, *Littérature*, em sua vigésima edição, deixa de ser publicada temporariamente, porém o grupo dadaísta parisiense continua em atividade. No ano seguinte, em janeiro de 1922, Breton propõe a organização de um “Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne”, do qual Tzara acaba impedindo a realização. Em fevereiro de 1922, Breton e companheiros abandonam o dadaísmo que vai enfraquecendo.

Em março de 1922, *Littérature* volta a ser publicada sob a rubrica *Littérature*, nouvelle série (Literatura, nova série), com nova capa e sob a direção de Breton e Soupault. A essa altura, a revista não tem mais nenhuma ligação com o dadaísmo e um novo grupo começa a se formar; além de Aragon, Breton e Soupault, constituem-no Paul Éluard, Benjamin Péret, René Crevel, Robert Desnos, Roger Vitrac, dentre outros escritores, e Francis Picabia, Pablo Picasso, Marcel Duchamp e Max Ernst, dentre os artistas plásticos.

Do fim de 1921 a fevereiro de 1923, eles expandem as pesquisas sobre o automatismo através dos relatos de sonhos e das experiências de sonhos induzidos. Os dados relativos ao ano de 1923 são escassos, conhece-se a publicação de *Clair de Terre*, coletânea de Breton que apresenta textos escritos durante o período dadaísta, relatos de sonhos datados de 1922 e alguns poemas provenientes do automatismo, como “Tournesol” (Girassol).

Na primavera de 1924 (março-junho), Breton publica *Les Pas perdus* (Os passos perdidos), coletânea de artigos escritos entre 1918 e 1923 e dos quais alguns constituem valiosos documentos do contato com Jacques Vaché, do período dadaísta e das experiências de sonhos induzidos. Em junho, *Littérature* deixa de ser publicada. Em 11 de outubro, o grupo (agora assumidamente *surrealista*) promove a abertura do “Escritório de pesquisas surrealistas” e, três dias depois, André Breton publica o *Manifeste du surréalisme* (Manifesto do surrealismo), no qual relata a descoberta e a primeira experimentação da escrita automática, expõe os objetivos, os valores e os

meios de atuação do movimento surrealista, definindo o surrealismo como “um não-conformismo absoluto”.

Em 1º de dezembro de 1924, é lançado o primeiro número de *La Révolution surréaliste* (A revolução surrealista), revista especificamente surrealista e inicialmente dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret.

Passo ao estudo do automatismo, seu histórico e algumas de suas implicações no movimento surrealista em formação.

3 A escrita automática

A descoberta do automatismo – ou ainda, escrita automática ou escrita surrealista – por André Breton ocorre em maio de 1919, tal como ele relata mais tarde em “Entrée des médiums” (Entrada dos médiums): “Em 1919, minha atenção tinha se fixado em frases mais ou menos parciais que, quando em plena solidão, quase dormindo, tornam-se perceptíveis à mente sem que seja possível lhes atribuir uma determinação prévia”.⁶ Breton se limita a tomar nota dessas frases que o impressionam por sua perfeita correção sintática, por seu notável valor poético e que ele denomina, posteriormente, *phrases de demi-sommeil* por lhe sobrevirem no estado intermediário entre a vigília e o sono.

No *Manifeste du surréalisme* (1924), uma dessas frases, a que lhe pareceu mais insistente, é comentada:

Em verdade, era uma frase surpreendente; infelizmente até hoje não consigo recordá-la, mas era qualquer coisa como “Há um homem cortado em dois pela janela”, e não pode haver dúvida quanto a isto, uma vez que a acompanhava uma débil representação visual de um homem que andava mas que fora truncado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo [...].⁷

Para Breton, está claro que, na frase *Há um homem cortado em dois pela janela*, não se trata de um homem debruçado em uma janela, mas de um único bloco de imagem formado por um homem e por uma janela nas condições acima descritas. Breton decide anotar a frase e incorporar a imagem resultante “aos [...] materiais de construção poética” dele, porém logo se seguem outras frases que, separadas apenas por curtas pausas, formam um fluxo ininterrupto de imagens. Esse fluxo espontâneo o faz questionar o controle que até então ele acreditava ter sobre o seu pensamento.

Diz ele: “[...] o domínio que eu até então exercera sobre mim mesmo pareceu-me ilusório e eu só me dediquei a pôr termo à interminável querela dentro de mim”.⁸

Breton decide então obter dele próprio o que, durante a guerra, obtivera dos doentes mentais, isto é, segundo escreve no *Manifeste*, “um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao *pensamento falado*”.⁹ Tal “empreitada sem precedentes”, segundo a expressão usada por Philippe Audoin,¹⁰ obedece ao pressuposto de que o pensamento, embora veloz, é passível de ser anotado e que, conforme Breton escreve no *Manifeste*, “a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e [...] ela não desafia a língua, nem mesmo a pena que se move rápido”.¹¹

Breton comunica então a Philippe Soupault a descoberta do automatismo bem como suas primeiras conclusões a respeito desta e, a seguir, ambos decidem

reproduzir voluntariamente neles próprios o estado mental receptivo àquelas frases. Assim, entre maio e junho, André Breton e Philippe Soupault empreendem uma primeira experimentação, começando “a escrever com um louvável desprezo por quaisquer resultados literários”.¹² ao fim do primeiro dia, eles obtêm aproximadamente 50 páginas; ao fim de 8 ou 15 dias consecutivos de escrita, compreendidos entre os meses de maio e junho de 1919, o resultado é uma série de textos automáticos. Parte de tal produção, inicialmente publicada em *Littérature* de outubro, novembro e dezembro de 1919, é reunida, no início do ano seguinte, em um volume intitulado *Les Champs magnétiques* (Os campos magnéticos), coletânea dedicada à memória de Jacques Vaché.

Breton declara que os textos automáticos que compõem essa obra apresentam analogias formais (mesmos vícios de construção entre os textos produzidos por ele e aqueles de Soupault, falhas da mesma natureza, etc.) e um repertório de imagens cuja qualidade nenhum dos dois seria capaz de reproduzir por meio da escrita premeditada; segundo Breton, tais imagens se caracterizam, “poeticamente falando, [...] por um altíssimo grau de *absurdez imediata*”.¹³

Porém, um dos perigos desse procedimento logo se faz sentir. Segundo Audoin, uma anotação feita por Breton anos mais tarde (1930), em um exemplar de *Les Champs magnétiques*, revela que, caso ele tivesse insistido na produção de mais capítulos sob grande velocidade de pensamento, certamente teria morrido,¹⁴ uma vez que a prática excessiva – e sobretudo em grande velocidade – da escrita automática provoca alucinações, fazendo seus adeptos beirarem a loucura.

Breton cessa temporariamente a prática sistemática dessa escrita, mas, em 1920, ele a retoma, ainda que de forma irregular, alternando períodos de experimentação e de trégua.

4 Os relatos de sonho

Tal conduta não encerra suas pesquisas sobre o uso do inconsciente aplicado à liberação da imaginação, pois, a partir do fim de 1921, aparece uma nova categoria de textos, frutos de uma nova experiência: os relatos de sonhos, dos quais três, de autoria de Breton, são publicados no número 1 de *Littérature*, nouvelle série (março de 1922), número que fora preparado antes da crise do “Congrès pour la détermination des directives et la défense de l’esprit moderne” (janeiro de 1922) e da ruptura com o dadaísmo (fevereiro de 1922).

Essa experiência apresenta, porém, algumas limitações. A anotação de sonhos exige a intervenção da memória que, para Breton, é “extremamente falha e, de maneira geral, questionável”,¹⁵ pois ela só pode recuperar parcialmente o conteúdo onírico, que pode ainda ser por ela alterado.

Por essas razões, no segundo semestre de 1922, a atenção dos exploradores mentais se voltará para outra forma de experimentação. No entanto, cabe assinalar que relatos de sonho continuarão sendo publicados em *Clair de Terre* (1923), coletânea de escritos de Breton, e em *La Révolution surréaliste*, cujo número inaugural (dezembro de 1924) é em grande parte dedicado aos resultados dessas experiências e à reflexão sobre as mesmas. Em seu prefácio, os diretores J. - A. Boiffard, P. Éluard e R. Vitrac sintetizarão: “apenas o sonho não priva o homem de seus totais direitos à liberdade”,¹⁶ e, em artigo do mesmo fascículo, Pierre Reverdy declarará:

não acho que o sonho seja estritamente o contrário do pensamento [...], ele é somente uma de suas formas mais livres, mais abandonadas. O sonho e o pensamento são, cada um, o lado diferente de uma coisa só – o avesso e o direito, o sonho constituindo o lado cuja trama é mais rica porém mais frouxa – o pensamento aquele cuja trama é mais sóbria porém mais cerrada.¹⁷

Assim, pode-se dizer que os relatos de sonhos assim como a escrita automática continuarão existindo, de forma intermitente, ao longo da história do movimento surrealista.

5 Os sonos induzidos

Em setembro de 1922, um episódio fortuito desencadeia a fase dita dos sonos induzidos ou sonos hipnóticos. René Crevel conta aos amigos que, tendo encontrado certa Senhora D. durante as férias, esta descobre nele “qualidade mediúnicas particulares”¹⁸ e o inicia em uma sessão espírita – “(obscuridade e silêncio na sala, ‘cadeia’ de mãos em volta da mesa)” –¹⁹ durante a qual ele adormece rapidamente e profere “algumas palavras que se organizam em um discurso mais ou menos coerente”.²⁰

Na noite de 25 de setembro de 1922, Crevel repete a experiência mas, desta vez, em presença de Robert Desnos, Max Morise e André Breton. Pela segunda vez, Crevel “entra no sono hipnótico e pronuncia uma espécie de discurso de defesa ou de acusação [...]; está em jogo uma mulher acusada de ter assassinado o marido e cuja culpabilidade é contestada devido ao fato dela ter agido a pedido dele”.²¹ Ao acordar, Crevel não lembra do que dissera e nada foi anotado.

Na tentativa seguinte, é Robert Desnos quem adormece. Segundo narra Breton, Desnos “abandona a cabeça entre os braços e começa a arranhar convulsivamente a mesa”,²² gesto interpretado pelos companheiros que o observam como o desejo de escrever; eles decidem oferecer-lhe papel e caneta na próxima sessão. É assim que, no dia seguinte, Breton, Crevel, Éluard, Péret et Ernst conseguem obter de Desnos um diálogo entrecruzado de desenhos que são registrados na medida do possível, já que ora se perdem na mesa, ora são ilegíveis. Outra tentativa de sono hipnótico é feita e dela participam Éluard, Ernst, Morise, Péret e uma moça que o acompanha (senhorita Renée), além de Breton: desta vez são a senhorita Renée e Péret que emitem frases (como a pronunciada pela senhorita: “Le gouffre... sueur incolore de mon père inonde”) e fazem gestos (como Péret que, à pergunta “Que voyez-vous?”, responde: “- De l’eau”, após o quê se joga na mesa e faz como se estivesse nadando).²³

René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Péret têm papel primordial nessa nova fase porque cedem com facilidade ao procedimento dos sonos provocados enquanto, apesar de presenciar as sessões, Breton, Ernst e Morise jamais adormecem. As experiências de sono induzido pressupõem, no entanto, perigos para aqueles que o praticam, visto que começam a opor resistência à saída do transe, emagrecem progressivamente, irritam-se e discutem brutalmente ente si. A prática coletiva do sono induzido cessa em janeiro ou fevereiro de 1923. Breton, porém, chama a atenção para o significado do que fora vivenciado nas sessões de sono provocado, ao declarar: “As palavras, aliás, pararam de brincar. As palavras fazem amor”.²⁴

6 À guisa de conclusão

As quatro experiências analisadas – as frases de semi-sono, a escrita automática, os relatos de sonho e os sons induzidos – são todas formas de expressão do automatismo que foram praticadas, experimentadas por Breton e companheiros entre os anos de 1919 e 1924.

