

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## **A POLIFONIA DO OLHAR**

**NIDIA HERINGER**

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL E SILVA

PORTO ALEGRE, FEVEREIRO DE 2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## **A POLIFONIA DO OLHAR**

**NIDIA HERINGER**

ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL E SILVA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutor em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura.

Data da defesa: 12.01.2007

Instituição Depositária:  
Biblioteca Central Irmão José Otão  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

## DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz Antônio de Assis Brasil e Silva (orientador - PUCRS)

---

Prof. Dr. Luís Bueno (Universidade Federal do Paraná)

---

Prof. Dr. Mauro Gaglietti (Universidade de Passo Fundo)

---

Prof. Dr. Draiton Gonzaga de Souza (PUCRS)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Tereza Amodeo (PUCRS)

## **AGRADECIMENTOS**

*Ao professor Dr. Luis Antonio de Assis Brasil, pela amizade e incentivo inestimável que dedicou a esta orientanda súbita, que a sua gentileza particularíssima acolheu.*

*À professora Maria Luiza Ritzel Remédios, pelos socorros inúmeros, em tão diferentes momentos: um coração grande como o seu precisa de cuidados especiais.*

*Ao professor Dr. Dino del Pino, orientador inicial, todo o meu carinho. Algumas vezes, as palavras são insuficientes para expressar tudo que gostaríamos.*

*Às professoras Maria Eunice Moreira, Maria da Glória Bordini e Regina Zilbermann, pelos ensinamentos, de diferentes ordens.*

*À professora Ms. Celestina Vitória Moraes Sitya, de quem fui aluna na graduação e cujo entusiasmo impulsionou meu interesse pela pesquisa.*

*Ao Rudimar, pelo amor múltiplo, em todas as horas.*

*À minha família, especialmente mãe, Eli e Lú: valeu.*

*Aos amigos, tão especiais: obrigado pela força.*

*À Capes, pela concessão da bolsa de estudo.*

## O MEU OLHAR

*O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de, vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...*

*Creio no mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender ...*

*O Mundo não se fez para pensarmos nele  
**(Pensar é estar doente dos olhos)**  
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...*

*Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe por que ama, nem o que é amar ...  
Amar é a eterna inocência,  
E a única inocência não pensar...*

**Fernando Pessoa (Alberto Caeiro)**

## RESUMO

A tese apresentada postula a vigência dialética de uma “polifonia do olhar” e, através dessa proposição, mostra o quão múltiplas em significação são as narrativas, além de coadunar-se diretamente com o contexto cultural da atualidade.

O olhar é, nessa proposta, considerado um vetor flexível que se instrumentaliza para (re)elaborar, pela palavra dita e escrita, novos painéis literários e culturais. Os aportes teóricos selecionados concatenam-se à pluralidade textual e abrangem os campos da história e várias “linhas” da teoria da literatura.

As narrativas selecionadas são analisadas com o intento de evidenciar a pertinência da idéia desenvolvida e, por conseguinte, já construtos do “olhar polifônico”. Aqui estão o “olhar hibridação” de *O queijo e os vermes*; o “olhar pactos rompidos” que *O resto é silêncio* dimensiona; *Terra papagalli* e um “olhar genealogia”; os “olhares ausentes” do *Ensaio sobre a cegueira* e o “olhar errante” situado por *Imitação da morte*.

## ABSTRACT

The presented thesis claims to the dialectic operation from a "polyphony of the look" and, through this proposal, shows how multiple in meaning are the narratives, beyond agree itself directly with the cultural context of the present time.

The look is, in this proposal, considered a flexible vector that instruments itself to (re) elaborate by the said and writing word, new literary and cultural panels. The selected theoretical supplements link themselves to the textual plurality and enclose the fields of history and many "lines" of the theory of literature.

The selected narratives are analyzed with the intent of attest the pertinence of the developed idea and therefore, already aware of the "polyphony look". Here they are the "hibridization look" of *O queijo e os vermes*; the "broken pacts look" that *O resto é silêncio* extends; *Terra Papagalli* and "genealogy look"; the "absent looks" of the *Ensaio sobre a cegueira* and the "errant look" situated by *Imitação da morte*.

## SUMÁRIO

1	UM PRIMEIRO OLHAR .....	10
2	O “OLHAR-HIBRIDANÇA” EM O <i>QUEIJO E OS VERMES</i> : EFERVESCÊNCIAS DA PALAVRA .....	18
2.1	ENSAIANDO ELOS .....	19
2.2	OLHARES E VOZES: DIALÉTICAS MULTIVETORIAIS .....	32
2.2.1	OS ELOS INTERATIVOS DO “EU” .....	32
3	OLHARES CRUZADOS E O RESTO É SILÊNCIO .....	40
3.1	A VIDA EM PRISMAS: O ROMANCE .....	40
3.2	O SILÊNCIO NO OLHAR .....	44
3.3	UMA LEITURA DO SILÊNCIO NO OLHAR .....	52
3.3.1	O ROMANCE DE ERICO .....	54
3.4	O OLHAR LEITOR: ENTRE MENOCCHIO E FRITZEN .....	56
3.4.1	O PROCESSO DE LEITURA .....	56
3.4.2	A REALIDADE DA FICÇÃO .....	58
3.4.3	DOIS LEITORES E SEUS OLHARES .....	62
3.5	FRONTEIRAS: ALGUNS LEITORES-SUJEITOS DA HISTÓRIA .	71
4	O “OLHAR VIAJANTE” .....	75
4.1	O RISO NO OLHAR .....	77
4.2	A PARÓDIA: “O OLHAR <i>PAPAGALLI</i> ” .....	78
4.3	O OLHAR SURPRESO: UMA <i>BIOGRAFHOGENUS</i> DO BRASIL? .	92
5	AS NUANCES DO “OLHAR AUSENTE” .....	99
5.1	O ENSAIO COMO PONTO DE PARTIDA .....	99
5.2	O(S) OLHAR(ES) E A(S) VOZ(ES) INSCRITOS .....	101
5.3	O “OLHAR LUZ-GUIA” .....	107

5.4	IDENTIDADES EM BRANCO .....	109
5.4.1	TRÊS MOMENTOS DA CRISE DE IDENTIDADE .....	118
6	O “OLHAR ERRANTE” .....	126
6.1	A AÇORIANIDADE DO IMPLÍCITO .....	126
6.2	O DUELO DA VIDA-MORTE .....	130
6.3	OLHARES PORTUGUESES: CONTINENTE E ILHAS .....	141
6.4	O PACTO DO OLHAR E DA ESCRITURA .....	146
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	155
8	OBRAS CONSULTADAS .....	168
9	ANEXO – CURRICULUM VITAE .....	176

## **1 UM PRIMEIRO OLHAR**

A tese de que é possível a incidência de vários olhares para as narrativas encontra sustentação em embasamentos de ordem teórica e sócio-cultural. A contemporaneidade pode ser observada como um momento em que o ícone principal é conectar. Estão em foco pensamentos globalizados ou globalizáveis, e a comunicação se constitui em artefato capaz de diluir fronteiras, sejam geográficas e/ou culturais. O homem conecta-se com várias partes do mundo e interage com inúmeras culturas em segundos. Essa profusão de formas de conhecer a realidade viabiliza o relativizar dos conceitos. Olhar o mundo, atualmente, depende muito de onde, como, com quem e para quem o homem o olha.

A literatura, quem sabe em função das mudanças advindas de novos parâmetros culturais, enfrenta a questão de saber se é possível — ou até que ponto é possível — estabelecer fronteiras, e estimula o surgimento e a existência de formas literárias híbridas, dando ênfase à interpenetrabilidade dos discursos literário e histórico.

O hibridismo resultante desse processo aponta para um projeto cultural integrador e ambíguo. A história do conhecimento, a história oficial da humanidade, a história das menta-

lidades, a vida particular e íntima de sujeitos reais são “materiais” que a literatura desestabiliza e reconfigura, estabelecendo conexões que desestruturam a fixidez original de determinadas áreas epistemológicas. Da mesma maneira, o discurso da história, cada vez mais, faz uso de técnicas narrativas aprimoradas.

A percepção dessas novas formas gelatinosas de dizer-mostrar mundos e sujeitos parece estar, também, elaborando um novo leitor. Assim como os conteúdos de áreas distintas conectaram-se, a significação rompeu as fronteiras de seus campos de conhecimento. A conjunção de diálogos entre esferas distintas possibilita uma dialética peculiar: a de pensar esses imbricamentos culturais, de diferentes áreas teóricas, sob a perspectiva da existência de uma “polifonia<sup>1</sup> do olhar”.

Postular a vigência dialética de uma “polifonia do olhar” viabiliza perscrutar “subversões potenciais”. A literatura, sob a perspectiva de uma estética do olhar, permite aproximar o antigo e o novo, a memória e o presente, o literário e o histórico, o coletivo e o singular, a produção e a recepção e, em um exercício de curiosidade, pesquisar textos, olhares e verdades um tanto quanto controversos. O olhar instrumentaliza-se e (re)constrói. E a feitura nova é extremamente múltipla: cada novo espectador tem um espaço concreto diante de si e outro (seu duplo) apenas latente, que se refigura durante a

---

<sup>1</sup> O termo polifonia, com sentido vinculado aos textos de Mikail Bakhtin - *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Problemas da poética de Dostoiévski* - será, aqui, tomado de empréstimo e utilizado como integrante do léxico do olhar. A expressão “polifonia do olhar” foi elaborada e será usada para significar diferentes possibilidades de olhar-conhecer. A questão da leitura e dos efeitos do ato de ler, potencializados pela mobilidade fronteira entre História e Literatura, será discutida a partir da amplitude cultural que a noção de “polifonia do olhar” viabiliza.

construção mesma.

O léxico do olhar está, há muito tempo, presente nos mais diversos campos do conhecimento. Os gregos e os romanos helenizados já pensavam o olhar sob dois ângulos, um receptivo e um ativo. Supunham um ver não intencional e um ver como produto resultante da atividade de olhar.

Luz e olhar processam formas de pensar na Antigüidade Clássica, são analisados pela filosofia, são perspectiva na Renascença, potencializam-se quando em conjunção com microscópios e outros instrumentos e métodos científicos, determinam a identidade do mundo e até do eu (Narciso preso à própria imagem está bastante “revisitado”, por exemplo).

A atualidade enfrenta a desterritorialização crescente, tanto do léxico como da significação e, múltipla em vozes, tem estreitado os laços entre ver e conhecer. É importante estabelecer a diferença, a partir da proposta aqui pretensa, entre os termos “olho” e “olhar”. Olho é o órgão receptor externo; olhar é uma atividade do ser em busca de significações. Ainda, importa salientar que nem sempre olhar e conhecer são absolutamente coincidentes em virtude dos demais sentidos humanos capazes de fundamentar percepções. O “olhar” não existe isolado, depende da corporeidade como conjunto e sofre interferência externa.

Nessa perspectiva, dentre os cinco sentidos, somente a audição – vinculada à linguagem – rivaliza com a visão. Os demais operam como coadjuvantes do olhar ou estão ausentes. O olhar toca as coisas, descansa sobre elas, caminha entre as mesmas e as ultrapassa quando as reatualiza sob a ótica singular do particular.

A visão opera como olhar a verdade. Olhar é pensar pela

mediação da linguagem. Pensar parece nascer do olhar – um modo de olhar. O olhar dimensiona o sujeito – quem é, o que olha e principalmente o que vê e diz. E transmuta-se em criação: surge pela palavra.

A reelaboração que entrecruza os conceitos de literatura e história, narrativa e memória, oralidade e escrita, além de construir a identidade de alguns períodos, e do homem desses períodos, está tecendo novas relações de leitura e elaborando um momento cultural de áreas movediças e co-participativas.