Mas qual seria o objetivo da prática do automatismo, independente do meio, do procedimento escolhido para a sua realização? Em uma entrevista a André Parinaud, em 1952, Breton analisa as aspirações e concepções que conduziram ele e seus companheiros à pesquisa no domínio do inconsciente. Ele revela que o objetivo era simples e aplicável à realidade: tratava-se de investigar a possibilidade que tais meios oferecem a quem quer que os pratique de escapar às coerções que recaem diariamente, insistentemente, sobre o pensamento controlado. Essas coerções, que na opinião de Breton são muito graves, são o fato de o homem “se sujeitar a percepções sensoriais imediatas [...]” e o fato de o seu “espírito crítico coibir a linguagem e, de maneira geral, os modos mais diversos de expressão”.²⁵ Esse objetivo de liberação do pensamento permite afirmar que o automatismo não pode ser entendido como uma técnica a serviço do bem escrever, mas como um instrumento de sondagem das faculdades mentais, tendendo à liberação da imaginação e, por conseguinte, da ação humana.

Notas

¹ BRETON, André. “Entrée des médiums”. (1922). In: Idem. *Les Pas perdus*. (1924). Paris: Gallimard, coll. “L’Imaginaire”, 2004. p. 119. Salvo indicações ao contrário, as traduções dos originais para o português foram feitas pelos autores.

² CASTRE, Victor. *André Breton: trilogie surréaliste*. Paris: Sedes, 1971. p. 10.

As informações relativas ao itinerário intelectual de Breton são extraídas das fontes citadas e, ainda, de dois outros trabalhos: PONGE, Robert. “Mais Luz!”. In: Idem (org.). *O surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 1991. p. 14-29; AZEVEDO, Érika. *Une étude et une traduction de “L’Homme au complet gris clair”, nouvelle de Marcel Lecomte, écrivain surréaliste belge francophone*. Dissertação de mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas, orientada por Robert Ponge. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2007. Cap. 1: “Naissance et développement du surréalisme autour d’André Breton jusqu’en 1931”, p. 7-17.

³ BONNET, Marguerite. “André Breton”. In: *Encyclopaedia Universalis*. “Corpus”, tome 4. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1996. p. 531.

⁴ A título de ilustração: “Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l’incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure [...]” (LAUTRÉAMONT, Comte de. *Les Chants de Maldoror*. In:

- LAUTRÉAMONT, Comte de ; DUCASSE, Isidore. *Œuvres Complètes*: “*Les Chants de Maldoror*”, “*Poésies*”, “*Lettres*”. Paris : Librairie José Corti, 1953. p. 327).
- ⁵ DUCASSE, Isidore. “Poésies II”. Op. cit. p. 386.
- ⁶ BRETON. “Entrée des médiums”. Op. cit. p. 118.
- ⁷ BRETON. “Manifesto do surrealismo”. In: Idem. *Manifestos do surrealismo*. Traduzido do francês por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001. p. 36.
- ⁸ *Ibidem*, p. 37.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ AUDOIN, Philippe. “Préface”. In: BRETON. *Les Champs magnétiques*. (1920). Paris: Gallimard, coll. “Poésie”, 1971. p. 13.
- ¹¹ BRETON. “Manifesto do surrealismo”. Op. cit. p. 37.
- ¹² *Ibidem*, p. 37.
- ¹³ *Ibidem*, p. 38, grifado por Breton.
- ¹⁴ BRETON. Citado por : AUDOIN. “Préface”. Op. cit. p. 14.
- ¹⁵ BRETON. “Entrée des médiums”. Op. cit. p. 120.
- ¹⁶ BOIFFARD, J.-A.; ELUARD, P. ; VITRAC, R. “Préface”. *La Révolution surréaliste*, n.1. Paris, 1^o de décembre de 1924, p. 1.
- ¹⁷ REVERDY, Pierre. “Le Rêveur parmi les murailles”. *La Révolution surréaliste*. Op.cit. p. 17.
- ¹⁸ BRETON. “Entrée des médiums”. Op. cit. p. 120.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 120.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ibidem*, p. 121.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ibidem*, p. 124.
- ²⁴ BRETON. “Les Mots sans rides”. (1922). In: Idem. *Les Pas perdus*. Op. cit. p. 134.
- ²⁵ BRETON, André. *Entretiens: 1913-1952*. Paris: Gallimard, coll. “Le Point du jour”, 1952, p. 82-83.

‘You are what you read’: intertextual relations between Patrick White’s *The Solid Mandala* and F. Dostoyevsky’s *The Brothers Karamazov*

Monica Stefani

This article shows a preliminary research plan concerning the study of the intertextual relations between the novel *The Solid Mandala* written by the Australian Patrick White, in 1966 and *The Brothers Karamazov*, y F. Dostoyevsky, for the Master’s Degree in English Literature at UFRGS.

Keywords: Patrick White, The Solid Mandala, Dostoyevsky, The Brothers Karamazov, Intertextuality

1 Introduction

Why bother with Patrick White, today? This is the question proposed by an Australian website dedicated to show a bit of the life and works of the only Australian writer to have won the Nobel Prize, in 1973. Among his renowned books, we have *The Tree of Man* (1955), *Voss* (1957) - both translated into Portuguese -, *Riders in the Chariot* (1961) and *The Solid Mandala*, published in 1966. Looking for works on the author (not only in Australia, but also in England and in the United States), we see that lots of academic works were done on most of the books mentioned, except on *The Solid Mandala*. The ones found present different perspectives. For instance, Lars Anderson (University of Melbourne) analyses the book focusing on the setting (Sarsaparilla, suburb of Sydney, in the article *Patrick White and the Suburbia*). Anthony Uhlmann works with the symbology (in the article *Patrick White and the Symbol*). In fact, both articles were presented in the seminar ‘Remembering White’, held in May 2007, in Sydney.

In this work, the idea is to make use of *The Solid Mandala* with a different point of view, or better, the spotlight is in another aspect: intertextuality. Given that part of the story takes place in a Public Library, it is natural the presence of some literary references throughout the book (the same happens in *The Living and the Dead*, with the literary preferences of the main character, Catherine Standish, being part of her description), perhaps as a way to increase verisimilitude. But it is quite interesting to observe what happens in *The Solid Mandala* in relation to the mentioning of *The Brothers Karamazov*, written by Fiodor Dostoyevsky.

2 Patrick White as a reader: why *The Brothers Karamazov*?

The first thing that calls our attention while reading White’s novel is in regards to how he introduces literary works in the narrative, but more precisely the novel *The Brothers Karamazov*. Let us see an example:

Monica Stefani, Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na UFRGS, orientada pela Profa. Dra. Rosalia N. Garcia, Programa de Pós-Graduação em Letras, Av. Bento Gonçalves, 9500, Caixa postal 15002, Porto Alegre, RS, 91501.970, Brasil. Fax: 51 3308.6712; Tel: 51 3308 6699; e-mail: mokistefani@msn.com.

'Today his tastes are comparatively simple', she persisted. 'He's back on *The Brothers Karamazov* and *Alice Through the Looking Glass*. Oh, I do wish', this time Miss Glasson only half-giggled. 'I do wish you'd let me point him out. I'm sure you'd find it rewarding. Just a peep. I shan't show myself. I talk to him, and it would be such a shame if he felt he could no longer trust me'. (...)

'Do you come here often?' he asked.

'Only on days when I run a message for Mrs Allwright. Today she sent me to fetch her glasses, which are being fitted with new frames'. He felt in his pocket. 'That reminds me, I forgot about them so far. I couldn't come here quick enough to get on with *The Brothers Karamazov*'.¹

Just the fact that one of the 'Brown brothers' goes to the library to read one of the most famous (but also one of the most difficult) Dostoyevsky's novels is something astonishing, considering the character's features. Actually, *The Solid Mandala* is divided into two parts: one represented by Waldo (which lends his name to the title of the second chapter) and Arthur (whose name appears in the third chapter of the book). Waldo is the 'rational, intellectual' man, who nourishes the dream to become a writer. Arthur, the 'nut' brother, goes frequently to the Library, at the beginning feeling happy to see his twin brother working there. However, his intentions are far deeper than simply going there to pay a visit to his intellectual brother.

However, this is not enough to justify the reason to go to *The Brothers Karamazov*. If it was merely a question of mentioning the title, it would be fine. But let us see what happens after that:

'But', said Waldo, ignoring the more sinister aspect of it, 'is there any necessity to come to the Public Library? You could buy for a few shillings. In any case, there's the copy at home. Dad's copy. I like to come to the Public Library', said Arthur, 'because then I can sit amongst all these people and look at them when I'm tired of reading. Sometimes I talk to the ones near me. They seemed surprised and pleased to hear any news I have to give them'. (...) 'I can't read the copy at home', he who had been speaking gently enough before, said more gently. 'Dad burned it. Don't you remember?'²

It is not any book that would compel a person to burn it. In this case, it is a symptom that there is something 'hidden' in that novel, which perhaps might help the reader to discover a secret, or something useful to better comprehend the characters in Patrick White's novel. Here, the study would be concentrated in seeing Patrick White as a reader, to perceive how he introduces his reading of *The Brothers Karamazov* in *The Solid Mandala*.

3 Intertextuality

Indeed, we can say we have intertextual relations between these two literary works (and under the point of view of the French Discourse Analysis, we say it is intertextual as we still can identify the origin of the discourse being reproduced. For instance, we do know *The Brothers Karamazov* exists and it was written by F. Dostoyevsky in 1879). Julia Kristeva was the first author to have coined the term 'intertextuality', in 1974:

The word's status is thus defined horizontally (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as vertically (the word in the text is oriented towards an anterior or synchronic literary corpus)...each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read...any text is constructed as a mosaic of quotations, any text is the absorption and transformation of another.³

In Comparative Literature, the main issue is related to the 'sources' and 'influences' of the author(s) being analysed. In this case, it seems quite blatant that Patrick White actually read F. Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov*. And we can see this information in his biography, written by David Marr:

Six weeks after moving in White was able to report he was resting and enjoying a read 'such as I haven't had for years. I have just finished *The Brothers Karamazov* for the third time in my life. Each reading has given me a little more. I hope I have the opportunity of reading it again in twenty years time. By then I should be able to get into every corner of it. The sad part of the book is that one realizes one hasn't, and never will arrive anywhere very much in one's own writing.⁴

But this is not what we want. Did Patrick White have any seeming reason to use this specific book written by Dostoyevsky (as he could have used, for example, *Crime and Punishment*)? Is there anything he tries to make the reader discover by simply mentioning this title?

In terms of comparison, we could say that Patrick White and F. Dostoyevsky share a characteristic: their works are not supposed to be read 'just for fun', that is, for entertainment. The characters in the story demonstrate that, in relation to *The Brothers Karamazov*: 'I think he was afraid of it', said Arthur. 'There were the bits he understood. They were bad enough. But the bits he didn't understand were worse.'⁵

4 Possible associations

We have talked about Dostoyevsky's work, but what is it about? Certainly it is a story also about brothers, and we infer that by the title. White's novel also involves brothers, but in this case very close together twin bothers. In the Russian novel, we have two 'mothers Karamazov', so the offspring shares the same father, who is not an exemplary man: a bad bourgeois, egotistic, who is murdered supposedly by his son, Dmitri Karamazov. The father in the *The Solid Mandala* is the one who burns

The Brothers Karamazov, so he seems to be the one who did not (or refused to) comprehend the story.

In his book Patrick White: a general introduction, Ingmar Björkstén says:

Like Dostoyevsky, Patrick White views suffering as a necessity: it is the path of purification that leads to spiritual insight. But suffering is not so much a religious phenomenon as an existential one; it is less a prerequisite for salvation than it is a part of existence.⁶

Now, let us consider this excerpt:

‘What will it do for you? To understand? The Grand Inquisitor?’ Though almost yawning, he felt neither lulled nor softened. ‘I could be able to help people’, Arthur said, beginning to devour the words. ‘Mrs Poulter. You. Mrs Allwright. Though Mrs Allwright’s Christian Science, and shouldn’t be in need of help. But you, Waldo’.⁷

Is Waldo suffering? Does he need to suffer to be ‘purified’? We could answer yes to the first question, if we consider that Waldo sees that his literary ambitions were not fulfilled and that his ‘intellectually inferior’ brother goes to the library not only to read, but to understand, to grasp *The Brothers Karamazov*. We cannot not say Waldo is an atheist, but given his rational thought, perhaps issues related to religion are not discussed (perhaps in this case we could make reference to Ivan Karamazov, the intelligent, nihilist brother who tries to control people). When there is the mentioning of Dostoyevsky’s book, Waldo’s reaction is interesting: ‘All the loathing in Waldo was centred on *The Brothers Karamazov* and the glass marble in Arthur’s hands’.⁸ The pertinent question asked by Waldo Brown could suit us: why should we read *The Grand Inquisitor*? What will it do for us? Actually, if Arthur wants to help people by understanding that chapter, we will attempt to help people to better comprehend White’s work and the characters involved. Again, quoting Ingmar Björkstén, talking on *The Solid Mandala*:

It portrays differing and alternative life-styles: Waldo’s rationalism which does not lead to understanding, Arthur’s emotional concentration, Dulcie’s way of life which involves her return to her Orthodox Jewish origin, and Mrs Poulter’s life in the service of practical love. This is the love that results in the conviction that God exists and that the soul is immortal, as affirmed by the district governor in *The Brothers Karamazov*.⁹

Already at the beginning of White’s novel, we have five quotations, one of them written by Dostoyevsky: ‘It was an old and rather poor church, many of the ikons were without settings, but such churches are the best for praying in’. After reading *The Brothers Karamazov*, we discover the source of the quotation, during Ilyocha’s funeral:

The boys surrounded it and remained reverently standing so, all through the service. It was an old and rather poor church; many of the ikons were without settings; but such churches are the best for praying in. During the mass Snergiryov became somewhat calmer, though at times he had outbursts of the same unconscious and, as it were, incoherent anxiety.¹⁰

Patrick White says in his biography that the twin brothers Waldo and Arthur are halves of the same unit. In this case, according to many scholars, the unit would be Patrick White himself, and in a way he attributes the creation of these 'halves' to Astrology (seemingly a controversial subject). He was born in May, so his star sign is Gemini, the sign of the twins.

One more aspect which seems to relate to Dostoyevsky's writing style are the 'idiot characters', that is, the 'humbly good, the divinely crazed'.¹¹ In *The Solid Mandala*, this character would be Arthur, but this is not enough to explain the 'influence'.

5 Interpretation

At this point, our theoretical focus changes, going from intertextuality to a deeper concept, interpretation. The idea now is to bring together both texts and then try to visualize how the interpretative process occur, that is, how the reader can make these associations, if he/she really does that while reading *The Solid Mandala*. The aim is to see if the reading of *The Brothers Karamazov* is a prerequisite for the comprehension of White's novel. Is there any difference if the reader firstly read *The Brothers Karamazov* and then goes to *The Solid Mandala*? Or is it better to read *The Solid Mandala* before reading *The Brothers Karamazov*? Let us see what E.D. Hirsch Jr. says on interpretation:

(...)every interpretation is partial. No single interpretation can possibly exhaust the meanings of a text. Therefore, to the extent that different interpretations bring into relief different aspects of textual meaning, the diversity of interpretations should be welcomed; they all fuller will be one's understanding.¹²

Thus, the next step in this research is to find more important concepts regarding hermeneutics and then transfer that to the texts involved, in this case *The Solid Mandala* and *The Brothers Karamazov*. The attempt is not to find out what Patrick White had in mind, but to see how different readings can generate lots of plausible interpretations. We will discover, by doing this work, if the sentence 'you are what you read' is true.

6 Conclusion

So far we can arrive to the conclusion that there is a reason behind the use of the novel written by Dostoyevsky in White's literary work. The fact that *The Brothers Karamazov* was read three times is quite interesting. Also, it will be quite amazing to analyze Patrick White as a reader and then as a writer, and see how he manages to incorporate his ideas and, certainly, his interpretation. After that, we will attempt to see how our interpretation can be affected when we know the references made to other works. Does that knowledge change our interpretation/reading? Did Patrick White do that on purpose? That is what we will want to discover.

Notes

-
- ¹ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 198.
- ² WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ³ KRISTEVA, Julia. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980, p. 37.
- ⁴ MARR, David. *Patrick White: a life*. New York: Alfred A. Knopf, 1992, p. 448.
- ⁵ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ⁶ BJÖRKSTÉN, Ingmar. *Patrick White: a general introduction*. St Lucia: University of Queensland Press, 1976, p. 19.
- ⁷ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ⁸ WHITE, Patrick. *The Solid Mandala*. London: Eyre & Spottiswoode, 1966, p. 199.
- ⁹ BJÖRKSTÉN, Ingmar. *Patrick White: a general introduction*. St Lucia: University of Queensland Press, 1976, p. 91.
- ¹⁰ DOSTOYEVSKY, Fiodor. *The Brothers Karamazov*. New York: Dover Publications, 2005, p. 713.
- ¹¹ BJÖRKSTÉN, Ingmar. *Patrick White: a general introduction*. St Lucia: University of Queensland Press, 1976, p. 2.
- ¹² HIRSCH, Eric. The Babel of Interpretations. In: *Literature in the modern world: critical essays and document*. Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 48.

A Reading of Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*

Adriane Veras

This article presents a reading of Sandra Cisneros's novel *The House on Mango Street*, representative of Chicana writing in the United States. The analysis introduces the narrator of the novel, Esperanza, and her struggle to assert her own identity, which is culturally hybrid. Through the observation of the female characters, it is possible to verify the archetypes that compose the female representations in the novel, which Esperanza tries so desperately to part herself from.

Keywords: identity; home; Esperanza, women

When reading the novel *The House on Mango Street* by Sandra Cisneros, I identified myself with the character and narrator Esperanza. She is a young girl who is going through an experience of displacement and longs to have a “house of her own.”¹ The character's most profound wish is to have a home, “I lived *there*. I nodded. I knew then I had to have a house. A real house. One I could point to. But this isn't it. The house on Mango Street isn't it.”²

Home, according to McDowell,³ is about identity because of the notion that a feeling of belonging to a place represents or symbolizes partly how we define ourselves. Frequently we say that we feel “at home”, when we mean that we identify and feel at easy somewhere. However a sense of place and identity may be established by contrasting it with some other place (or home) that is very different. That is what Esperanza experiences: she has a home which she does not belong (at least, she does not feel that she belongs) and she yearns for a house of her own, symbolic of her quest for her own identity. Then, home can be interpreted in a variety of shapes: from the private to the collective, in concrete and symbolic forms.

This story of coming of age can be considered a Chicana *Bildungsroman*.⁴ In this Chicana *Bildungsroman*, the narrator must escape the oppressive conditions of her community and the limited options that are available for her, especially marriage. Similar to Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, Esperanza plans to find a house of her own, “a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.”⁵ At this home she plans to write her own narratives on paper “clean as [...] before the poem”, clean and free from oppression. Therefore, Cisneros offers not a return to home but a way out of the oppressive, sad and poor neighborhood through her pen, through writing and revising Esperanza's story.

The voices of writers as Cisneros are powerful examples of how geographic,

Adriane Veras. *Mestre em Literaturas de Língua Inglesa na UFRGS - orientada pela Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt, Programa de Pós-Graduação em Letras. Av. Bento Gonçalves, 9500, Caixa postal 15002, Porto Alegre, RS, 91501.970, Brasil. Fax: 51 3308.6712; Tel: 51 3308 6699; e-mail: adriveras@gmail.com*

cultural, and language borders are being transgressed, perhaps until they become meaningless or until the US ceases to be not only Anglo/European, not just white, not only the place where the “subaltern other” remains at the margins. These margins and borders keep these individuals caught in a state of displacement produced by physical dislocation from the native culture experienced by (im)migrants, which was my case since I lived in the US during the 90’s, or by the colonizing experience. From the dislocations, commuting between cultures, this back and forth, this *de allá y acá*, the movement from “here” and “there” emerge tensions, contradictions, and reconfigurations that shape and influence the construction of identity, which is marked by absence, loss, fragmentation, estrangement, reclaiming, inscribing and revising presences.

Several Chicana/o⁶ writers and artists have introduced the notion of “border cultures” described here by performing artist Guillermo Gómez-Pena:⁷ “Border culture means boycott, complot, *ilegalidad*, *clandestinidad*, *contrabando*, transgression, *desobediencia binacional* [...] but it also means transcultural friendship and collaboration among races, sexes and generations”. He continues in his manifesto *The Border Is* saying that the meanings are abundant, endowed with a “multiplicity of voices away from the center” and also a “new terminology for new hybrid identities.”⁸ Mexican Americans are often ambivalent about Mexico. Although many feel a deep sense of connection to Mexico, some still feel betrayed by the sale of the lands of their ancestors to the United States in the 1840s. Many Mexican immigrants often resent the fact that Mexico cannot offer them an opportunity for a better life. Mexico’s economy relies heavily on the income sent back home by illegal and legal workers in the United States.