A constatação de que a representação explicita um diálogo distinto que, no entanto, nutre-se constantemente do outro com o qual dialoga, permite a construção de um novo parâmetro com base na recepção<sup>2</sup>: o leitor emerge como energia que dinamiza a narrativa, introduzindo uma dimensão interativa na relação da obra com o receptor.

O leitor, sob esse ângulo e neste estudo, atua como uma personagem com novos matizes: por sua intervenção, coloca a obra no horizonte dinâmico da experiência. Conduzir a questão do fenômeno literário ao domínio da experiência passa por fatores como recondução da teoria para uma consciência estética, histórica e, ainda, considera os atos de ler, interpretar e

---

<sup>2</sup> Alguns conceitos vinculados à Estética da Recepção e consagrados por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser serão utilizados “tanto quanto necessários” ao estudo. Para esses autores o leitor aparece ajustado ao processo de construção e tematização da narrativa ficcional e assume papéis significativos a partir de distintas formulações teóricas. Os estudos de Jauss enfatizam a importância da recepção como categoria de análise na história da literatura. Para Iser, a teoria da recepção “diz respeito ao modo como os textos tem sido assimilados nos vários contextos históricos, procurando mapear as atitudes que determinaram certo modo de compreensão numa situação específica” (p. 19). Porém, é importante demarcar que embora a “estética da recepção” e a “teoria do efeito estético” estejam interligadas, a primeira deriva de uma história de juízos de leitores reais, enquanto a segunda (a que dedicaremos maior atenção na análise do capítulo 3) funda-se no texto.

compreender como elementos circundantes de um processo móvel que viabiliza a possibilidade de uma obra ultrapassar oposições como sentido original e sentido recebido e, dialogicamente, formar e modificar percepções.

A validação da ação do leitor permite estabelecer uma unidade dialética: a obra vive na medida em que age, e a ação da obra inclui tanto aquilo que acontece na consciência que a recebe como aquilo que se cumpre na própria obra. A interação entre a obra e a humanidade existe na medida em que o texto faz apelo a uma interpretação e age através de uma multiplicidade de significações. E o efeito dessa ação será, inevitavelmente, mais uma refiguração do olhar.

Apesar de todo o aparato editorial e das classificações vinculadas aos textos, desde o instante de sua publicação, é perceptível uma tendência nova no campo recepcional-artístico-literário: as obras transformam-se em “documentos” e a matéria ficcional configura-se, muitas vezes, mais real do que a própria realidade. Os textos colocam em foco uma série de informações que apontam para sentidos profundamente humanos e sociais, que abordam e atingem o povo e, sendo ficção, desvelam “sensos de verdade”, enquanto, paradoxalmente, a História passa a ser continuamente questionada quanto ao quesito “oferecer a verdade”.

Essa dicotomia entre a ficção que soa verdadeira e a História relativizada, desnuda novos processos de comunicação. Narrativas e leitores desestabilizam tradições de leitura e criam níveis de significação cada vez mais complexos.

As narrativas aqui analisadas permitem reflexões sobre a literatura e a história enquanto produtos de linguagem e repousam fundamentalmente sobre estruturas de troca. Ao lei-

tor, ao produtor e suas percepções, compete a tarefa de transpor áreas tão escorregadas.

Os conceitos teóricos que fundamentam a proposta da “polifonia do olhar” advêm de distintas áreas do conhecimento e estão imbricados à tessitura analítica.

Os autores Hyden White, Walter Dignolo, Eric Hobsbawm e Stuart Hall<sup>3</sup> fazem-se presentes com as premissas do âmbito histórico e, de certa maneira, demarcam as discussões sobre a mobilidade fronteiriça entre história e literatura.

As proposições de Linda Hutcheon embasam a questão da paródia e da metaficção-historiográfica com aportes tanto da história (mesmo quando para reforçar as premissas literárias) quanto da teoria da literatura.

As questões do âmbito da literatura biográfica estão amparadas nos estudos de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf, Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin (este ainda é importante na análise que aciona o viés teórico do riso, presente no capítulo 4).

As teorias da estética da recepção, mais especificamente a teoria do efeito estético<sup>4</sup>, proposta por Wolfgang Iser é o aporte teórico do capítulo 3.

Benedict Andersen, Homi Bhabha e Ernest Renan - em

---

<sup>3</sup> HALL, Stuart, se faz presente, principalmente pelo proposto em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ele propõe três concepções distintas de identidade: a do sujeito totalmente centrado, a do sujeito sociológico/interativo e a do pós-moderno que é constituído por multiplicidades de identidades.

<sup>4</sup>A teoria do efeito estético formulada por Iser tem uma perspectiva ontológica. Para o teórico “se o texto ficcional existe graças ao efeito que estimula nas nossas leituras, então deveríamos compreender a significação mais como um produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela” (1996, p. 54).

suas acepções individualizadas e distintas - delineiam as perspectivas adotadas nas análises quando elas se voltam aos temas vinculados às idéias de nação, nacionalidade e à problemática que delas emana no âmbito cultural.

O capítulo 2 aborda o texto do historiador Carlo Ginsburg, *O queijo e os vermes*, e analisa os desdobramentos da diferença cultural entre um leitor inculto e o que ele vê, lê e recria pela palavra dita e a recepção e reação do seu discurso pela platéia erudita da época em contraponto com as possibilidades de leitura que o texto histórico suscita no leitor da atualidade.

A abordagem do texto de Erico Veríssimo, *O resto é silêncio*, busca o olhar do escritor em seu momento de produção, quando perscruta a realidade da cidade, e o impacto recepcional gerado por uma crítica literária que percebe no texto romanesco mais do que ficção.

Com *Terra papagalli*, o olhar revela e reatualiza o seu elo identitário fundador. O romance resgata a Carta de Pêro Vaz de Caminha para inverter o olhar. Enquanto a narrativa de viagem, tão conhecida, desnuda para o mundo europeu civilizado a figura de uma terra paradisíaca habitada por gentios, o romance contemporâneo flagra o estrangeiro europeu que funda o Brasil.

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, vai ser abordado pela ambigüidade do olhar ausente no romance que ensaia um mundo no qual, de repente, ideologicamente, todos só vêem em branco.

A narrativa de José Martins Garcia contribui com a perspectiva do olhar errante. O romance *Imitação da morte* oferece o olhar da personagem insulana que percorre a Europa - contempla diferentes formas de ser e viver - e permanece inadap-

tada e “estrangeira” em todos os lugares. Importa nessa análise a questão da identidade e da nacionalidade abordadas de forma subliminar e não temática.

As análises objetivam evidenciar a estética do olhar plural. Os olhares efetivados, nomeados nos títulos capitulares, corroboram a tese proposta: a “polifonia do olhar” acentua a reatualização contínua das narrativas, independentemente dos temas que abordam ou das áreas epistemológicas de origem.

## **2 O “OLHAR-HIBRIDAÇÃO” EM *O QUEIJO E OS VERMES*: EFERVESCÊNCIAS DA PALAVRA**

O olhar presente no texto histórico analisado neste capítulo é um híbrido potencial. A narrativa aglutina elementos que podem ser focalizados a partir de ângulos anistóricos. A “polifonia do olhar” opera largamente, explícita ou subliminarmente, nas palavras, paradoxalmente tão simples e tão densas, do homem-personagem resgatado pelo discurso.

*O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, do historiador Carlo Ginsburg, apresenta os elementos de um processo inquisitório. A narrativa foca a vida cotidiana, nos campos italianos do século XVI, e chega aos pensamentos específicos do “julgado”. Trata-se da história pessoal de um moleiro, em especial: “Chamava-se Domenico Scandella, conhecido por Menocchio. Nasceu em 1532 em Montereale, uma pequena aldeia nas colinas do Friuli, a 25 quilômetros de Pordenone, bem protegida pelas montanhas” (GINSBURG, p. 37), em uma época determinada (século XVI).

Com as referências a uma data específica - a denúncia ao Santo Ofício ocorre em 28 de setembro de 1583 -, o leitor não é conduzido a iniciar o acesso ao conhecimento das personagens

pela percepção direta de seus atos, mas por informações sobre o contexto em que viviam. A narrativa não entra diretamente em ações, optando o narrador por uma linha discursiva que adota recursos utilizados por historiadores e por cronistas.

O discurso apresenta a sociedade, destaca valores e interesses - “no conjunto, a posição de Menocchio no microcosmo social de Montereale não parece ter sido dos mais desprezíveis” (GINSBURG, p. 38) -, elabora um painel sócio-cultural-religioso e, nesse, cerceia o moleiro Domenico. Como recurso persuasivo, esse elemento é importante, por indicar que a forma de condução do olhar adotada pelo narrador corresponde a um interesse histórico.

O narrador exige do leitor uma complexa perspectiva de entendimento. A superfície discursiva apresenta as “aparências” e as redes de interesses que envolvem a personagem. A relação entre leitor e narrador passa a ser de cumplicidade: o narrador busca além da superfície; efetiva uma imagem estratégica marcada pelo ângulo do distanciamento crítico. O leitor, conduzido por ele, participa da atitude crítica, é cúmplice do olhar que esgarça as relações por detrás dos fatos, tateando em arquivos-fonte.

## **2.1 ENSAIANDO ELOS**

A tentativa de elucidar momentos específicos no espaço-tempo é aspecto recorrente na esfera da escrita. História, Literatura, Religião e Ciência são algumas das áreas que se têm debruçado sobre esse ponto. Demarcado o espaço-tempo que é alvo do interesse, são investigados aspectos sócio-político-históricos, as relações entre sujeitos e coletividade, as fontes

culturais, as tradições, os mitos e as imagens.

A forma escrita com que se registravam esses estudos variava de acordo com a área de conhecimento em que a investigação se inscrevia e com o período em que o registro se efetivava. A área do conhecimento era premissa para um sistema de referência fixo, que orientava o leitor e catalogava o texto em um eixo da tradição cultural escrita. Além desses fatores indicativos, os títulos também prescreviam maneiras de escrever e indiciavam os conteúdos.

A história da discussão sobre a aproximação ou separação entre a Literatura e a História remonta ao início da teorização da arte ocidental. Aristóteles<sup>5</sup>, em sua *Poética*, já reconhecia que o ofício do poeta consistia em representar o que poderia acontecer, enquanto ao historiador competia narrar o que efetivamente aconteceu. Deveria, o poeta, atentar para duas exigências internas na produção de seu texto, quais fossem, a verossimilhança e a necessidade, estando isento de qualquer exigência externa ao texto, ou seja, a sua representação não se pautaria por um compromisso com a verdade dos fatos representados.

Observou ele, ainda, que a separação acontecia não quanto à forma dos textos – em verso ou em prosa – mas quanto à natureza do seu conteúdo. Testemunhando uma prática de historiador que se revelava não uma teorização histórica, mas uma crônica de época, porque se constituía de uma narração fragmentada de eventos, Aristóteles elegeu a poesia como superior à História, por tender ao universal, o que a aproximava da Filosofia e a tornava mais séria, enquanto a História voltava-se ao particular.

---

<sup>5</sup> Aristóteles. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1996.

Aristóteles não deixou de salientar que os elementos da realidade observável podem vir a compor o universo constituído pelo poeta em seus textos. Por força disso, fez a seguinte consideração:

*“o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer usos de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza verossímeis e, por isso, venha o poeta a ser o autor delas” (p. 53, 54).*

O mesmo interesse em redefinir os limites que separam a Literatura da História tem-se mostrado através dos atuais discursos críticos, remodelados pela visão da corrente denominada Nova História<sup>6</sup>, à qual se vincula Hayden White<sup>7</sup>. As reflexões desse historiador, em *Meta-história*, centralizam-se na análise dos elementos políticos que compõem o discurso histórico. O autor, ao interpretar as principais formas de representação histórica, no século XIX europeu, considera o texto histórico uma estrutura verbal na forma de discursos em prosa.