The inhabitants of the houses on Mango Street know that the barrio is a repressive community. The narrative portrays it as a frightening and terrifying place for women. The future for women in the barrio is not a brilliant one; some of them resort to a marriage of convenience to escape from a, perhaps, worse fate. They do not wander around “these mean streets,”⁹ where there is physical and sexual abuse. Cisneros is one of the first Chicana writers to describe life in the *barrio* as it is, exposing its different aspects. However, there were Chicana writings before the 80’s and Cisneros. Some researchers have brought to light texts from authors of Mexican descent in the US, dating from the nineteenth century.¹⁰

As Sonia Torres¹¹ reports, most of these authors, finding it difficult to have a place in the traditional North-American history, frequently sought in the oral Mexican tradition, such as the legend of *La Llorona*,¹² the woman who laments perpetually the death by drowning of her children, material for their literary expression. Besides the re-reading of myths and oral stories, the poetry and stories of these “women of color”¹³ in the US are repeatedly about the act of writing and the access to the power of meaning, about the power of employing tools that mark the world that has marked them as the Other.¹⁴ These tools are often stories, retold stories, versions that invert and dislocate naturalized binary identity hierarchies. When retelling myths of origin the authors subvert the central myths of the western culture; figuratively and literally, language and politics traverse struggles of women of color.¹⁵

Many of these writings present Mexico and its culture in an idealized and romantic view. Legends of *La Virgen de Guadalupe*,¹⁶ who is mother, consoles, calms down, tranquilizes, dries up all tears, soothes passions; and *La Chingada* (*Malinche*), Cortez’s mistress, who is ever more passive, and her passivity is object.

She does not offer resistance to violence, her shame resides in her sex and her passiveness leads her to lose her identity; she loses her name and she is not an individual anymore, she is nothing, confusing herself to nothingness. And yet, she is the atrocious incarnation of the female condition of the Mexican woman.¹⁷ Cisneros, in her novel, counters those viewpoints, writing of women who are very powerful in their own way, whose power is disapproved of, but who have power nonetheless, living in powerless circumstances as wives and daughters of Mexican/Chicano men.

Considering that one of the main issues in *The House of Mango Street* is identity, and the construction of one, this could not be in any other form than narrative, because according to Ricoeur¹⁸ to define oneself is, in the last instance, to narrate. This novel may evoke conscious or unconscious feelings about the issues tackled in it and even, indirectly, it may bring to the fore our conceptions regarding these matters of identity and belonging. When reading this novel, we are confronted with mental representations, with pictures of a kind of reality. These may be pictures of fictive, made-up realities, and representative of the real world. The fantasies created and communicated by the author, through the voice of Esperanza Cordero, may come to play a cognitive and emotional role for the reader.

Esperanza grows to write stories that are not being told: her mother's stories, her aunt's story, the stories of women in the barrio, the stories of all of those people who do not have the ability to register their lives and to voice their sorrows, the ones "who cannot leave as easily as"¹⁹ her, the excluded ones from the dominant discourse. Regarding this task of reporting about the lives of the outcasts from the majority group, Ian McLean in his essay "Post Colonial: Return to Sender"²⁰ states "Minority artists are not left alone on the periphery of dominant discourse. Indeed, they are required to be representatives of, or speak for, a particular marginalised community; [...] They bear a 'burden of representation.'"²¹

Thus Esperanza takes upon herself to represent this minority through narrative, which also functions as her *Bildungs*, reporting her years between childhood and adulthood. The neighborhood is a repressive community, which is frightening and extremely terrifying for women. The future for women in the barrio is a bleak one, where they cannot roam around; their place is confinement at home. Esperanza wants to disavow the patriarchal dominant discourse on Mango Street, and through her narrative she invests herself with power, a disapproved one, but power nevertheless. Trying to assert herself as a Chicana and a woman who does not abide by the male Chicano paradigms is practically a contradiction in terms. Many women, who have grown up in a patriarchal culture, like the Mexican/Chicano culture, feel great guilt for betraying their culture. This culture views women as someone who can easily step out of boundaries and break the norms, becoming, thus, anglicized or a *Malinche*, who is a betrayer influenced and contaminated by foreign beliefs and ideas. In a way, Esperanza tries to redefine her "Mexicanness" and appropriate the archetypes that compose the female persona, besides dealing with her American culture as well. Therefore she faces a predicament. Her conundrum comes from "straddling two cultures"²² in the process of asserting herself and her identity.

This predicament Esperanza finds herself in becomes the main force behind her desire to narrate these stories. Narrative, for Peter Brooks (and, to an extent, Freud), is not only therapeutic, but is a necessary part of human existence. In her narrative, Esperanza tries to assert who she is through her experiences. Through the sequence

of her narrative, she presents a coherent story of her growth process and also of her identity. Brooks, in his book *Reading for the Plot*, discusses the links between narrative and its drive towards ending with Freud's speculations on the objective of life in *Beyond the Pleasure Principle*.²³ Freud argues that the "goal of all life is death"²⁴ a return to a previous, lifeless state. Narrative for Brooks performs this objective; it gives us "the knowledge of death which in our own lives is denied to us."²⁵ When Esperanza writes about her life and her community, she is trying to achieve this feeling of closure. Her narrative strikes on the readers the desire to find meaningful and totalizing order to the chaos of life. Esperanza likes to tell stories, but her main reason for telling hers is the need to put it down on paper, so she can, through the act of repetition of the story, alleviate her pain. She is compelled to return to Mango Street to shed a light to the stories and narratives that make up her own person. She must write in order to complete her *Bildungs*.

In order to make her narrative personal, Esperanza makes use of the languages that are markers of Chicano discourse – English and Spanish. English is the predominant language of her narrative, but it is possible to see the syntax of Spanish, as well as a few well-placed words in Spanish. Language in the novel becomes a symbol of identity. Bilanguaging, as Mignolo calls it, reflects Esperanza's identification to both cultures. The fact that she feels at ease navigating through both languages is characteristic of her hybrid cultural identity.

Women, on Mango Street (perhaps I should broaden the scope here) are categorized according to the ways in which they can serve (or fail to do so) men/patriarchy. Within patriarchy, a woman is either a mother, a grandmother, a sister, a daughter, a homemaker, a housewife, or a sexual object, a product, and a commodity whenever she fails to fulfil her pre-assigned roles. Within the patriarchal marriage, the wife becomes both a maid and a sex object, as it is her obligation to her husband to relinquish her personal interests and dreams to apply herself to him, to the home and homemaking duties. We observe this in "Alicia who sees mice": her father says, [...] You're just imagining. And anyway, a woman's place is sleeping so she can wake up early with the tortilla star [...] Alicia, who inherited her mama's rolling pin and sleepiness [...] Is afraid of nothing except four-legged fur. And fathers."²⁶

These women on Mango Street are at the margin of white society as well as their own community. Since they have to conform to the feminine roles in their neighborhood, they may find themselves powerless. The Mexican-American woman is not marginalized by her physical location, since many groups of Chicanas live in big cities like Chicago and New York; however, she is marginalized by her gender and ethnicity. In the words of Chicana critic and activist Gloria Anzaldúa, this margin or borderland "is her home / this thin edge of / barbwire."²⁷ She must reside on the fence because she can never dwell in a full place in any of the cultures to which she "straddles." In the United States, she is estranged by her skin color ("brown"), her language, and her social-economical status: "Those who don't know any better come into our neighborhood scared. They think we're dangerous. They think we will attack them with shiny knives."²⁸ In Mexican and Chicano cultures, she is categorized and bounded by the traditions of sexism ("macho") and the teachings of the Catholic Church. Anzaldúa writes, "Alienated from her mother culture, 'alien' in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can't respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits."²⁹

Esperanza struggles to reconcile her Mexican past, as an inherited legacy of being a “horse woman”, with her American present, “Got to take care all your own.”³⁰ What makes this struggle even more difficult is the fact that Esperanza and her friends are all young women who must sort through the various discourses they hear regarding a woman’s place, in order to find their own house. Esperanza through her narrative reevaluates, re-appropriates and invests the archetypes that form the concept of woman in her culture. The archetypes are the passive virgin, the sinful siren, and the treacherous mother, represented in the figures of the Virgin of Guadalupe, *La Malinche*, and *La Llorona*. These archetypes define the female roles in Mexican and Chicano cultures, as historical and mythical figures that have political and social significance. They exert influence on the way women are perceived within these cultures. In his well-known book *The Labyrinth of Solitude*,³¹ originally published in 1950, Octavio Paz ponders at great extent on *La Malinche*’s role in the configuration of the Mexican consciousness. Paz considers her to be “*la chingada*”, the “violated Mother”, thus, leading the Mexican men to view themselves as the unlawful sons of a raped mother. *La Malinche* is regarded as a traitor and a whore, and her legacy becomes a representation of the betrayal the indigenous people of Mexico endured at the hands of the white European who were aided by *Malinche*.

Through the examination of the lives of the women on Mango Street, Esperanza realizes that a woman’s house is frequently a confining patriarchal domain rather than a house of freedom she envisions for herself. Therefore, Esperanza begins to resist the social conditioning that leads women to seek marriage:

My mother says when I get older my dusty hair will settle and my blouse will learn to stay clean, but I have decided not to grow up tame like the others who lay their necks on the threshold waiting for the ball and chain[...] I have begun my own quiet war [...] I am one who leaves the table like a man, without putting back the chair or picking up the plate.³²

Esperanza’s rejection to abide by the social expectations for women is expressed symbolically when she says that she will not “grow up tame.”³³

Notes

¹ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 108.

² CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 05.

³ McDOWELL, M. *Anti Racism Measures*, Questions and Written Answers 15: 1047—18, p. 14 – 16, 2003.

⁴ *Bildungsroman* from German, consists of a novel of formation, or novel of education, where the main character goes through a process of maturing, loss of innocence, the major conflict is self vs. society or individuality vs. conformity, with themes of exile or escape of her/his community. Examples of such works

are James Joyce's, *A Portrait of the Artist as a Young Man*; J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*; etc.

Available at: <http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html>, accessed on February 9, 2007.

⁵ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 108.

⁶ Chicana/o is a term initially used in a derogatory manner to refer to Mexican-Americans and their descendants living in the US. Since the late 60's it has been appropriated by such individuals as a tool of empowerment.

⁷ GÓMEZ-PÉNA, Guillermo. *Warriors for Gringostroika*. St Paul: Graywolf Press, 1993, p. 43.

⁸ GÓMEZ-PÉNA, Guillermo. *Warriors for Gringostroika*. St Paul: Graywolf Press, 1993, p. 44.

⁹ Reference to the book *Down These Mean Streets* by Puerto Rican-American author, Piri Thomas. The novel with autobiographical tones takes place in the Spanish Harlem, and relates how he was lost even within his own family and sought his identity through drugs, street fighting, and armed robbery, nearly becoming yet another statistic by the age of twenty-two.

¹⁰ According to *Recovering the US Hispanic Heritage*, Arte Publico Press. Research financed by Rockefeller Foundation.

¹¹ TORRES, Sonia. *Nosotros in USA – Literatura, Etnografía e Geografias de Resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

¹² *La Llorona* began as an oral legend about a ghostly woman who can be heard wailing for her lost children. In some versions of the story, *La Llorona* is doomed to wander and weep to expiate her own guilt for murdering her children. The motivations for the murders range from depression or anger at being abandoned by their father (who is sometimes portrayed as an Anglo), to the need to conceal an illegitimate birth, to a selfish rejection of motherhood. Source: *The Handbook of Texas Online*, available at: <http://www.tsha.utexas.edu/handbook/online/articles/LL/lx11.html>. Accessed on December 10th, 2006.

¹³ This term is employed in the US with the purpose of including not only women of African origin, as well as the ones who have a Latin, Arabic, Indian or indigenous origin. This expression was created to escape the binaries of black/white America.

¹⁴ This term was coined in the writings of Hegel (1770-1881), and later developed by Lacan, and it has several definitions according to different fields of study. For the purpose of this paper the definition applied here is the literary definition, according to the Website of the University of Texas <http://www.cwrl.utexas.edu/~ulrich/rww03/othering.htm>: *the social and/or psychological ways in which one group excludes or marginalizes another group. By declaring someone "Other," persons tend to stress what makes them dissimilar from or opposite of another, and this carries over into the way they represent others, especially through stereotypical images*. Accessed on June 04th, 2004.

¹⁵ HARAWAY, Donna. *A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980's*, in Linda Nicholson (org.), p. 190 – 233.

¹⁶ In Mexican culture, female identity has traditionally been structured around three principal archetypes: *La Virgen de Guadalupe*, *La Llorona* and *La Malinche*.

¹⁷ PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. Translator: Eliane Zagury from the original: *El Laberinto de La Soledad* e postdata. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 4. Ed.

¹⁸ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

¹⁹ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 105.

- ²⁰ MCLEAN, Ian. *Post colonial: return to sender*. Available at: <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-December-1998/mclean2.html>. Accessed on March 28, 2007.
- ²¹ MCLEAN, Ian. *Post colonial: return to sender*. Available at: <http://www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-December-1998/mclean2.html>. Accessed on March 28, 2007.
- ²² Gloria Anzaldúa's expression from *Borderlands: La Frontera*.
- ²³ FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- ²⁴ BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984, p. 109.
- ²⁵ BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984, p.95.
- ²⁶ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 31 – 32.
- ²⁷ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands – La Frontera, The New Mestiza*. 2nd ed., San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p.89.
- ²⁸ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 28.
- ²⁹ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands – La Frontera, The New Mestiza*. 2nd ed., San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p.42.
- ³⁰ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 89.
- ³¹ PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. Translator: Eliane Zagury from the original: *El Laberinto de La Soledad* e postdata. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 4. Ed.
- ³² CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 88, 89.
- ³³ CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries of Random House, 1984, p. 88.

Uma leitura sobre a escravidão no romance epistolar de Ina von Binzer

Lisanea Weber

The german schoolteacher Ina von Binzer sailed to Brazil in 1881 and remained here until 1884 working as a governess for wealthy coffee planter families in the provinces of Rio de Janeiro and São Paulo. As a result of her daily enterprises, she wrote a series of letters, describing with great accuracy the domestic and social environments of the *Segundo Império*. These slightly fictionalized letters would be published in Germany in 1887, however, a brazilian translation would only appear in 1956. Although very young when she came to Brazil, she does not omit social, economical and political issues. Only a few years before the final abolition in 1888, Ina von Binzer acknowledges positive, but also negative aspects of the eradication of slavery.

Keywords: Ina von Binzer, schoolteacher, letters, slavery, abolition

1 A Visão de Ina sobre a Escravidão no Brasil

É possível perceber através dos relatos da educadora alemã Ina von Binzer a intensa agitação que antecede acontecimentos históricos importantes como a abolição da escravatura e a proclamação da República no Brasil. Com o fim do tráfico de escravos em 1850 e o iminente abolicionismo, agravava-se o problema da mão-de-obra. A educadora acreditava, como inúmeros viajantes europeus, que a solução para este problema estaria na imigração européia. Ina explicita ênfase na vinda de europeus, preferencialmente de alemães, para amenizar a falta de uma mão-de-obra nacional:

Ich habe nach meinen Beobachtungen den Eindruck, daß auch Brasilien zunächst furchtbar leiden wird durch die Aufhebung der Sklaverei, zumal da man sich immer noch nicht entschließt, europäischen und besonderes den nützlichern germanischen Einwanderern günstigere Bedingungen zu stellen. Es wird nach zwei Seiten hin leiden, einmal durch den Wegfall der Arbeitskräfte auf dem Lande und dann durch die plötzliche Überschwemmung seiner Städte mit faulen und im besten Falle unnützen Bevölkerungselementen.¹

Assim como Ina, a maioria dos viajantes enfatizava a vocação civilizatória do europeu nas ex-colônias como fundador e formador da sociedade. Para os antecessores da educadora, os alemães Spix e Martius, a selvageria americana, ao menos na capital, fora extraída pela influência da civilização e cultura da velha e educada Europa². Sobre esta questão Karen Macknow Lisboa nos explica que a

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Avenida Bento Gonçalves, 9500, 91540-000 Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: lisaneaweber@yahoo.com.br

questão central é a imposição eurocêntrica de valores e crenças preconcebidos para se enxergar uma sociedade historicamente diferente. Tal imposição de valores pretende justificar a expansão e domínio político, econômico e cultural acreditando na superioridade do europeu. Ao comparar o desempenho dos europeus e brasileiros em relação ao processo de trabalho, os viajantes alemães Spix e Martius comentam: “Os hábeis operários, na maioria europeus, só se mantêm com grandes ordenados, e os aprendizes, pretos ou mulatos, só com dificuldade se habitua à forte atividade e perseverança dos seus mestres”³. Segundo Barreiro, ao enfatizar os predicados positivos do trabalho capitalista, os alemães assumem um caráter eurocentrista, enaltecendo as habilidades dos operários europeus, e, ao mesmo tempo, registrando as dificuldades dos aprendizes negros ou mulatos. Além das críticas em relação aos trabalhos feitos por escravos, Ina von Binzer repreende também aqueles conduzidos na área técnica e científica pelos brasileiros:

Alle neuen Erfindungen auf technischem Gebiet müssen sie sofort haben, aber die Ingenieure zur Einrichtung kommen gleich mit aus Europa, und wenn sie wieder fort sind und es geht etwas an der betreffenden Maschinerie entzwei, dann kann ein Einheimischer sie gewiß nicht reparieren. Gründlichkeit herrscht nirgends, und wenn sie auch äußerlich Anschluß an deutsche Bildung zu suchen scheinen auf allen Gebieten der Wissenschaft – so lange sie sich nicht zugleich auch deutschen Fleiß und Ernst, deutsche Ausdauer und Gewissenhaftigkeit aneignen können, bleibt es doch nur Pantomime (p. 92).⁴

Não só os negros escravos, mas também o brasileiro branco ou mestiço⁵ deveria espelhar-se no trabalhador europeu para compor uma sociedade civilizada, pois para ela,

der Brasilianer [...] verachtet geradezu die Arbeit und den Arbeitenden. Er selbst arbeitet nicht, wenn er es irgend vermeiden kann, er sieht das Nichtstun als ein Attribut des Freien an, und woher will man denn erwarten, daß der in tierischer Unwissenheit erzogene Sklave sich über solche Ansichten hinwegsetze, sich eine selbständige philosophische Ansicht gebildet habe oder bilden werde?! Er wird's ruhig der weißen Rasse nachmachen und so wenig wie möglich arbeiten. (p. 155).⁶

O conflito entre ócio e disciplina não passou despercebido pelos viajantes que estiveram no Brasil. Clodimir Viana Moog fornece suporte a idéia de que os alemães representavam o trabalho e, por isso, eram os responsáveis pelo progresso do Brasil. Ele afirma, a propósito deste tema, em sua obra *Bandeirantes e Pioneiros* que,

de fato desde a vinda para o Rio Grande do Sul dos primeiros imigrantes alemães, em 1824 – a qual, a bem dizer, marca o primeiro grande momento de nossa nova política migratória – nunca mais se deixou de se alastrar no Brasil, do Sul para o Norte, um novo conceito de trabalho, em contraposição ao conceito bandeirante e patriarcal de que “o ócio vale mais do que o negócio”.⁷

Já Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Raízes do Brasil*, distingue o trabalhador do aventureiro, na medida em que estes representam duas éticas antagônicas, porém igualmente válidas. Segundo ele, o aventureiro, representado pelo bandeirante, ou seja, o brasileiro, busca novas experiências, acomoda-se no provisório e prefere descobrir a consolidar; já o trabalhador, no qual se enquadram os alemães, estima a segurança e o esforço do trabalho, aceitando as compensações a longo prazo. O ideal do aventureiro é,

colher o fruto sem plantar a árvore. [...] O trabalhador, ao contrário é aquele que enxerga primeiro a dificuldade de vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e saber tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele. [...] o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro.⁸

Viajantes tinham um caráter civilizador; almejavam transferir para cá os modelos europeus “assépticos”⁹ de trabalho e disciplina. Para eles o trabalho disciplinado era o traço de modernidade da qual o país deveria se revestir. Para a educadora Ina, o “imigrante trabalhador”, preferencialmente o germânico, seria o responsável pela imposição do trabalho e disciplina ao “brasileiro aventureiro”. Debret também constata que a partir da afluência de estrangeiros, houve um progresso sensível em relação, por exemplo, às construções, este, determinado sobretudo pela presença dos operários franceses no ramo. Diz ele que “a rapidez, o bom gosto e a economia de mão-de-obra acham-se agora reunidos”¹⁰.