Assim, afirma que o objeto da história se expressa através de formulações que se aproximam das estratégias típicas do material ficcional. Desse modo, a diluição de fronteiras entre as áreas do conhecimento é apontada como uma das principais características das ciências humanas contemporâneas e re-

---

<sup>6</sup> Os grandes nomes da Nova História são Lucien Febvre, Marc Bloch e Fernand Braudel. Baseando-se em longa e sólida tradição, essa corrente teórica amplia seu campo documental, avança pela interdisciplinaridade e se afirma como história global, reivindicando a renovação de todo o campo dessa disciplina.

<sup>7</sup> White, Hayden é autor, dentre outros, de *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

sulta na aproximação maior entre História e Literatura.

Em *O texto histórico como artefato literário*,<sup>8</sup> Hayden White define o historiador como um contador de histórias e, assim, aproxima, mais especificamente, História e narrativa. De acordo com o teórico, o historiador parte de eventos e fontes históricas, mas seu trabalho é o de selecionar, organizar, ou, como o autor afirma, “refamiliarizar” esses eventos. Os eventos são transformados em História pela supressão de alguns elementos e ênfase em outros. White considera os documentos históricos tão “opacos” quanto os textos estudados pelo crítico literário, já que são produtos da capacidade ficcional dos historiadores. Assim, quanto mais sabemos sobre o passado, mais difícil é fazer generalizações sobre ele.

A compreensão de que a literatura é, além de fenômeno estético, uma manifestação cultural — portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, seus anseios e suas visões do mundo — tem permitido ao historiador freqüentá-la enquanto espaço de pesquisa. Mesmo que os literatos a tenham produzido sem compromisso com a verdade dos fatos, construído um mundo singular, que se contrapõe ao mundo real, é inegável que, através dos textos artísticos, a imaginação produz imagens, e o leitor, no momento em que, pelo ato de ler, recupera tais imagens, pode encontrar várias outras formas de ler os acontecimentos constitutivos da realidade que motiva a arte literária.

A percepção das relações de proximidade entre o fictício e o histórico fortificou as leituras de teóricos atuais, que se preocuparam em sistematizar os limites daquelas posições, a-

---

<sup>8</sup> O ensaio é parte da obra *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica e a cultura*.

cabando por promover a sua implosão. Para esse processo, foram fundamentais, no contexto teórico da História, os questionamentos a respeito de seu próprio estatuto, assim como as tentativas de compreender o papel social do historiador. O processo de produção do texto histórico também passou a ser interpretado à luz da experiência literária.

Dessa reflexão resultou a destruição da noção de cientificidade da narrativa histórica e a instauração da idéia de relatividade do conhecimento nela revelado. Essas leituras basearam-se na fragilidade da realidade histórica enquanto produto da subjetividade, sendo, portanto, ilimitada e passível de erros. Tomaram ainda como parâmetro ofato de ocorrer, numa narrativa histórica, seleção e organização da realidade por parte do sujeito historiador, tarefas que implicam interpretação de dados por parte dele.

É possível afirmar que os textos dos historiadores de hoje são marcados por conjecturas e verossimilhanças, calcadas em referências e percepções de indícios do real, e não em invenções, o que não os relega ao campo da ficção, mas os faz serem compreendidos como versão possível, e não como versão única do contexto histórico abordado e de seus elementos constitutivos.

White, segundo observa Walter Mignolo<sup>9</sup>, numa intenção clara de se opor à visão que entendeu a explanação historiográfica semelhante à explanação das ciências naturais, argumenta que o relato historiográfico é, de fato, "uma ficção verbal cujo conteúdo é tanto inventado como encontrado, e cujas

---

<sup>9</sup> MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf (Org). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: USP, 1991.

formas têm mais em comum com a literatura do que com as ciências” (p. 127).

Sob esse ponto de vista, a primeira condição que resulta do encontro da Literatura com a História é o fato de ambas serem textos, objeto este que, por ser o resultado da ação de um narrador, é responsável pela produção de sentidos do passado.

Nessa mesma perspectiva, Walter Mignolo, também discutindo o que chama de mobilidade das fronteiras entre História e Literatura, acrescenta ao pensamento de White a perspectiva de a Literatura absorver experiências da História. Nas entrelinhas dessas considerações, é possível situar a elaboração discursiva como o ponto comum entre as histórias literárias e as histórias dos fatos da vida.

A natureza das referências dos fatos históricos e o trato lingüístico sugerem um relacionamento natural entre ficção e História. O literário e o historiográfico nascem do mesmo gesto de compor fatos em uma ordem textual e se distinguem pelos signos particulares utilizados pela sociedade para marcá-los segundo as dimensões e os limites de cada momento histórico.

É necessário considerar que, na ficção e na escrita histórica, o assunto narrado não é só determinação do narrador. Nesse processo em que escrever se torna uma atividade artística, testemunha-se a comunhão do sujeito com o objeto, pois o texto se constitui como o produto final da vontade do autor-narrador conjugado com as especificidades dos elementos que compõem a referência tomada.

Mignolo ressalta que, na relação entre os conceitos de História e de Literatura, duas convenções interessam: as de veracidade e de ficcionalidade. Esclarece que o caráter narrativo

possibilita e permite a permutabilidade entre elas, mas salienta que o aproveitamento de material histórico na literatura faz com que esse, de certa forma, perca sua identidade, submetendo-se à lógica da ficção, transformando-se, assim, em material artístico.

É de Mignolo, ainda, a observação de que as fronteiras fluidas já podem ser observadas na prática através de discursos sintomáticos como “Literatura-testemunho”, “Romance-testemunho”. Outro gênero citado pelo autor é a autobiografia, a respeito da qual comenta aspectos distintivos entre a realizada por um historiador e por alguém ligado às artes. Para o teórico, “as distinções entre convenções e normas, [...] entre tipos e configurações podem contribuir para sanar alguns dilemas apresentados pelas difusas fronteiras entre Literatura e História” (p. 133).

A mediação entre conhecimento e realidade objetiva, realizada pelas representações, levou os historiadores a aceitar que a História se apresenta através de uma escritura que até há pouco era considerada como escrita de ficção, utilizando fórmulas, figuras e estruturas próprias da narração literária. Isso não permite concluir que, na produção historiográfica, tudo é representação e que, por conseguinte, a História pode ser confundida com Literatura. Roger Chartier afirma, para expressar a especificidade da História como área de conhecimento, que

*“é contra esta posição que me parece necessário reabrir uma reflexão sobre o estatuto epistemológico da história como conhecimento verdadeiro, que é estabelecer as especificidades deste conhecimento enquanto operações técnicas da história, que não são unicamente a escritura, mas*

*são também a construção de um objeto, a eleição de um instrumento analítico, o jogo de hipóteses e de comprovações; finalmente toda a dimensão da história que se confronta com as fontes, ou seja, com todos os elementos, documentos, textos literários, restos arqueológicos que são como vestígios, marcas do passado. E esta relação entre os vestígios, as marcas do passado e as técnicas adequadas para compreendê-las, parece que define em primeiro lugar uma prática da história que não se limita a sua escritura...”* (CHARTIER, 2002, p. 23).

Para Mary Louise Pratt, tais relatos se constituem de representações, reinvenções de realidades, produzidas a partir da visão de um sujeito. São imagens que se constituem em representações do real, elaboradas com fundamento em componentes ideológicos de pessoas dotadas de equipamentos culturais próprios, portadoras de um patrimônio anterior que condiciona o modo de observar e entender o empírico.

Essas representações expressam o contexto em que se formaram e o imaginário vigente na sociedade em que seus autores viviam. Mas elas desencadeiam, também, práticas sociais e políticas, bem como atuam como fatores formadores de imaginário nas sociedades observadas.

No ensaio historiográfico de Carlos Ginsburg, *O queijo e os vermes*, os pontos de contato entre História e Literatura estão de tal maneira amalgamados que propiciam o embate investigativo sobre as especificidades dos gêneros literários.

*O queijo e os vermes* pode ser observado sob uma perspectiva dual: o discurso é do historiador, as fontes estão ditas<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> As fontes estão ditas segundo o proposto por Chartier (conforme exposto na citação anterior a esta).

*“Passei parte do verão de 1962 em Udine. O Arquivo da Cúria Episcopal daquela cidade preserva um acervo de documentos inquisitoriais extremamente rico [...]. Ao folhear um dos volumes manuscritos dos julgamentos, deparei-me com uma sentença bastante longa. Uma das acusações feitas a um réu era a de que ele sustentava que o mundo tinha sua origem na putrefação...”* (GINSBURG, p. 11).

Porém, durante a leitura, subjaz a sensação de que Menocchio escapa do roteiro histórico que narra o processo inquisitorial, cresce como “ser” e impõe ao relato aspectos peculiares de “eu” biografado. A obra é um ensaio historiográfico – age no âmbito da micro-história<sup>11</sup> –, porém o leitor encontra, também, um ensaio biográfico fragmentado pelo resgate de uma voz autobiográfica.

Ginsburg se debruça sobre os processos inquisitoriais, realiza um estudo das mentalidades em um tempo específico e através de um caso real. O texto tem base histórica — relata a coleta de dados “Graças a uma farta documentação, temos condições de saber quais eram suas leituras e discussões, pensamentos e sentimentos: temores, esperanças, ironias, raivas, desesperos” (GINSBURG, p. 12) — e, no entanto, oferece uma perspectiva que o individualiza: “De vez em quando as fontes, tão diretas, o trazem muito perto de nós: é um homem como nós, é um de nós” (GINSBURG, p. 12).

A dubiedade entre Literatura e História vem explícita no discurso do historiador que escreve o prefácio:

*“O queijo e os vermes pretende ser uma história, bem como um escrito histórico. Dirige-se,*

---

<sup>11</sup> O termo é utilizado por Ginsburg no livro *A micro-história e outros ensaios*.

*portanto, ao leitor comum e ao especialista. Provavelmente apenas o último lerá as notas, que pus de propósito no fim do livro, sem referências numéricas, para não atravancar a narrativa. Espero, porém, que ambos reconheçam nesse episódio um fragmento despercebido, todavia extraordinário da realidade, em parte obliterado, e que coloca implicitamente uma série de indagações para nossa própria cultura e para nós” (GINSBURG, p. 13).*

O texto instiga. Esconde um segredo. A voz de Menocchio, para a História, diz que ele é culpado. Mas a mesma voz ressoa além do significado encontrado pelos inquisidores e é resgatada pela pesquisa de Ginsburg. Não diz só o segredo: diz o falante. Revela o ser que, de repente, encontra platéia. Querem saber o que ele pensa. A voz, transcrita nos registros do processo, desenha o pensamento e o ser pensante.

O texto entrega ao leitor muito mais o homem, Domenico, do que o processo inquisitorial. Ao leitor é apresentado um leitor, recém-iniciado no processo da leitura, em um momento em que a escrita e a leitura ainda enfrentavam cerceamentos de várias ordens: a pouca difusão da matéria escrita, a distância entre a língua escrita e as variedades lingüísticas das comunidades de fala e a inexistência de escolas.

As fontes utilizadas pelo historiador demarcam um momento cultural – a Inquisição – que dialoga com a humanidade e, em contraponto, um total anônimo – o moleiro. O enredo circunscreve eixos contraditórios e ambivalentes. As teorias de Menocchio são de há muito conhecidas em Montereale e todos convivem com o fato. O moleiro lê, reflete e comenta as conclusões a que chega. “Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposi-

ção” (GINSBURG, p. 25).