A prática da escravatura também era vista por alguns viajantes como impedimento para uma sociedade moderna, sendo entendida como contra-senso à civilidade do império. Sobre esta questão Ina apresenta opiniões dicotômicas. Por um lado, ela a percebe como uma violação aos direitos humanos, mostrando-se muitas vezes piedosa, como no episódio em que ela vai visitar um escravo leproso. Ela conclui: “Ein Gefühl unsäglichen Jammers für den Unglücklichen, den die Schickung nicht tief genug demütigen zu können schien, überkam mich. Neger – Slave – aussätzig!” (p. 147)¹¹. Por outro lado, percebe que se abolida, representará um grande problema para o país. Ela chega a enfatizar que a “gente preta é um peso para o Brasil”, formando a escravidão uma verdadeira “chaga”, porém “muito pior para os senhores do que para os próprios escravos” (p. 153). Para ela as consequências de um abolicionismo seriam catastróficas, pois primeiramente haveria escassez de mão-de-obra, e, em segundo lugar, os escravos libertos transformariam-se em pessoas inúteis ou nocivas para o país. O que fazer com os escravos livres se nada lhes fora ensinado a não ser obediência aos senhores? Aos olhos da professora, a abolição da escravatura deveria acontecer gradativamente, seguida de um preparo sistemático do escravo para a liberdade, caso contrário, transformariam-se em inúteis criaturas ou em criminosos ou, como mencionou Debret, em “hábeis ladrões”¹². Esta é uma das razões pela qual Ina desaprova a abolição da escravatura sem o preparo do negro para a liberdade e suas consequências sociais, pois percebe que quando libertos, os escravos viveriam na marginalidade, sem os direitos mínimos para poderem integrar a sociedade dignamente:

Ich möchte bloß wissen, was diese Menschen anfangen wollen, wenn einmal die Sklaven-Emanzipation ganz und gar vollzogen ist! [...] Was aber jetzt an solch kleinem schwarzen “Kroppzeug” geboren wird, das hat keinen Wert für die Herren und nur die Bedeutung unnützer Esser. Es geschieht daher auch nichts für sie, es wird ihnen nicht einmal wie früher diese oder jene Handfertigkeit beigebracht, denn – “man hat ja später nichts davon” (p. 31).¹³

Ina aponta para alguns problemas resultantes de uma libertação sem condição alguma, isto é, sem uma educação moralizadora. Um destes problemas, mencionado na citação acima, diz respeito à ociosidade que tal prática os conduziria, ou seja, escravos livres transformariam-se em sujeitos inúteis para a sociedade. Além disso, eles poderiam igualmente representar um perigo para o Estado, transformando-se em cidadãos nocivos. No seguinte trecho, ela faz menção às práticas de furtos conduzidas pelos escravos fugitivos, chamados Marrãos:

Maros nennen wir entlaufene und verwilderte Sklaven, die sich in die Wälder geflüchtet haben und dort wie die Wilden leben, die Nachbarschaft plündernd, wo sie können. Sie stehlen ihren Unterhalt meist auf den Pflanzungen zusammen, seltener bauen sie selbst im Walde etwas Bohnen und Mais; sie sind gefürchteter als die Indianer. In letzter Zeit gesellen sich auch manchmal freigelassene Neger zu ihnen, die zu faul sind, um zu arbeiten. Diese Banden sind eine schlimme Wunde für Brasilien [...] (p. 154).¹⁴

Ina parece, às vezes, compartilhar as idéias dos reformadores do final do século XIX de que tudo resumiria-se a um esforço decidido e sistemático da parte do Estado no sentido de educar, amoldar, civilizar, controlando e disciplinando o cotidiano dos governados a fim de que eles se tornassem efetivamente úteis ao país, partes integrantes e batalhadoras de uma razão nacional superior¹⁵. Em uma de suas reflexões a respeito desta questão, ela indaga: “Was, um Gotteswillen, soll aus den Millionen von freien Schwarzen hier werden!” (p. 154)¹⁶. Ela desmascara a degradação do trabalho escravo. O trabalho livre e remunerado proporcionaria um melhor desempenho das tarefas realizadas. A valorização do trabalho através de uma remuneração incentivaria a formação de cidadãos úteis, além de contribuir para uma transformação de sua condição social e econômica. Ina critica o sistema econômico, e faz sugestões para uma melhor organização e formação de trabalho. Em várias passagens do livro, a viajante fala da preparação dos negros como possibilidade para um aproveitamento mais harmonioso no processo de trabalho. Segundo ela, eles deveriam formar uma classe trabalhadora, como, por exemplo, uma classe de artesões; deste modo estariam encaminhando as crianças libertas para um ofício regular:

Die Brasilianer sollten sich in ihrem eigenen Volke einen Arbeiterstand heranziehen, den sie so wenig wie einen Handwerkerstand bis jetzt haben, und sie könnten dies mit einem wenigstens teilweisen Erfolg tun, wenn sie die freien Negerkinder an eine regelmäßige Arbeit zu gewöhnen suchten. Es geschieht aber gerade das Gegenteil (p. 126).¹⁷

Enquanto a abolição com o devido preparo do escravo para a liberdade não acontecia, criam-se “mitos” em torno da escravidão a fim de justificá-la. Para Karen Lisboa, o mito mais significativo está acoplado à docilidade, amenidade e brandura de nossa escravidão.¹⁸ Para muitos viajantes era notória a benevolência dos senhores em relação aos seus escravos. Se vista por este ângulo, a escravidão não podia ser tão malévola. Alguns até mesmo associam a brandura dos senhores com o comportamento bárbaro dos escravos. Tal cordialidade dos senhores para com os negros abriria caminho para possíveis confrontações e fugas de escravos, já que seus senhores não eram severos o suficiente. Ina von Binzer, ao comparar o brasileiro com o americano, considera o primeiro mais bondoso:

Der Brasilianer ist gutmütiger als der Nordamerikaner, und die Schwarze Rasse nimmt bei uns überhaupt eine andere Stellung ein. Sie sehen, sowie der Neger frei ist, wird er hier als gleichberechtigt behandelt: Wir haben farbige Lehrer, Künstler, Ärzte, Abgeordnete, ja Minister, und die Prinzessin befiehlt auch farbige zum Tanz. Verachtung auf der einen und dem gemäß die Erbitterung auf der anderen Seite ist hier nicht so groß wie bei unseren nordischen Brüdern (BINZER, p. 35).¹⁹

Ina observa que os escravos da fazenda São Francisco são muito bem tratados pelo senhor Rameiro. Ela faz questão de mencionar que aqueles que colhem mais do que uma determinada quantidade de cestas de café recebem gratificação. Além disso, era lhes concedido também uma festa em celebração à colheita. Neste tipo de comemoração os negros eram tratados como verdadeiros senhores, podiam comer na mesma mesa sobre fino linho com seus senhores, e até mesmo vestir suas roupas. Ina faz questão de citar o discurso de um dos escravos em retribuição à bondade dos seus patrões por lhes proporcionar tal festa:

“Viva!

Viva, Senhora!

Viva!

Und dafür wollen wir ihnen danken. Und für noch etwas wollen wir danken. Nämlich dies. Wie haben wir armen Schwarzen uns früher quälen müssen mit dem Reinigen des Kaffees [...] jetzt hat unser Herr Maschinen kommen lassen aus fremden Ländern, die sie England und Deutschland nennen, so daß wir es viel besser haben. Dafür wollen wir danken: viva, Herr” (p. 29).²⁰

Tais depoimentos da viajante alemã contribuíram para passar a imagem de um país que, embora num regime escravista, não tinha preconceitos de raça, ou seja, o branco europeu era descrito como um homem cordial. Podemos interpretar tais observações como uma maneira de abrandar a culpabilidade do europeu colonizador em relação à escravatura. Ao mencionar a bondade do homem branco e os supostos direitos concedidos aos negros, Ina absolve o branco europeu das atrocidades cometidas aos escravos. Ao debater sobre alforria aos escravos mais velhos, a professora explica que o Dr. Rameiro era muito grato aos seus escravos, afirmando que ele não teria coragem de libertá-los, pois não tinham mais capacidade de trabalhar. Ele preferiria tê-los na fazenda do que vê-los mendigando miseravelmente nas ruas. Ina destaca as palavras de um professor alemão que visitava a fazenda, que

se admirava com a bondade senhorial para com os escravos: “[...] ich bin auf eine Pflanzung geraten, wo ich nur die guten Seiten des Sklaventums zu sehen bekomme!” (p. 55)²¹. Em resposta ao comentário do visitante, o doutor Rameiro diz que muito já se escreveu sobre o lado contrário da escravidão, exagerando-se bastante. Ele afirma que muitos fazendeiros seguem o seu exemplo, tratando bondosamente seus escravos. Para a educadora, na Europa, tem-se uma pior impressão da escravatura, conhecendo-se somente seu lado condenável (p. 63). Outro mito que diz respeito à escravatura é que ela teria um caráter civilizador. Devemos tentar compreender esta idéia a partir de uma premissa essencial; “a inferioridade dos escravos negros” em relação à raça branca²². Para ela, “não se pode exigir dessa raça concepções pessoais altamente civilizadas, nem pretender que adotem nossos conceitos sobre liberdade, em relação ao homem, e de honra em relação à mulher” (p. 45). Para a viajante, o escravo ao se livrar da escravidão não teria mais a necessidade de lutar pelo seu pão de cada dia, não se podendo esperar, portanto, qualquer regeneração moral; os escravos livres tornariam-se marginais e as mulheres “moralmente perdidas”, não esforçando-se em procurar trabalho “enquanto puderem viver de outra forma” (p. 156). Ela cita a Jamaica como lugar onde a prosperidade não aconteceu por causa da emancipação dos escravos:

Es geht eben hier in Brasilien, wie es nach einer Notiz in einer älteren Nummer des “Economiste français”, die mir neulich in die Hände fiel, in Jamaica seiner Zeit gegangen ist. Das Blatt sagt: “Neben der Aufhebung der Differentialzölle hat besonders die Sklaven-Emanzipation die Prosperität der früher blühenden englischen Besitzung Jamaica vernichtet. Die Neger ergaben sich der Faulenzerei, und noch heute verdienen sie ihren Unterhalt nicht in den Pflanzungen; die Insel bedarf hunderttausend Kulis” (p. 156).²³

Para sustentar estes conceitos baseados na superioridade do europeu em relação ao negro, ela cita dois especialistas que, segundo ela, chegaram às mesmas conclusões que se impuseram a ela. Ela cita Smarda: “In den Tropen arbeite niemand zum Vergnügen – warum sollte es der bedürfnislose Neger tun?” (p. 155)²⁴. Ela concorda também com o “brilhante” observador das condições brasileiras Fernando Schmidt quando este escreve: “Keiner menschlichen Kreatur ist Feldarbeit verhafter, als dem freien Neger” (p. 156)²⁵. Ina parece atrelar a culpabilidade do atraso do país aos negros ou mestiços. Grande parte dos viajantes achava que os brasileiros brancos já haviam se tornado igualmente “débeis” devido ao calor e à ociosidade, marca característica do mestiço ou negro. O negro só trabalharia se lhe fosse exigido, caso contrário entregar-se-ia à vida ociosa. Formavam-se ao longo do século XIX teorias para justificar a suposta inferioridade de algumas raças. O racismo científico baseava-se no patrimônio genético para explicar que o negro era moral e intelectualmente inferior ao branco, por isso a mistura de ambas as raças deveria ser evitada. O viajante George Gardner comentara quando aqui esteve entre 1836 e 1841:

O negro importado cativo, proscrito, criminoso vindo da África, melhorou muito ao atravessar o mar. A raça superior que o admitiu, contudo, foi por ele altamente prejudicada, sob muitos aspectos, morais assim como físicos [...].²⁶

Ina parece, algumas vezes, ter suas idéias baseadas nas teorias racistas do século XIX, as quais deram o substrato para avaliações negativas quanto à miscigenação e à presença do negro na sociedade brasileira. Até a década de 1920, o conceito raça baseia-se nestas análises, atribuindo a culpa da falta de civilização a esta “mancha escura”. A elite brasileira não conseguia perceber que a culpabilidade dos males do Brasil residia muito mais na sua formação histórica e na carência de uma educação para os negros do que na questão da miscigenação. Embora Ina aposte numa educação para os negros, entretanto, algumas vezes, ela parece desviar-se deste pensamento e deixa entrever resquícios de preconceitos raciais, incorporando uma visão de mundo elaborada através do pensamento europeu de supremacia do homem branco. No pensamento da maioria dos viajantes do século XIX, era impossível haver progresso cultural e estabilidade política numa sociedade miscigenada. O ponto central desta percepção é uma aproximação da civilização segundo um modelo europeu. A escravidão, a falta de instituições educacionais, a péssima rede de transportes, o grande número de negros e mestiços impediam o desenvolvimento do país²⁷. Ela aposta na vinda dos europeus, principalmente os germânicos para uma organização estrutural da sociedade que se aproximasse da “civilização”, em outras palavras, ela estaria apostando no branqueamento de seus habitantes para um maior progresso da sociedade brasileira.

É fundamental analisarmos os discursos dos viajantes através da condição de estrangeiros. Em função desta condição destaca-se imediatamente a posição de *outro* que estes assumem: o mundo que percorrem é um outro, enquanto eles são também percebidos como *outro* entre os habitantes locais. Como europeus, o ponto de referência é o mundo civilizado, a partir do qual ora percebem o atraso cultural, ora estabelecem aproximações e diferenças em relação ao outro.²⁸

2 A Construção do Negro no Imaginário Europeu

A escravidão está presente na maioria dos relatos destes estrangeiros. Podemos dizer que ela causa um fascínio exótico no imaginário do europeu. Não é propriamente a escravidão que é associada ao exotismo, mas as imagens relacionadas a ela, isto é, o negro em si, seus costumes, festas, moradia, vestimentas, e, por fim, a mulher negra. É Octávio de Souza quem afirma:

O espectro semântico da palavra “exótico” abrange desde o sentido denotativo de estrangeiro ou não nativo, até o sentido conotativo oriundo de sentimentos estéticos, sentido que expressa o charme ou a fascinação do que não é familiar, o estranhamente belo ou excitante [...] considerar belo ou excitante o estranho já é, em si, um modo de aproximação [daquilo que é] puramente estranho.²⁹

Para o imaginário europeu, a cor negra ora está associada a um sentimento de fascínio exótico, ora está acoplada a um sentimento de medo ou aversão. Segundo William Cohen, os europeus associavam a pele negra como marca do mal e da depravação humana. Muitos mitos de ordem teológica foram criados a fim de explicar a origem da cor negra, e, embora sem comprovação científica, o argumento bíblico se tornou bastante recorrente nas crenças populares. Uma destas crenças remete à maldição de Noé sobre Cam, do qual todos os negros descenderiam³⁰. Esta

mesma referência à suposta maldição do negro encontra-se nas observações de Ina ao relatar uma cerimônia de batismo de crianças negras. Ela questionava-se porque algumas crianças tinham a pele quase branca. Como respostas, relataram-lhe a maldição de Cam:

Sie werden “schwarz”, sagte man mir mit einem Lächeln [...] nur die inneren Handflächen und die Fußsohlen bleiben weiß. Sie sagen, als Ham nach Afrika ausgewandert sei, habe er auf Befehl des Herrn mit Füßen und Handflächen das Wasser des Jordans berührt, das dann vor ihm zurückgewichen sei; von dieser Berührung seien bei ihm und seinen Nachkommen jene Stellen weiß geblieben, auch im Sonnenbrand Afrikas (p. 33).³¹

O negro torna-se exótico para o imaginário europeu, pois ele é diferente do resto da população por sua procedência – tomada como origem e pelo fenótipo, principalmente a cor da pele, que indicava “inferioridade natural”³². Exótico e diferente, ele causa o estranhamento do observador, criando-se desta maneira uma rede de identidades e alteridades, pois o conhecimento do “Outro”, enquanto tentativa de conhecer-se a si mesmo, era o primeiro passo na busca da própria identidade, isto é, através da experiência da alteridade, construíam-se também a identidade. Para Leite, o “Outro” representa uma demarcação para a própria conformação do “Eu”. Ainda sobre o “Outro” Marco Aurélio Luz explica-nos que o desconhecimento do outro considerado etnicamente “provoca situações fantasiosas que ocupam o lugar da realidade [...] o outro torna-se o depositário de tudo aquilo que nós mesmos condenamos ou desejamos, ora no sentido de agredi-lo ora de idealizá-lo”³³.

O negro, desta forma, pode ser visto como o outro do branco, um duplo; como aquele que, ao surgir diante do branco, lhe remete à sensação de estranhamento, que pode ser de terror ou fascínio, de algo que solicita, de alguma forma, uma simbolização. Simbolização essa que ocorre através da construção, em primeiro lugar, do exotismo.³⁴

2.1 O negro na visão da educadora

Como já havíamos debatido anteriormente, a educadora Ina apresenta duas visões em relação à escravidão, ora esta contribui para o processo civilizador do negro “selvagem”, ora ela é percebida como um contra-senso à civilidade. Vale ressaltar que Ina, assim como a grande maioria dos viajantes, tinha seus pensamentos calcados nas idéias iluministas, cujas influências encontravam-se nos mais diversos sistemas sociais, como na política, economia, artes, etc. Na Alemanha, o Iluminismo exerceu forte influência tanto na literatura, quanto no âmbito político-econômico, destacando-se dos demais países europeus pelo conceito de “Bildung”, ou seja, uma formação cultural, ou como explica Maas:

A tendência dos dicionários e do uso lingüístico moderno é de atribuir ao termo “Bildung” (formação) o sentido de um resultado de um processo que não pode ser atingido apenas pela atividade metódica da educação; a “Bildung” pressupõe a atividade espontânea do indivíduo, ocorrendo ao longo do processo de auto-aperfeiçoamento.³⁵

Na visão da professora, o negro ainda não estava apto para esta evolução no processo de auto-aperfeiçoamento (Bildung). A escravatura seria, então, uma maneira de civilizar o negro, preparando-o para esta “evolução”, é por este motivo, também, que a autora não concorda com uma abolição imediata, pois os escravos não estariam preparados para integrar a sociedade dignamente. Para Ina, assim como para a maioria dos viajantes, desenvolver-se ou evoluir-se significava moldar-se aos padrões europeus, ou seja, europeizar-se. Desta forma, o negro, que só queria viver na ociosidade, não estaria pronto para este desenvolvimento intelectual. Ina mesma afirma ser “uma grande falta de critério fazer-se, sem transição, de um escravo um senhor, tornando-o independente, quando foi criado irresponsável”. Ela indaga: “Tudo isso obriga-nos a raciocinar, não é?” (p. 158).

Ora, a educadora tece o negro e seus costumes com um explícito preconceito racial, ora ela o enxerga positivamente. Ao chegar na fazenda São Francisco ela conhece Olímpia, “a sua negra”, decrevendo-a como “das scheußlichste, dicklippigste schwarze Geschöpf” (p. 7)³⁶. Seu determinismo racial deixa-se transparecer claramente quando ela admite ser bom ter sua própria escrava e poder chamá-la de “minha negra”, tais palavras, apesar de serem irônicas, são bastante reveladoras, pois deixam clara a oposição raça branca e raça negra, sendo a primeira superior e senhora da outra inferior e submissa:

“Meine Negerin” – nicht wahr, das ist bis jetzt noch das beste na meinem Brief, das klingt doch nach was! Sie heißt Olympia, was die Sache doch entschieden noch pomphafter macht, und sagt bei jeder Gelegenheit höchst unterwürfig “Sim, Senhora”, auch wenn ich sie schelte (p. 6-7).³⁷

Ina retrata o negro como um ser inferior ao branco, porém, em algumas passagens de sua obra ela o caracteriza positivamente, como na descrição da festa da colheita do café em que ela os chama de “gute Einfaltmenschen” (p. 27)³⁸. Apesar de seu determinismo racial, ela consegue reconhecer o negro como única força trabalhadora do país, conferindo-lhe até mesmo respeito e admiração:

Die Neger spielen doch die Hauptrolle in diesem Lande, und ich finde, daß sie im Grunde viel mehr die Herren als die Sklaven der Brasilianer sind. Jede Arbeit wird von Schwarzen verrichtet, der ganze Reichtum durch ihre Hände herbeigeschafft [...] (p. 31).³⁹

Igualmente admiráveis por ela são as festas dos escravos. Dança e música formavam um todo harmônico, onde, através do ritmo, os negros conseguiam sintonizar-se com a sua cultura⁴⁰. Embora critique a música, decrevendo-a como “ensurdecadora”, as batidas dos tambores como sendo “monótonas”, e o som que provinha deles “desarmonioso” entoando uma cantiga insípida, ela admira o modo como preparam a festa e conduzem dança, contradizendo o que muitos viajantes escreveram. O viajante Georg Wihelm Freireyss que esteve no estado de Minas Gerais entre os anos de 1814 e 1815 escreve sobre a dança africana:

[...] o negro selvagem, com a alegria barulhenta e o cômico maneiro de seu corpo, indica o verdadeiro grau em que se acha na escala social que, conforme nossas idéias de beleza, está muito baixo, sendo singular que as

danças dos negros sejam exatamente o contrário das nossas, porque ao passo que nós procuramos mostrar o nosso corpo na luz mais favorável, e os nossos professores de dança se esforçam por dar aos seus discípulos uma posição exata e elegante, os negros procuram dar ao seu corpo as mais extravagantes posições, contrariando de modo mais desnatural possível o jogo de todos os seus músculos, e quanto mais ele o consegue, maiores são os aplausos que lhes são dispensados.⁴¹

Nestas linhas são particularmente dignas de atenção as comparações entre a dança feita pelo branco europeu, caracterizada por sua elegância e beleza, e a dança do escravo, descrita como “desnatura” e extravagante. O autor faz questão de designar o outro como o seu “contrário”. A diferença cultural é, segundo Ilka Boaventura Leite, invocada para expressar a oposição branco *versus* negro. Para a autora, Freireyss apresenta uma visão eurocêntrica em relação à dança dos escravos, uma vez que ele designa o movimento do negro como o oposto do movimento do branco (p. 153). Diferentemente de Freireyss, a viajante Ina conseguia abstrair-se de suas ideologias culturais a fim de apreender a identidade cultural da outra cultura. Ina percebe a dança dos escravos como “poetisch”, os fogos que iluminavam a festa “phantastisch”, os movimentos são igualmente “brillant”, e as mulatas são descritas como “graciosas”. Quanto à dança, ela comenta: “Du kannst Dir denken, wie besonders für uns Europäer das Bild fesselnd und interessant war” (p. 28)⁴². Para muitos viajantes as festividades eram vistas sob o ponto de vista da ociosidade. Festas seriam uma escusa para a interrupção do trabalho. A atitude de deleite fácil diante das manifestações culturais do outro impedia os viajantes de vê-las a partir de seu substrato mais essencial⁴³. Já Ina von Binzer consegue compreender essa essência fundamental, vendo na realização das festas uma maneira de abrandar o sofrimento do negro escravo e percebendo que através delas os negros resgatavam os valores de sua origem africana.