A investigação comprova que ele gostava de discutir suas idéias:

*“Discute sempre com alguém sobre a fé, e até mesmo com o pároco [...]. Na praça, na taverna, indo para Grizzo ou Daviano, vindo da montanha - não se importando com quem fala [...] ele geralmente encaminha a conversa para as coisas de Deus, introduzindo sempre algum tipo de heresia. E então discute e grita em defesa de sua opinião” (GINSBURG, p. 39).*

Não há exato registro de que quisesse modificar aquilo que não considerava plausível. O que fazia era expressar, veementemente, as interpretações a que havia chegado. O momento histórico em que essa fala se inscreve, no entanto, é conturbado, e o moleiro vem a ser denunciado. “Sob a acusação de ter pronunciado palavras heréticas e totalmente ímpias sobre Cristo” (GINSBURG, p. 38) é chamado para interrogatório. “Declarou ao cônego Giambattista Maro, vigário-geral do inquisidor de Aquiléia e Concórdia, que sua atividade era ‘de moleiro, carpinteiro, marceneiro, pedreiro e outras coisas’. Mas era principalmente moleiro” (GINSBURG, p. 37).

Chamado para o primeiro interrogatório, Menocchio foi a Maniago, atendendo à convocação do tribunal eclesiástico em 7 de fevereiro de 1584. Antes, foi aconselhado pelo vigário de Polcenigo, Giovanni Daniele Melchiori, seu amigo de infância: “Diga o que eles estão querendo saber, não fale demais e muito menos se meta a contar coisas; responda só o que for perguntado” (GINSBURG, p. 42).

Ele não consegue apenas responder. Na vila, o que falava fazia pouco sentido, mas, para os eclesiásticos, a exposição das

idéias do moleiro revelou perigo, principalmente após expor sua singularíssima cosmogonia, da qual o Santo Ofício já ouvira comentários confusos:

*“Eu disse que segundo meu pensamento e crença tudo era um caos, isto é, terra, ar, água e fogo juntos, e de todo aquele volume em movimento se formou uma massa, do mesmo modo como o queijo é feito do leite, e do qual surgem os vermes, e esses foram os anjos. A santíssima majestade quis que aquilo fosse Deus e os anjos, e entre todos aqueles anjos estava deus, ele também criado daquela massa, naquele mesmo momento, e foi feito senhor com quatro capitães: Lúcifer, Miguel, Gabriel e Rafael. O tal Lúcifer quis se fazer de senhor, se comparando ao rei, que era majestade de Deus, e por causa dessa soberba Deus ordenou que fosse mandado embora do céu com todos os seus seguidores e companhia ...” (GINSBURG, p. 43).*

A narrativa do decorrer do processo deixa perceptível a certeza de que Menocchio poderia ter se calado. Falasse pouco e voltaria para casa. Ele sabia disso. Porém, pela primeira vez tem diante de si alguém com quem discutir. O processo vai além de perguntas e respostas. Domenico responde e pergunta. Diz e quer saber. Estabelecido o diálogo, “Menocchio abandonou qualquer reticência” (GINSBURG, p. 47): encontramos o moleiro em sua plenitude. O anseio de saber, encontrar lógica e respostas, questionar aquilo tudo que havia lido, o faz maior que o processo.

A voz de Menocchio, transcrita nos autos dos processos, desloca o foco textual do processo para o homem, confere ao ensaio a subjetividade característica das narrativas que contam histórias de vida. Há o compromisso do historiador com a verdade, a evidência do que aconteceu, a fidelidade e a explicação

das fontes, além do viés ficcional, perceptível na construção textual que a aproxima da Literatura biográfica<sup>12</sup>.

*O queijo e os vermes* historia a vida de Menocchio, objetivava-a, paradoxalmente, em um plano artístico. De certa maneira, o historiador biografa a autobiografia de Menocchio. A biografia refigura-se nos vácuos do discurso historiográfico, que transcreve uma voz pessoal. Ao depor, Domenico se autobiografa pela mão que registra o processo.

Na autobiografia, o narrador de sua vida torna-se herói porque se insere na própria narrativa. O julgamento inquisitorial a que Menocchio é submetido busca conhecer profundamente um “eu”. Ao falar, o moleiro diz de si, de seu mundo, de seus pensamentos; o historiador revela as nuances camaleônicas da voz arquivada pela Inquisição. Esse “olhar híbrido”, que ressoa no texto, é mais um prisma da “polifonia do olhar”.

## **2.2 OLHARES E VOZES: DIALÉTICAS MULTIVERTORIAIS**

### **2.2.1 OS ELLOS INTERATIVOS DO “EU”**

As discussões teóricas percebem mais acentuada a diluição de fronteiras entre os discursos histórico e literário quando a narrativa adentra pelo romance histórico e pelas variedades da Literatura biográfica, em função do caráter de referencialidade e pela forma com que os caracteriza.

---

<sup>12</sup> Entende-se por Literatura biográfica: biografia, autobiografia, memórias, cartas, diário, auto-retrato, ensaio e outras formas que daí possam derivar.

Segundo Bakhtin,<sup>13</sup> não há demarcação nítida entre autobiografia e biografia. Tanto em uma como na outra uma história de vida pode ser objetivada em plano artístico. Na biografia, o autor se situa muito próximo de seu herói. O autor da biografia é um outro possível que, de certa forma, exerce domínio sobre o “eu” representado.

A autobiografia, atualmente, é reconhecida pela comunidade literária como uma tarefa premeditada. Philippe Lejeune<sup>14</sup> define autobiografia como “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade” (p. 13) e, no que concerne ao conteúdo, alerta que se pode confundir autobiografia e romance autobiográfico.

O gênero autobiográfico supõe uma identidade assumida no nível da enunciação entre autor, narrador e personagem. Essa identidade é essencial e pode ser percebida de duas maneiras: implicitamente, por ocasião do pacto autobiográfico, e de maneira patente, na narrativa, pela igualdade entre os nomes do narrador-personagem e do autor.

Para Georges Gusdorf<sup>15</sup>, a autobiografia responde à inquietude mais ou menos angustiada do homem que envelhece. O “retrato” da história da vida pessoal envolve as fraquezas da memória, que precisam ser superadas para propiciar o restabelecimento das verdades dos fatos. Para o teórico, “a evocação histórica estabelece uma relação muito complexa entre passado e presente, uma reatualização que nos impede de des-

---

<sup>13</sup> BAKHTIN, Mikhail M. A autobiografia e a biografia. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>14</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique en France*. Paris: Seuil, 1975.

<sup>15</sup> GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografia. *Suplementos Anthropos*, Barcelona, v. 29, p. 9-17.

cobrir o passado em si, tal como foi: o passado sem nós”.

A autobiografia é um documento sobre uma vida, mas é também uma obra-de-arte. Como documento, o historiador tem direito a comprovar o testemunho, verificar sua exatidão. No entanto, o valor artístico do gênero supera a historicidade comprovada e oferece o testemunho de uma verdade singular: do sujeito com seus sonhos, suas representações de si, do seu mundo e do mundo dos outros. A projeção do domínio interior sobre o exterior realiza, nas entrelinhas do texto autobiográfico, a projeção de uma consciência em busca de sua verdade pessoal.

As fontes de que parte Carlo Ginsburg, para sua recuperação histórica, são os arquivos da Inquisição, nos quais se encontram, basicamente, registros escritos de produções orais. Isso oferece outro aspecto da obra, o limiar entre a oralidade e a escrita. Mais ainda, a tentativa de recuperação de uma oralidade já deturpada pela escrita.

A personagem de Ginsburg apresenta características que a distinguem dos seus conterrâneos. Não representa a comunidade, é um ex-cêntrico em seu universo espacial e temporal, o que ressalta outra liminaridade, entre a oralidade e a escrita. Diferente dos camponeses de sua aldeia, alfabetizado, deslizava pela cultura oral e escrita.

O texto de Ginsburg estrutura-se em processos de mediação. O historiador constrói uma segunda forma à memória de um Outro. Menocchio “é”; “existe” uma primeira vez pelo registro do escrivão da Inquisição e, uma segunda vez, pelo ensaio que chega até nós.

A memória da personagem em relação a si e sobre os outros é mediada pela diferença cultural, que acarreta registro do

relato oral, e pelo resgate desse relato. O leitor “conhece” a vida do moleiro através da memória de dois outros sobre o “Outro” que a leitura lhe entrega.

Ao mesmo tempo em que a oralidade, só recuperada pelo registro escrito, ajuda a resgatar a figura de Menocchio, já que são os interrogatórios orais as fontes existentes, também ela relativiza o registro de Ginsburg. Em *O queijo e os vermes*, fica evidente que o acesso à escrita passa a ser uma fonte de poder no século XVI.

Os camponeses detêm, apenas, a cultura popular, ou seja, a oralidade, enquanto Menocchio já tem acesso a algo que pertenceria à classe superior, uma vez que é capaz de ler, e lê muito. O olhar dele para a sua aldeia é distinto dos que convivem com ele; da mesma forma que ele é observado como diferente

*“foi o choque entre a página impressa e a cultura oral, da qual era depositário, que induziu Menocchio a formular – para si em primeiro lugar, depois aos seus concidadãos e, por fim, aos juízes – as “opiniões [...] que saíram da sua própria cabeça” (GINSBURG, p. 89).*

A voz de Menocchio, registrada no julgamento, seria a mesma conhecida dos moradores de Montereale? Entre os seus, ele partilhava códigos comuns. E não tinha medo.

*“Mas nas discussões com seus conterrâneos Menocchio fazia afirmações muito impetuosas: “Quem é esse tal de Deus? É uma invenção da escritura, que o inventou para nos enganar; se fosse Deus se mostraria (...) O que é o Espírito Santo? [...] Não se vê esse tal de Espírito Santo (GINSBURG, p. 121).*

E durante o julgamento? Ao ser questionado a respeito

de suas palavras sobre Deus e o Espírito Santo, durante o processo, Menocchio fala:

*“Nunca se encontrará quem afirme que eu tenha dito que o Espírito santo não existe; pelo contrário, minha maior fé neste mundo está justamente no Espírito Santo e na palavra do altíssimo Deus que ilumina o mundo todo” (GINSBURG, p. 121).*

Ele é dúbio em suas falas. A memória dos outros sobre a personagem poderia ser uma, considerando a situação de julgamento e as diferenças culturais entre camponeses e clérigos?

Os depoimentos dos camponeses permitem perceber a admiração que sentem pelo moleiro, concordem ou não com ele. E ele não encontrava terreno para discutir. As vozes dos clérigos deixam perceber outra realidade. Ao ser inquirido, durante um dos interrogatórios, Menocchio cala, pensa e, depois, retoma:

*“O vigário, insistindo: “O Espírito de Deus e Deus são a mesma coisa? E o Espírito de Deus está incorporado nos quatro elementos? “Eu não sei” – respondeu Menocchio. Permaneceu calado por algum tempo. [...] “Confesse a verdade...” (GINSBURG, p. 128).*

A identidade de Menocchio se reconstrói com fontes maleáveis. Os depoimentos dos moradores de Montereale oferecem uma voz de Menocchio, os escritos dos julgadores, outra. E, ao historiador, a tarefa de selecionar a verdade dos fatos através das vozes escritas.

A escrita de Menocchio aparece através de uma carta que entrega aos juízes, após ter recusado o advogado que lhe fora oferecido. E Ginsburg a comenta:

*“O próprio aspecto das páginas escritas por Menocchio, com as letras coladas umas às outras, mal ligadas entre si [...] mostra claramente que o autor não tinha muita familiaridade com a escrita. [...] Com certeza não freqüentara escola alguma de nível superior, e aprender a escrever deve ter lhe custado muito, mesmo fisicamente, o que se percebe por alguns sinais que mais parecem talhados na madeira do que traçados sobre o papel. Já com a leitura devia ter familiaridade bem maior. Embora fechado “na prisão escura durante 104 dias”, evidentemente sem livros à disposição, conseguiu descobrir na memória frases que foram lentamente e durante muito tempo assimiladas da história de José, lida na Bíblia e no Fioretto” (p. 152).*

E conclui, após examinar a carta:

*“Antes de se tornarem sinais numa página, aquelas palavras devem ter sido ruminadas por muito tempo. Todavia, desde o início haviam sido pensadas como palavras escritas. A “fala” de Menocchio – do que podemos conjecturar das transcrições feitas pelos escrivães do Santo Ofício – era diferente, se não por outra razão, porque intrincada de metáforas, absolutamente ausente na carta enviada aos juízes” (GINSBURG, p. 153).*

Os juízes, após o exame da carta, promulgam a sentença; *“non modo formalem hereticum[...] sed etiam heresiarcam”* (não só um herético formal [...] mas também um heresiarca (GINSBURG, p. 155). Era o dia 17 de maio. E o tamanho da sentença, muito longa, denotava “o profundo fosso, evidente em todo o processo, que separava a cultura de Menocchio da dos inquisidores” (GINSBURG, p. 158).

O réu permaneceu no Cárcere de Concórdia quase dois anos. Em 18 de janeiro de 1584 seu filho entrega uma súplica

ao bispo Matteo Sanudo e ao Inquisidor de Aquiléia e Concórdia. A súplica, escrita pelo próprio Menocchio, deixava perceber a intervenção de um advogado. Considerando o “bom comportamento” do encarcerado como sinal de conversão, o Santo Ofício comutou a sentença.

*“Como cárcere perpétuo para Menocchio foi determinada a aldeia de Montereale, ficando-lhe proibido afastar-se dali. Ficava-lhe expressamente proibido também falar ou mencionar suas idéias perigosas. Deveria confessar com regularidade e usar sobre a roupa o hábito com a cruz, sinal de sua infâmia” (GINSBURG, p. 161).*

O moleiro voltou e tomou seu lugar na comunidade. Apesar da condenação e da prisão, pouco a pouco se readaptou e, em 1590, foi novamente nomeado administrador da igreja de Santa Maria de Montereale.

Quinze anos após ter sido interrogado pela primeira vez, foi novamente chamado para interrogatório. Várias novas denúncias contra ele haviam surgido. Tinha 67 anos e continuava a relativizar crenças e instituições. “Em 12 de julho de 1599 compareceu diante do Inquisidor, frade Gerolamo Asteo, do vigário de Concórdia, Valério Trapola, e do magistrado do lugar, Pietro Zane” (GINSBURG, p. 170).

Em 2 de agosto do mesmo ano, o Santo Ofício o julgou “... por unanimidade, um relapso, um reincidente. O processo terminara. Decidiu-se, no entanto, submeter o réu à tortura, para arrancar-lhe o nome dos cúmplices. Isso aconteceu em 5 de agosto” (GINSBURG, p. 179-180).

No dia 4, a casa em Montereale havia sido revistada e todos os livros de Domenico confiscados. Mesmo sob tortura, o moleiro não falou com quem costumava discutir suas idéias.

O leitor de *O queijo e os vermes* defronta-se com uma multiplicidade de vozes, ideologias e consciências independentes. A tessitura textual desdobra-se em híbridos, particulariza-se, assume uma estética que joga com elementos novos e antigos, dessacraliza formas e inova em associações ambivalentes. O olhar do leitor, a cada palavra, encontra mais que História, mais que Literatura.

O texto de Ginsburg dialoga diretamente com a posição do historiador sugerida por Peter Burke. Preocupado com toda a abrangência da atividade humana, esse historiador dimensiona um deslocamento “do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia<sup>16</sup>, definida como vozes variadas e opostas” (BURKE, 1992, p. 22).

O relativismo cultural que, de acordo com Burke, está implícito no paradigma da Nova História, acentua a interdisciplinaridade que pode ser percebida no texto de Ginsburg. O passado, reescrito, dialoga abertamente com o presente: Menocchio - “Conceda-me a graça de me ouvir, senhor ”- continua falando. E a sua voz, captada pela “polifonia do olhar”, é plural em ecos.

---

<sup>16</sup> O termo “heteroglossia” integra os estudos de Mikhail Bakhtin, que o define como um conjunto de circunstâncias socioideológicas que caracterizam a fala de um determinado grupo social em determinada época. Segundo o teórico russo, o significado de um enunciado se dá a partir da convergência de forças internas e externas, que determinam as condições de controle de sua significação. Disso decorre a concepção de que cada grupo social apresenta uma visão de mundo diferente, a qual se manifesta na linguagem, dado que nela acontecem os conflitos sociais.

## **3 OLHARES CRUZADOS E O RESTO É SILÊNCIO**

### **3.1 A VIDA EM PRISMAS: O ROMANCE**

Na evolução das formas literárias, avulta o desenvolvimento e a crescente importância do romance, contrariando o pressuposto teórico clássico, como bem atestam as palavras com que Jonathan Cüller (1999) inicia o capítulo seis, dedicado à narrativa, do livro *Teoria Literária – uma introdução*: “Era uma vez um tempo em que *literatura* significava, sobretudo, poesia” (p. 84). Alargando continuamente o domínio de sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance transformou-se, a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

É significativo verificar que o romance moderno se constitui não só sobre a dissolução da narrativa puramente imaginosa do Barroco, mas também sobre a desagregação da estética clássica. Até o século dezoito, era um gênero desprestigiado. Embora de há muito se reconhecesse o singular poder da arte de narrar, ela era conceituada como obra frívola, cultivada por leitores pouco exigentes em matéria de cultura. Nesse espírito, o romance medieval, o renascentista e o barroco dirigem-se fundamentalmente a um público feminino, ao qual oferecem motivos de evasão e entretenimento.

O texto *Questões de literatura e de estética, a teoria do romance*, de Mikhail Bakhtin, desvela o interesse do teórico soviético pelo gênero romanesco, considerado pela estilística tradicional como extra-literário. Seus estudos acentuam a importância do gênero que, segundo ele, não é como qualquer outro, uma vez que tem em sua base a noção de dialogismo. Para Bakhtin, em cada texto, em cada enunciado, em cada palavra ressoam duas vozes: a do *eu* e a do *outro* em processo comunicativo.

O romance, para Bakhtin, caracteriza-se pela consciência do dialogismo, pelo trabalho sistemático com o jogo de vozes simultâneas em um mesmo enunciado. O teórico situa as origens do gênero e suas raízes históricas na sátira menipéia e na paródia popular da Antigüidade e da Idade Média, salientando que, além da noção de dialogismo, importam as de polifonia e de carnavalização no seu processo de constituição.

O aspecto dialógico refere-se à possibilidade, ou abertura, do discurso para admitir a presença de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes, o que caracteriza a polifonia. Esta apresenta-se não só na diversidade de pontos de vista apresentados pelas personagens, as quais assumem independência, mas na própria heterogeneidade de formas do discurso presentes na narrativa.

Esse caráter polifônico do discurso é importante para o conceito de carnavalização. Para Bakhtin, o carnaval “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo...” (1981, p. 106). Na introdução de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ele focaliza o carnaval e a importância da cultura cômica na Idade Média e no Renascimento, mostrando a importância do carnaval e do riso para uma dualidade do mundo. Também afirma que uma literatura paródica era escrita tanto em latim quanto em língua vulgar, possibilitando paródias sacras, de orações e de leituras

evangélicas, o que aumentava o interesse e a quantidade do público.

Considerando os estudos bakhtinianos, é possível “ver” a transmutação das vozes diversas das festas populares encontrando terreno fértil no gênero romanesco, que permite uma narrativa em que o *outro* é uma constante. O romance aglutina a realidade e o discurso da e sobre esta. Se o processo de realização do objeto estético é “um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido lingüística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado” (BAKHTIN, 1998, p. 51), no romance, o todo está vinculado a sujeitos e realidades histórico-sociais.

O pícaro é o sujeito-origem da personagem romanesca. Pela sua natureza, pelo seu comportamento, é um anti-herói, um inversor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade. Através da sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada. E é o romance moderno indissociável dessa confrontação do indivíduo, bem consciente do caráter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia.

A voz de quem fala no romance é aspecto fulcral da teoria bakhtiniana: “O plurilingüismo, dessa forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance” (BAKHTIN, p. 134). E disso nasce uma característica importante do gênero: “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, p. 134).

O principal objeto do gênero romanesco, que o caracteriza e lhe confere originalidade estilística é “o homem que fala e sua palavra” (p. 135). Disso se depreendem três aspectos: a) o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária; b) o sujeito que fala no romance é essencialmente social; c) o sujeito que fala no romance é, sempre, em certo grau, um ideólogo.

Esses fatores levam à teoria de que uma linguagem particular no romance *representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social*. Além disso, graças à representação dialogizada de um discurso ideologicamente convincente, o romance favorece o reconhecimento do narrado e entabula o processo comunicativo e, nesse, não é a imagem do homem em si que importa, e, sim, “a imagem de sua linguagem” (p. 137).

O romantismo é o período que estabelece as normas e formas para o “novo” gênero e singulariza a personagem como elemento de fundamental importância à narrativa romanesca. Porém o estatuto da personagem solidamente definida pelos seus predicados e suas circunstâncias – características, traços fisionômicos, meio social, ocupação profissional – entrou em crise ainda na segunda metade do século XIX, com os romances de Dostoievski. À leitura destes, dificilmente se rememoram os rostos, a cor dos olhos a decoração das casas de suas personagens.

Segundo Mikhail Bakhtin, o herói interessa a Dostoievski não enquanto fenômeno na realidade, possuindo traços caracterológicos e sociológicos definidos, nem enquanto imagem determinada, mas, sim, como ponto de vista particular sobre o mundo e ele próprio, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e da sua própria pessoa.

O romance dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX herdou e desenvolveu a lição dostoievskiana. Torna-se

mais que dialógico, caracteriza-se como polifônico por excelência. O discurso romanesco assimila elementos da enunciação histórico-social, que é comunicada de forma harmônica por vozes plurais: a ação romanesca dessas obras representa a vida no seu fluir vasto, lento e denso.

### 3.2 O SILÊNCIO NO OLHAR

A questão do olhar, nas sociedades contemporâneas, delinea perspectivas ambivalentes. O indivíduo apresenta-se como um passageiro: em permanente movimento, cada vez mais rápido, o olhar condensa paisagem e *outdoors*. Reduzido o ângulo do olhar apressado, a cidade transforma-se, superficializa-se: é cenário no qual os homens são personagens. A “polifonia do olhar”, assim, instaura um “silêncio no olhar” que é resultado do “olhar-hábito”, destituído de essência, esvaaziado pela pressa.

Esse andar rápido do indivíduo inviabiliza olhar o outro, nos olhos, e caracteriza um momento que se contrapõe a outro. O momento do caminhar lento surgiu na filosofia e na poesia com o *flâneur* — personagem do final do século XIX, era o homem que vivia na rua como se estivesse em casa, e que podia pretender um olhar capaz de ver as coisas como eram. Ver o outro nos olhos e estar no olhar do outro.

O momento atual oferece a proliferação de imagens. A era é de produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar agora é seu resultado. Com a generalização da imagem, o próprio princípio da representação modifica-se. As imagens não mais representam o real, elas são o real. Em um universo de imagens, o real não tem mais origem nem realidade, apenas é. Com a profusão da imagem, identidades e lugares desaparecem na ampliação a que estão submetidos.

Publicada em 1943, a obra *O resto é silêncio*, de Erico Verissimo,

constitui-se como uma narrativa que apresenta uma primeira imagem (um fato real) marcada por sete olhares. Algumas dessas sete personagens não são mais capazes de olhar nos olhos dos outros; porém, paradoxalmente o olhar surpreendido pelo incomum, um corpo de mulher a precipitar-se do alto de um edifício em pleno centro da cidade de Porto Alegre, alavanca o olhar para si e para os que estão próximos.