Notas

¹ BINZER, Ina von. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil / Leid und Freud einer Erzieherin in Brasilien*. Edição Bilingüe. Traduzido por Alice Rossi und Luisita da Gama Cerqueira. 6. Edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1994. Traduz-se: Segundo o que venho observando, tenho a impressão de que o Brasil logo de início irá sofrer horrivelmente com a abolição da escravatura porque ainda não se decidiram aqui pela emigração européia, nem oferecerem aos mais úteis emigrantes – os germânicos – condições bastantes favoráveis. Sofrerá por dois motivos: primeiro pela extinção das forças trabalhadoras nos campos e em seguida pela repentina invasão de suas cidades por elementos nocivos, ou, na melhor das hipóteses, inúteis (BINZER, 1994, p. 12).

² LISBOA, Karen Macknow. Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX, p. 271. In: MOTA, Carlos Guilherme. Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). 2.ed. São Paulo: Senac, 2000.

³ Apud BARREIRO, José Carlos. *Imaginário e Viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.138.

⁴ Querem possuir sem demora todas as novidades no terreno da técnica, mas os engenheiros para a montagem vêm da Europa; quando estes se retiram, se por acaso se parte uma das peças das máquinas, nenhum nacional sabe consertá-la. Não se encontra profundidade em parte alguma, e mesmo que procurem adquirir a cultura alemã em todos os campos da ciência, tudo ficará somente em superficial imitação, enquanto não o fizerem com a mesma perseverança, aplicação e seriedade dos alemães (BINZER, p. 95 – Tradução Edição Bilíngüe).

⁵ Sobre esta questão Miriam Lifchitz Moreira Leite explica que para os letrados da classe dominante, a família brasileira era a família de pessoas brancas, que se comunicassem em português, fixadas no país há mais ou menos quatro gerações. Entre os escritores do século XIX, são portuguesas as famílias brancas e que falam o português, sendo brasileiras as famílias dos índios, ainda bastante próximas e numerosas dos núcleos de população européia. As famílias de negros e mulatos foram tratadas, quase sempre, como africanas, se bem que, da metade do século XIX em diante, passam a ser consideradas brasileiras, em oposição às famílias brancas. A população européia dos núcleos urbanizados formava as colônias francesas, alemãs, suíças e inglesas que, na segunda metade do século, passaram a se distinguir das famílias brasileiras brancas, não só pela língua, mas por padrões culturais e religiosos (*Livros de viagem -1803-1900*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 72).

⁶ O brasileiro [...] despreza o trabalho e o trabalhador. Ele próprio não se dedica ao trabalho se o pode evitar e encara a desocupação como um privilégio das criaturas livres. Como esperar que o escravo, criado em animalésca ignorância mas dentro dessa ordem de idéias, seja capaz de adquirir outras por si, formando sua própria filosofia? Ele imita servilmente o branco e trabalha o menos que pode (BINZER, p. 153-154 - Tradução Edição Bilíngüe).

⁷ In SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Retratos do Brasil: hetero – imagens literárias alemãs*. São Paulo: Arte e Cultura, 1996, p. 183.

⁸ Idem, *Ibidem*.

⁹ Termo utilizado por Barreiro (2002) para referir-se a um modelo europeu de sociedade “limpa”, livre de imperfeições, no qual o Brasil deveria espelhar-se.

¹⁰ Debret apud Barreiro, p. 142, 2002.

¹¹ Senti um arrepio e uma profunda compaixão por esse infeliz que o destino não poderia ter deserdado mais completamente: negro - escravo - leproso (BINZER, p.146 – Tradução Edição Bilíngüe).

¹² Debret apud Barreiro, p. 153.

¹³ Gostaria de saber o que fará essa gente, quando for decretada a completa emancipação dos escravos. [...] Os pretinhos nascidos agora não têm nenhum valor para seus donos, senão o de comilões inúteis. Por isso não se faz nada por eles, nem lhes ensinam como antigamente qualquer habilidade manual, porque, mais tarde, nada renderão (BINZER, p.40 – Tradução Edição Bilíngüe).

¹⁴ Marrão é preto fugido vivendo pelas matas como selvagem embrutecido, matando e roubando tudo o que pode na vizinhança. Raramente plantam um pouco de feijão ou de milho para alimentar-se; preferem roubar tudo o de que precisam e são mais temíveis que os índios. Nos últimos tempos vão-se juntando a estes os negros libertos e vadios que não querem trabalhar. Esses bandos representam uma praga terrível para o Brasil [...] (BINZER, p.152-153 – Tradução Edição Bilíngüe).

¹⁵ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.49.

¹⁶ “Só Deus sabe o que irá acontecer a esses milhões de pretos que vivem aqui!” (BINZER, p. 153- Tradução Edição Bilíngüe)!

¹⁷ Os brasileiros deviam organizar entre seu próprio povo uma classe operária que ainda não possuem, como também criar a classe de artesões; alcançariam esse fim com êxito, se encaminhassem as crianças pretas libertas para exercer um ofício regular. Mas acontece justamente o contrário (BINZER, p. 128 – Tradução Edição Bilingüe).

¹⁸ LISBOA, Karen, 2000, p.271.

¹⁹ O brasileiro é mais bondoso do que o norte-americano e entre nós a gente preta tem condição bem diversa. Veja, quando aqui se liberta um preto, concedem-lhe direitos iguais aos dos brancos: temos professores de cor, artistas, médicos, deputados e até ministros. E a princesa Isabel também dança com os negros. O desprezo de um lado e o sentimento de amargura do outro não são aqui tão grandes como entre os nossos irmãos do norte (BINZER, p. 44 – Tradução Edição Bilingüe).

²⁰ E por isso queremos agradecer. Tem mais uma coisa para agradecer: antes os pobres negros penavam na limpeza do café [...] Agora, nosso Sinhô mandou vir máquinas de terra estranha que ele chama de Inglaterra e de Alemanha e assim melhorou a nossa vida. Nós queremos agradecer isso também. Viva Sinhô (p.38)!

²¹ “Vim parar em uma fazenda onde só me fazem ver o lado bem da escravidão” (tradução livre).

²² LISBOA, Karen Macknow. *Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX*, p.283-284. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. 2.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. Nas primeiras décadas do século XIX, os conceitos complementares de “perfectibilidade e degeneração” são utilizados como chave interpretativa para explicar as diferentes raças e culturas existentes, e cujo potencial de mudança dependeria mais do meio e da formação do que padrões biológicos e, portanto, hereditários. A raça branca, portanto, gozaria de uma superioridade intelectual e moral em relação às demais etnias. Em meados do século, são formuladas as teorias raciais em que estas diferenças seriam determinadas biologicamente, abrindo campo para o racismo científico. São observadas neste período três vertentes: a escola etnológico-biológica, que provava a inferioridade dos negros e índios com base em diferenças físicas e mentais; a escola histórica (representada por Gobineau) que declarava que a raça branca determinava a história, e, por último o darwinismo social, que declarava que ao longo de um processo histórico-evolutivo, as “raças superiores” teriam predominado sobre as inferiores, condenadas ao desaparecimento.

²³ No Brasil, está acontecendo o mesmo que se deu na Jamaica, segundo uma velha informação do “Economiste Français”, que me veio parar às mãos, noutro dia; diz esse jornal: Não se contando o levantamento do imposto diferencial, foi principalmente a emancipação dos escravos que aniquilou a prosperidade da florescente possessão inglesa da Jamaica. Os pretos entregaram-se à vadiagem e ainda hoje não ganham para seu sustento; nas plantações, a ilha tem necessidade de empregar cem mil coolies (BINZER, p. 155 – Tradução Edição Bilingüe).

²⁴ “Nos trópicos ninguém trabalha com prazer. Por que haveriam de fazê-lo os pretos, tão pouco exigentes para si?” (p. 155)?

²⁵ “Para nenhuma criatura humana, o trabalho do campo parece tão odioso como para o negro liberto” (p. 154).

²⁶ In LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem; escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 43.

²⁷ LISBOA, Karen. *Viajantes de língua alemã no Brasil: visões sobre a diversidade étnica e a “questão racial” (1893 – 1942)*. Instituto Martius-Staden, São Paulo, n.50, 2003.

²⁸ GOMES, Gínia Maria. *O viajante de Os Sertões*. Organon, Visagens da Viagem, n. 34, Porto Alegre, v.17, p. 133- 156, 2003, p. 134.

²⁹ SOUZA, Octávio de. *Fantasia de Brasil*. São Paulo: Escuta, 1994, p.127.

³⁰ SANTOS, Gislene Aparecida dos. *Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Idéias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta*. Revista Estudos Afro- Asiáticos, 2002. Disponível em

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000200003&lng=es&nrm=iso&tlng=es)

546X2002000200003&lng=es&nrm=iso&tlng=es> Acesso em: 25 jul. 2008.

³¹ “Eles vão ficar pretos” – disseram-me com um sorriso de desprezo [...] só as plantas dos pés e das mãos continuarão claras”. Eles dizem que quando Cam emigrou para a África, tinha, por ordem de Deus, tocado com as mãos e os pés nas águas do Jordão, que recuaram, afastando-se dele; mas desse contato ficaram para seus descendentes, mesmo sob o sol ardente da África, essas partes mais claras (BINZER, p. 42 – Tradução Edição Bilingüe).

³² LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem; escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p.99.

³³ apud Leite, p. 101, 1996.

³⁴ SANTOS, Gislene Aparecida dos. *Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Idéias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta*. Revista Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

³⁵ SANTOS, Rafael Chaves. *Os viajantes e o negro no Rio de Janeiro do século XIX*. Revista Uratágua – revista acadêmica multidisciplinar (DCS/UEM), 2008. Disponível em <<http://www.uratagua.uem.br/015/15santos.htm>> Acesso em: 22 jul. 2008.

³⁶ Criatura preta e beicuda mais horrenda.

³⁷ “Minha negra” – até agora isto é o melhor de minha carta – e como soa bem, não é verdade? Chama-se Olímpia, o que torna o caso decididamente muito mais impressionante quando me responde submissa e em qualquer circunstância: “sim senhora”, mesmo se estou ralhando com ela (BINZER, p. 18 – Tradução Edição Bilingüe).

³⁸ Gente boa e simplória (p. 37).

³⁹ Neste país, os pretos representam o papel principal; acho que no fundo são mais senhores do que escravos dos brasileiros. Todo trabalho é realizado pelos pretos, toda a riqueza é adquirida por mãos negras [...] (p. 40).

⁴⁰ LEITE, I., p. 147, 1996.

⁴¹ Freireyss apud LEITE, I., p. 152, 1996.

⁴² [...] você bem pode calcular o interesse que despertam essas coisas, ainda mais entre nós europeus (BINZER, p. 38 – Tradução Edição Bilingüe).

⁴³ BARREIRO, 2002, p.109.