O romance narra a história da jovem Joana Karewska, a partir de sua morte, em uma sexta-feira da paixão. A experiência do olhar aparece em seu momento terminal e permite conjecturar sobre a existência de um elo entre a atualidade e o passado. Em Baudelaire, *A passante* apresenta o *flâneur*, em uma rua movimentada, surpreendido por ter seu olhar preso no olhar de uma linda mulher que vinha em sentido contrário. Ele se vê refletido no olhar dela e, quando sai de seu êxtase contemplativo, ela já havia desaparecido. A experiência de olhar nos olhos, em Erico, delinea a cidade e o ser que não vê o outro que passa, e é, sim, surpreendido pela ação da cidade sobre ele. Não há o olhar correspondido e, sim, o olhar perdido.

O olhar para a jovem caída na rua movimentada reverte o sentido dos olhares: olhando o corpo, os espectadores voltam o olhar para as íntimas angústias a que estão submetidos. Ver um momento de morte, de silêncio repentino no burburinho usual de uma rua central, faz com que as testemunhas do ocorrido - um desembargador aposentado, um menino vendedor de jornais, um ex-tipógrafo, um homem de negócios, um advogado, a esposa de um regente de orquestra e um escritor - reflitam sobre suas próprias vidas e as dos seus.

A narrativa desvela um cenário pulsante: a cidade sob o impacto de expansão e modernização, decorrentes do incremento do sistema capitalista, e a transformação dos valores dessa sociedade. O foco narrativo é desviado de uma personagem a outra, instaurando a expectativa e

a curiosidade do leitor. A vida na praça continua como se nada tivesse acontecido, mas o percurso das testemunhas-pegonagens foi alterado. O corpo que caiu do edifício, de certa maneira, alcança os demais familiares das testemunhas e esses sete núcleos distintos formulam um mosaico da sociedade representada.

O olhar do leitor, que no primeiro parágrafo do romance parece ser chamado a participar da narrativa,

*“Há um tom de verde, que encontramos às vezes nos céus de certos quadros – um verde aguado, duma pureza de cristal, transparente e frio como um lago nórdico – um verde tão remoto, sereno e perfeito, que parece nada ter em comum com as coisas terrenas. Paramos, contemplamos a tela, atribuímos a cor impossível à fantasia do artista e passamos adiante” (VERISSIMO, 1999, p. 7).*

percorre cada cena e vai sendo continuamente deslocado de um para outro segmento, na busca de pontos de convergência entre os universos paralelos. Os tempos verbais utilizados denotam um processo que permite pensar nas funções, na recepção e no efeito estético dos textos literários sob o enfoque comunicacional.

É claro que o gênero do texto em questão (o romance) não tem como principal característica a oralidade, mas é possível pensar a obra de arte literária como essencialmente predisposta ao contato com o leitor, sendo comprovável esse seu traço constitutivo. A situação dialogal, no texto literário, se dá no terreno do “como se”, e o discurso inscreve um interlocutor.

A experiência do diálogo se coloca, no entanto, de maneira diferente, uma vez que a condição do interlocutor é a de participar, não participando: se o narrador narra o “já vivido”, há participação? Como o narrador conta? Buscando, tentando, esmiuçando o sentido através do recurso da memória. O leitor passa a conhecer a partir dos recortes do

olhar desse narrador em constante busca. A narrativa é parte do processo do conhecer e, ao mesmo tempo, a referência do interlocutor.

O leitor não participa da narrativa como integrante dela, mas faz parte do processo de “conhecer”. Considerando que a memória só existe como linguagem e, no caso aqui observado, como escrita, o significado é duplamente mediado, pela memória do narrador e pelo leitor: a narrativa tem sempre mais a dizer, o enigma se desenrola aos poucos, esperado e esperando o leitor.

O romance instaura-se no eixo da procura-resgate, aciona o vir à superfície, do texto e da consciência, de fatos, situações, sentimentos soterrados que adquirem articulação e sentido. A categoria da memória tem valor excepcional, o sentido estará dado quando tudo estiver organizado, numa cronologia peculiar, conforme a recordação vai crescendo e, ela inclusive, sendo mediada por fatores externos de um tempo exterior ao lembrado.

A memória e o olhar, no romance, não são dispositivos que, acionados, reconfiguram o passado. A apreensão do sentido é involuntária: atos do presente são necessários para fundir o passado nesse presente, numa aglomeração fragmentária de eventos que formarão o “objeto” com o qual o leitor vai trabalhar.

A observação desse objeto específico, a obra de arte literária, remete aos estudos de Wolfgang Iser e a algumas de suas caracterizações: os aspectos constitutivos da obra-de-arte literária; o papel da ficção; o ato da leitura e a consciência do leitor, bem como as noções de ficção e transgressão.

Iser entende a obra-de-arte literária a partir da noção de processo de leitura. De caráter virtual, essa perspectiva concebe a obra de forma bipolar, sendo constituída pelo pólo artístico (autor) e o estético (concretizado pelo leitor). Essa polaridade supõe permanente interação en-

tre os condicionamentos do próprio texto e os atos de compreensão do leitor.

O romance exige a presença constante do leitor, atento, capaz de acompanhar a detalhada revisita aos fatos narrados. E, assim, surge uma das principais características do texto literário: a peculiar posição intermediária entre o mundo dos objetos reais (que figura, mas não é) e o próprio mundo do leitor. O ato de ler se mostra, então, como um “processo de tentativa” para vincular a estrutura oscilante do texto a algum sentido específico. Estabelecido o sentido, a tentativa de processo transforma-se em ato comunicativo.

A ficção comunica algo sobre a realidade, organiza a realidade de maneira que possa ser comunicada, ela medeia sujeito e realidade. Iser parte da perspectiva dos atos de fingir para discutir a noção de ficção. Tais atos são constituídos por três elementos: seleção, combinação e autodesnudamento. Os dois primeiros têm em comum a transgressão de limites, o terceiro elemento, por sua vez, é o que possibilita, através de um contrato com o leitor, entender o “como se” como a manifestação da transgressão. A negatividade surge, nesse âmbito, como característica do conceito de ficção: não há oposição ficção-realidade, há o pacto de verdade do “como se fosse real”.

É o ato de leitura que confere funcionamento à obra literária. A polaridade artístico-estético afiança que a obra literária não pode ocupar-se exclusivamente nem com o texto nem com a sua concretização, e esta não é independente das disposições do leitor, mesmo quando tais condicionamentos são ativados pelos condicionamentos do próprio texto.

O texto se atualiza mediante as atividades de uma consciência que o recebe e, deste modo, e até certo ponto, a leitura manifesta a inesgotabilidade do texto que, por sua vez, é condição das seleções de leitura

que possibilitam a constituição do sentido.

Essa implicação significa que a atualização do texto, mediante orientações que se concretizam durante a leitura, ao mesmo tempo em que o presentificam em experiência vivida, transladam-no para o passado. Com isso, transformam a experiência da leitura em reconhecimento que, não mais sendo novo, passa a influir nas novas orientações recebidas do próprio e de outros textos, o que sugere que a leitura está estruturada como “uma experiência do reconhecido nas representações do passado, deixando suspensos seus valores em cada novo presente processado”.

Ao se admitir que, a fim de que a comunicação ocorra, o texto precisa ser processado pelo leitor no ato de leitura, o intervalo entre texto e leitor adquire importância. A interação oriunda desse processo resulta em um jogo entre o dito e o não-dito. A indeterminação, em graus variados, impulsiona a atividade de constituição de sentido, porém sob controle do exposto.

Desse modo, o significado do texto literário resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas condições. Lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar a essas atividades constitutivas do processo de leitura e, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a suprimir o que falta.

As lacunas, enquanto conexões songadas, indicam antes uma necessidade de combinação que de complemento. A ausência de certas relações estimula a atividade ideacional do leitor, que precisa não apenas reagir às instruções dadas no texto, mas, também, aos resultados de sua própria atividade, o que transforma essas lacunas em pré-condição fundamental da comunicação.

A exigência do leitor no processo de comunicação confere ao texto

um matiz subjetivo que lhe permite atribuir sentido em diversos contextos históricos e, ainda, as constantes possibilidades de atualização do texto literário. O processo de leitura produz uma atualização múltipla dos ditos e não-ditos e, nessa dialética, configura-se um sentido resultante da leitura. Cada ato de leitura define uma atualização individual do texto, na medida em que o espaço de relações permite novas configurações de sentido.

Uma configuração tem, para cada leitor, um alto grau de determinação que surge das muitas decisões e seleções individuais elaboradas no decurso da leitura – é o “momento criador” que experimenta o leitor do texto literário, embora essa mesma “criação” individual possa renovar-se a cada leitura.

O passado reelaborado em *O resto é silêncio* se alicerça em um fato real, porém a reelaboração não é contínua, apresenta-se em *flashes* fragmentados. O narrador parece esperar o processo de que se utiliza para contar. O que ele lembra não é mais o fato em si e a experiência de presenciá-lo. A narrativa assoma filtrada pela ótica do narrador, que busca o sentido da vida e constata que ela é densa demais para que uma única ótica dê conta de representá-la.

A representação atua motivada por fatores externos à vontade, ela está vinculada ao ver, e esse ato recria um instante fugidio. Os olhares começam, enfim, como que a encontrar seu endereço natural: a situação do homem enquanto debruçado sobre o mundo e a História.

O olhar, no romance, faz cruzar a História e a intimidade, o público e o pessoal. Focos e direções que, em meio à diversidade dos sujeitos, condensam, pela palavra, todas as camadas do humano e seus universos.

É a arte a única realidade, a reveladora da verdade, a única capaz de quebrar a crosta do cotidiano e surpreender as cintilações do “eu

profundo” e das realidades exteriores. A alquimia das sensações revividas brevemente e o processo de busca dessas sensações são passados para o leitor pela linguagem escrita, e escrita de modo artístico, capaz de suscitar nele um certo “reviver o momento do narrador”.

A cidade e seus moradores passam a ser narrados, em detalhes. Se a queda da moça só tem força evocativa num determinado momento, a criação artística que se desprende desse instante deslinda o universo estético das contemplações da memória. A criação estética vai além do efêmero instante evocativo, permanece aberta às constantes atualizações que leituras e leitores, em tempos e espaços variados, poderão executar.

A narrativa é de tal maneira articulada, passa tal sensação de verossimilhança, que o leitor compartilha das sensações. Sem dúvida alguma, as seleções e combinações vocabulares, aliadas à fluência narrativa, fazem o leitor integrar-se plenamente ao “como se”, firmando a dialética entre texto literário e leitor. Dessa forma, o ato de leitura chega a assumir um “significado existencial”: o leitor “conhece” as sensações vivenciadas na Rua da Praia e compartilha do universo das personagens. Expressando, tornando acessível o ser a si mesmo e, durante a leitura, a outrem, a obra-de-arte literária dimensiona em si mesma a função de estabelecer o diálogo.

O texto artístico, sob esse enfoque, relaciona um momento acabado e registra modos de pensar, de ser e de estar no mundo; e, também, a incompletude, uma vez que ultrapassa as condições de seu surgimento. A visão artística concebe a “polifonia do olhar” e a entrega ao interlocutor que a queira investigar.

### **3.3 UMA LEITURA DO SILÊNCIO NO OLHAR**

A orientação dialógica é um fenômeno próprio a todo discurso: ele é sempre orientado para a resposta. Assim, é possível afirmar-se que

todo discurso situa-se na fronteira de seu próprio contexto e no contexto de outro.

No caso do romance, a representação artística se estrutura através de vozes diversas, que entabulam diálogos com as coordenadas sócio-históricas que as regem. O romance de Erico entabula diálogo direto entre dois universos epistemológicos distintos: a História e a ficção.

*O resto é silêncio* tem como ponto-base de sua estrutura um fato real.

*“Em maio de 1941, num anoitecer de céu límpido com tons de verde cristalino no horizonte, conversava com meu irmão numa das calçadas da Praça da Alfândega, [...] quando vi precipitar-se do alto de um dos edifícios vizinhos um vulto humano, um corpo de mulher, que, ao bater nas pedras do calçamento da rua, produziu um som horrendo que jamais pude esquecer. Crime? Suicídio? Nunca fiquei sabendo ao certo. Mas esse fato, que me impressionou fundamentalmente, um ano mais tarde serviu-me como ponto de partida para o romance O resto é silêncio (1943)”. (Solo de Clarineta I <sup>17</sup>, p. 279).*

O acontecimento da Rua da Praia permaneceu, durante algum tempo, fato histórico apenas. Depois adentrou o espaço da representação artística e passou a tramitar em duas esferas.

Como já afirmamos, o primeiro elo entre a História e a ficção é a narrativa. O ato de narrar, por parte do sujeito, contém a tentativa de descobrir-se e ao mundo. O retomar de um fato passado, ao mesmo tempo em que o reatualiza, revela-se como possibilidade para construção e ampliação do sentido. Colocada no plano da linguagem, a referência real é sempre incompleta. E a incompletude da referência aponta para a polissemia e para a polifonia que estão nos múltiplos sentidos e

---

<sup>17</sup> A narrativa *Solo de Clarineta* integra o campo da literatura biográfica. Nela, o autor Erico Veríssimo resgata aspectos da sua vida pessoal e, em alguns trechos, como o aqui citado, tece comentários sobre a própria produção literária.

nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida e da História.

A reurdidura de um fato passado delineia-se como um ato de revelação pautado pela eficiência contratualista entre autor e leitor. Para Paul Ricoeur<sup>18</sup>, é através da leitura, principalmente, que se concretiza “a referência metafórica, resultante da inevitável fusão de horizontes, o do texto e o do leitor, e, portanto, a intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor” (p. 121).

O ato da leitura adquire, portanto, dimensão efetiva de presentificação de sentido e significação, tanto na narrativa ficcional como na histórica. A utilização de um acontecimento histórico oferece elemento sedutor ao jogo de significação a ser percorrido. E que pode bem ser sintetizado pelas palavras do escritor português José Saramago, ao referir a questão das relações entre História e ficção “o que importa é que tenhamos, de ambas, uma compreensão duplicada - a do homem pelo Fato e a do Fato pelo Homem”<sup>19</sup>.

Observada a inserção histórica no romance de *Erico*, é prerrogativa, para a condução da análise e os rumos que ela pretende cercear, perscrutar a recepção de *O resto é silêncio*. O processo comunicacional entabulado pela representação de sete formas de ver uma sociedade avança para o âmbito da crítica literária. A publicação do romance origina uma polêmica que abrange a esfera intelectual e política de Porto Alegre. A questão se instaura após a publicação de um artigo que “acusa” a imoralidade presente no romance.

O autor do texto é o Padre Leonardo Fritzen, professor de Literatura de um sólido estabelecimento de ensino de Porto Alegre - o Colégio Anchieta. Com o intento de honrar o recém-falecido *Getulinho Vargas*, ex-aluno seu, o professor redige um artigo que dialoga com *O resto*

---

<sup>18</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994, Tomo I.

<sup>19</sup> SARAMAGO, José. História e ficção. *Jornal de Letras*, Lisboa, nº 400, 1990.

é *silêncio* e oferece, para análise, aqui, o ângulo da recepção especializada, que despreza “o pacto” proposto após o título: “romance”.

A quebra do pacto instaura uma mudança de foco, relativiza conceitos absolutos de verdade e de totalidade, além de deslocar a idéia de verdade dos fatos para a idéia de verdade do discurso.

### 3.3.1 O ROMANCE DE ERICO

A narrativa de *O resto é silêncio* estrutura-se em quatro seqüências de ações, que irão compor o enredo: tudo o que precede a queda da moça, o relato das histórias de vida das personagens que volveram o olhar para um mesmo fato, as reflexões sobre o ocorrido e a reunião das personagens em um concerto.

Através das personagens, efetiva-se a reflexão sobre a ação poética, uma contemplação da perspectiva literária, a manifestação de diversas vozes e o lugar de onde elas fluem. De certa forma, são discutidas balizas e núcleos teóricos de teórico-romancista: nessa perspectiva, a obra é uma reação ao mundo e se elabora na tensão e no drama entre o sujeito e o mundo.

Não é discurso de salvação ou de harmonia, e, sim, processo verbal por meio do qual se enfrenta a existência e a precariedade desta: o homem, tomando consciência de sua condição mortal, procura a própria sobrevivência, que está, acima de tudo, na relação com o *outro*.

Aspecto relevante é a inserção, como linguagem de liberdade, de confrontos entre versões de mundo sob o ângulo do olhar de sujeitos múltiplos. A pluralidade é o resultado das ebulições geradas pela memória de um momento captado pelo olhar. A narrativa é mediadora de espaços, tempos e mundos. Reúne as oposições ou diferenças, estabelecendo-se como mecanismo cognitivo que permite o reconhecimento e as

transformações que o leitor efetua.

Nessa direção, o discurso de *O resto é silêncio* se revela como o resultado de um processo de interação de linguagens, contextos e sujeitos; uma espécie de desterritorialização para se chegar a uma reterritorialização no domínio da linguagem-arte.

Joana Karewska é o fio que tensiona as demais seqüências narrativas. O foco narrativo flui de uma personagem a outra, mostrando o mundo e os habitantes do mundo de cada uma delas. Em cada núcleo assomam questões sociais, políticas e morais distintas, que, somadas, esboçam a sociedade em seus extratos intranqüilos.

A pedra estrutural da trama (Joana) é ponto que erige o contraponto de tipos humanos e suas vidas, em nuances que demarcam cultura e ignorância, anonimato e posição social, individualismo e solidariedade. Cada núcleo diegético é mostrado fragmentado e isolado na primeira parte da trama, porém a leitura, logo a seguir, revela que os seres são também fragmentos maiores ou menores de suas próprias vidas.

A ficção, através da personagem Tônio, também se fragmenta para entabular a discussão sobre a sua própria elaboração. É pela ótica do escritor a germinar um romance, que são preenchidas todas as lacunas até então construídas, e que os sete elos adquirem existência isolada.

Ao término da leitura, está esboçado cada um dos perfis que vinham sendo dosados, concluindo-se o traçado de um corte transversal na sociedade representada. E o leitor, chamado à cena no início, observa o que a ruptura engendrou.

A análise do romance de Erico permite situar a “polifonia do olhar” tanto no nível interno do texto quanto no externo. *O resto é silêncio* deixa visual o seu processo de elaboração, e nesse delineia-se, também, o princípio “polifônico do olhar” que vem sendo distendido nessa tese.

### **3.4 O OLHAR LEITOR: ENTRE MENOCCHIO E FRITZEN**

#### **3.4.1 O PROCESSO DE LEITURA**

A teoria fenomenológica da arte assinala a necessidade de, ao se observar uma obra-de-arte literária, valorizar não apenas o texto, como também, em igual medida, os atos de recepção desse texto. A afirmação recupera a tese de Ingarden, segundo a qual o texto oferece diferentes “perspectivas esquemáticas”, através das quais aparece o objeto da obra e, ainda, que a sua verdadeira concretização é um processo. Essa situação permite a dedução de que a obra literária possui dois pólos: o artístico, vinculado ao autor, e o estético, concretizado pelo leitor.

Essa polaridade afiança que a obra literária não se pode identificar exclusivamente com o texto nem com a sua concretização, uma vez que é mais que texto, só adquirindo vida em sua concretização; e esta não é independente das disposições do leitor, mesmo quando tais disposições são ativadas pelos condicionamentos do próprio texto. Nessa perspectiva, a obra-de-arte surge da interação entre texto e leitor, e possui “caráter virtual”. A essa virtualidade deve a obra de arte a sua dinâmica, que, por sua parte, é a condição dos efeitos que produz.

O texto se atualiza mediante as atividades de uma consciência que o recebe, de maneira que a obra adquire sua autenticidade no processo de leitura; por consequência, “a obra-de-arte consiste na constituição do texto pela consciência do leitor”.

O processo de comunicação ocorre mediante a dialética entre dito e não-dito. O não-dito constitui o estímulo para o ato de constituição textual que, embora controlada pelo dito, transforma-se, atualiza-se no processo de leitura.

A constituição do sentido é processo de interação entre os textos

(e as situações que articula) e o leitor, que ativa a relação entre o texto, o não-dito e os indicadores individuais do sujeito que lê. Nesse processo, é possível a constatação de que a interação gera modificação constante, podendo a leitura ser considerada processo permanente de formação.

O processo de leitura produz uma atualização múltipla dos ditos e não-ditos e, dessa dialética, configura-se o sentido resultante do ato de ler. Cada leitura define uma atualização individual do texto, na medida em que o espaço de relações permite novas configurações de sentido. Uma configuração tem, para cada leitor, um alto grau de determinação, que surge das muitas decisões e seleções individuais elaboradas no decurso da leitura – é o “momento criador” que experimenta o leitor do texto literário, embora essa mesma “criação” individual possa renovar-se a cada releitura. Desse modo, e até certo ponto, a leitura manifesta a inesgotabilidade do texto, que, por sua vez, é condição das seleções de leitura que possibilitam a constituição do sentido.

Uma das questões referentes ao ato de leitura é o efeito do “agrupamento” dos sinais estruturais do texto, que não é dado pelo texto, embora seja uma operação desencadeada por ele, e que surge no instante do contato com o leitor individual. O leitor reage ao que produziu, e isso dá a possibilidade de perceber o texto como experiência vivida.

Essa implicação significa que a atualização do texto, mediante as orientações que atuam durante a leitura, ao mesmo tempo em que o “presentificam em experiência vivida”, a transladam para o passado e transformam a experiência da leitura em conhecimento que, não mais sendo novo, passa a influir nas novas orientações recebidas do próprio e de outros textos. Isso sugere que a leitura está estruturada como uma experiência do “reconhecido” nas representações do passado, deixando suspensos seus valores em cada novo presente processado. Nesse senti-

do, a leitura oferece a possibilidade de formularmos a nós mesmos mediante a formulação do ainda não formulado.

### 3.4.2 A REALIDADE DA FICÇÃO

Tomada como estrutura de comunicação, a ficção liga a realidade a um sujeito que se põe em relação com a realidade precisamente pela mediação da ficção. Se a ficção não é realidade, não é tanto por não possuir os predicados necessários da realidade, quanto por ser ela capaz de organizar a realidade de maneira a poder ser comunicada. Quando se pretende compreender a ficção como estrutura de comunicação, não há por que pretender saber o que significa, e, sim, que efeito produz: assim se pode conseguir uma via de acesso à função da ficção, que ocorre pela mediação entre sujeito e realidade.

Para mostrar em que medida a ficção atua comonexo entre o sujeito que lê e a realidade comunicada, é preciso descrever o ponto em que o texto cruza a realidade e aquele em que encontra o leitor: é neles que o objeto da investigação de um modelo histórico-funcional dos textos literários se encontra. Essa busca conduz à dimensão pragmática do texto — a relação entre os signos do texto e quem os interpreta.

O uso pragmático dos signos faz referência ao comportamento que provocam no destinatário, embora não possa abstrair da relação dos signos entre si nem dos signos com os objetos. Tais considerações conduzem a um modelo de atos lingüísticos que, de ordinário, busca descrever as condições que garantem o êxito do ato de linguagem. Essas condições estão igualmente presentes no ato da leitura de textos de ficção, uma vez que a leitura constitui um ato de linguagem, na medida em que, para que se estabeleça, é necessário um acordo entre o leitor e o texto ou, em relação ao texto, entre o leitor e o objeto buscado.

A investigação das condições constitutivas do ato de linguagem implica, por conseqüência, a análise dos fatores da relação entre texto e leitor, que é a condição para que se efetive o ato de linguagem e, também, os processos pelos quais a linguagem produz seus efeitos.

Enquanto unidade de comunicação, o ato lingüístico deve condicionar a organização dos signos e o destino da mensagem. Por conseqüência, os atos lingüísticos são expressões lingüísticas, enunciados situados num contexto determinado. As expressões lingüísticas obtêm seu sentido em seu uso. Desse modo os atos de fala são unidades de comunicação do discurso, coordenando as frases e as situações, transformando a frase em uma expressão verbal cujo sentido é dado pelo emprego.

Tomar o modelo dos atos de fala como base para a discussão do aspecto pragmático dos textos ficcionais significa buscar nesse modelo os pressupostos heurísticos que expliquem a estrutura comunicativa dos textos de ficção. A natureza pragmática do texto ficcional surge quando se atenta para os numerosos contextos que o texto pode assimilar e que permitem situar o destinatário em relação a realidades extratextuais.

A interação dialógica entre texto ficcional e leitor necessita de certas doses de indeterminação para estabelecer-se, pois a indeterminação dá certo impulso à interação postulada. O discurso de ficção segue o uso lingüístico do ato ilocutivo, porém distingue-se dele por sua função, que é de outra natureza. A destruição dos elementos de indeterminação, necessária para o êxito do ato de fala, está regulada, segundo o uso lingüístico e pragmático da ação, por convenções e procedimentos; todas essas normas servem de referência e permitem à linguagem inscrever-se no contexto de uma ação.

A destruição dos elementos de indeterminação que acompanha

necessariamente a todo ato de compreensão de um texto ficcional não ocorre por meio de referências preestabelecidas. Trata-se de descobrir um código subjacente no texto que, em qualidade de referência, incorpora o sentido do texto. A constituição desse código é um ato de linguagem por permitir que se realize o entendimento do texto pelo leitor.

A identidade do estatuto lingüístico entre discurso de ficção e discurso lingüístico tem seu limite em um ponto decisivo: o discurso de ficção carece de uma situação referencial cuja determinação rigorosa assegure ao ato lingüístico sua plena realização. Essa falta não significa um fracasso por parte do discurso de ficção, mas, sim, serve de ponto de partida para melhor se captar o que constitui a peculiaridade de tal discurso – a sua função representativa.

No processo de leitura se produz uma retroação constante da informação sobre o efeito produzido. Essa retroação ilumina a imprevisibilidade resultante da denotação dos signos lingüísticos. Eliminar o imprevisível por uma informação retroativa significa encontrar um significado que os significantes não haviam dado e com ele construir um quadro de compreensão que condiciona a particularidade da perfeição evocada pelo texto.

A formação da situação, enquanto condição de compreensão do texto de ficção, ocorre no próprio processo de leitura. A relação entre texto e leitor se viabiliza pela ação dos constantes efeitos de retroação da informação, o que gera uma situação dinâmica não imposta de antemão.

Uma qualidade decisiva da interação entre texto e leitor é a produção de um acontecimento que envolve a realidade. O caráter auto-reflexivo do discurso de ficção aponta as condições de compreensão para a representação que pode produzir um objeto imaginário.

Uma das particularidades do discurso literário é que ele dá uma

informação diferente a diversos leitores; a cada um, segundo sua compreensão. Dá ao leitor, também, uma linguagem a partir da qual poderá assimilar a porção nova de dados no curso de uma releitura, comportando-se como um organismo vivo unido em retroação ao leitor, ao qual instrui.

Postula, então, o texto literário, que o leitor produz e transforma conhecimentos. Na leitura aparece uma multiplicidade de possibilidades para acesso ao texto, de natureza perspectivista, uma vez que a totalidade do texto não se pode realizar em um único momento. Essa limitação faz surgir novas perspectivas, as quais acarretam o aparecimento de um contexto referencial que provoca mudanças de atitude.

O texto ficcional apresenta o inconveniente de não poder dispor previamente de uma situação contextual e necessitar construir seu sentido a partir do que ele mesmo oferece em sua leitura. Para isso, são necessários elementos próprios do texto: o repertório, as estratégias (procedimentos) e a realização (participação do leitor).

O repertório engloba textos anteriores, normas sociais e históricas, o contexto cultural de que provém o texto. Remete ao que é exterior, embora isso não signifique sua reprodução pelo texto. Assim, os elementos do repertório assumem diversas funções, não são idênticos ao que eram em sua origem nem são o que seu uso os torna. Na medida em que perdem sua identidade, vão conferindo identidade ao texto.

O grau de determinação do repertório constitui condição elementar para que haja acordo entre texto e leitor, acordo esse que irá possibilitar a comunicação. Simultaneamente, o repertório é material de comunicação.

O sentido pragmático é um sentido de aplicação, que permite descobrir e compensar as deficiências do sistema referencial, uma vez que libera um “espaço de jogo de apropriação”, para que venha a produzir o

que esboça de modo intersubjetivo: o domínio imaginário das realidades deficitárias.

### 3.4.3 DOIS LEITORES E SEUS OLHARES

A leitura das narrativas de Carlo Ginsburg e Erico Verissimo, *O queijo e os vermes* e *O resto é silêncio*, respectivamente, desvela eixos comuns, que são representados de modos distintos em termos de estruturação: a presença da referência real e a problematização do significado que essa referência pode gerar no processo de leitura. Há que observar, contudo, que esses eixos sustentam-se na estética da recepção.

A recepção diz respeito ao modo como os textos têm sido lidos e assimilados nos vários contextos históricos. A perspectiva recepcional visa, portanto, a identificar claramente as condições históricas que moldaram a atitude do receptor em um período específico da história, numa determinada circunstância em que juízos sobre literatura foram transmitidos.

O objetivo primordial desse tipo de estudo consiste na reconstrução das condições históricas responsáveis pelas reações que a literatura, tomada em sentido amplo, podia provocar. O efeito que um texto pode produzir, no quadro da relação dialética entre texto e leitor, embora desencadeado pelo texto, é o ponto chave para uma teoria do efeito estético.

A criação de uma estética da recepção e de uma teoria do efeito estético está diretamente vinculada à situação da literatura nas universidades alemãs, no século passado, no final dos anos cinquenta e início dos sessenta, tendo sido impulsionada por essa circunstância, que colocava em discussão o problema da interpretação aliado ao impacto político das revoltas estudantis. Na Alemanha do pós-guerra indagava-se

acerca do passado do país e questionava-se o modelo universitário vigente.

Para justificar por que a literatura ainda podia constituir um objeto de estudo importante na educação, foi necessária a mudança de paradigma. Em lugar da mensagem e do sentido, a recepção da literatura e seu efeito sobre o leitor se tornaram as principais questões. Não se tratava mais de determinar o que o texto significava, porém o que incitava nos receptores. Mas se algo acontecia ao receptor mediante a leitura de um texto literário, três pontos básicos precisavam ser investigados.

O texto consistirá em um tipo de evento que ocorre quando esse texto é processado no ato de leitura?

Em que medida as estruturas do texto prefigurariam o seu processamento pelo leitor, em que medida este teria, de fato, mobilidade, livre trânsito, ao processar o texto?

Qual a relação potencial de um texto literário, tanto com o contexto sócio-histórico em que foi produzido quanto com a disposição que reclama dos leitores?

Ao se admitir que o texto precisa ser processado pelo leitor no ato de leitura, o intervalo entre texto e leitor adquire importância crucial. A interação envolvida nesse processo resulta em um jogo entre o dito e o não-dito. A indeterminação, em graus variados, impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob controle do que está expresso.

Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou, e que o leitor assimila e controla, segundo suas próprias condições. Lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar a essas atividades constitutivas do processo de leitura e, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a suprir o que falta.

As lacunas, enquanto conexões sonegadas, indicam antes uma necessidade de combinação, que de complemento. A ausência de certas relações estimula a atividade ideacional do leitor, que precisa reagir não apenas às instruções dadas no texto, mas, também, aos resultados de sua própria atividade, o que transforma essas lacunas em pré-condição fundamental da comunicação.

As lacunas ocasionam uma inversão entre figura e fundo (ou tema e horizonte). Com isso, os segmentos textuais são observados de ângulos que variam, tornando tangíveis aspectos de texto que de outro modo ficariam ocultos. As lacunas e negações conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos, revelando traços não ditos. Ao texto formulado e verbalizado, corresponde uma dimensão não formulada, não escrita: essa duplicação é chamada negatividade.

À negatividade podem ser conferidas três características: a primeira, de natureza formal, contribui para a compreensão, que é facilitada pelos atos constitutivos do processo de leitura. A segunda característica está relacionada ao contexto e a terceira está ligada à comunicação, e é uma estrutura capacitadora.

A negatividade exige um processo de determinação que só o leitor pode implementar, e isso confere ao texto um matiz subjetivo que lhe permite fazer sentido em diversos contextos históricos. A obra literária deixa de ser considerada um registro documental de algo que existe ou já existiu, mas, antes, se revela como a reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes.

A narrativa de Ginsburg presentifica um julgamento do Santo Ofício. O escritor do ensaio traduz o que sua leitura desvelou. O mundo descrito é o da oralidade, sendo o popular a fonte primária da narrativa e estando presentes a subjetividade, o arbítrio, o choque cultural entre

a alta cultura letrada, religiosa, e a incipiente (se comparada à do julgador) do julgado.

O texto está construído em planos que evidenciam a ambientação da narração, as personagens que a instauram e a ação que envolve os dois primeiros; e, ainda, dispersa no todo, surpreende-se a sensação que o texto rastreado historicamente despertou.

Um primeiro plano poderia ser o da leitura, em suas características mais peculiares, inserida na narrativa como uma quase-personagem que, além de ter vida própria, dá ou tira a vida dos demais. No segundo plano está o homem, que é distinto, ser que àquele espaço e àquela gente se assemelha e deles difere, e com a qual convive satisfatoriamente, e o *outro*, o invasor, que, a título de defender seus ideais religiosos, adentra aquele universo e cerceia o olhar e a voz.

Interessa observar que a narrativa de *O queijo e os vermes* é bastante posterior aos fatos narrados e, não obstante, Ginsburg consegue “(re)documentar” as fontes que estruturam o ensaio.

O “projeto do historiador” busca a “verdade” do julgamento, mas a escrita revela uma “realidade” diferente daquela do plano inicial. A memória dos fatos como que impinge outra conotação aos acontecimentos, e o que devia ser uma reelaboração dos autos do processo que julga um herege, pela escrita, avoluma-se para o leitor como um momento da vida de um leitor condenado pela significância que atribuía aos textos a que tinha acesso e que “teimava” em partilhar com membros de sua comunidade.

A distância dos fatos narrados não elimina a ressonância da voz de Menocchio, ao contrário, reforça-a pela palavra de Ginsburg. O fato histórico transmuda-se em história de vida, hibridiza ficção e História, constitui novos efeitos de leitura.

Em Verissimo a pauta é outra. O texto-origem da polêmica causa-

da pelo processo de leitura é um romance e, como tal, não tem compromisso com a verdade.

A distinção entre real e ficcional leva a pensar em “capacidade do ficcional”, uma vez que o fictício não é igual à obra literária, mas a possibilita. Essa capacidade, por sua vez, conduz ao conceito de interação como meio para descrever o tipo de relação existente entre o fictício e o imaginário, bem como evidenciar os atributos de um e outro, assim como o fato de servirem de contexto um para o outro (e considerando que o fictício remete ao texto e o imaginário evoca o leitor).

O fictício e o imaginário existem como experiências cotidianas; a especificidade da literatura, o traço que a distingue como meio, consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário. Fictício e imaginário não são condição para a literatura, mas se ela emerge da interação entre ambos é porque também nenhum dos dois pode ter seu fundamento definitivamente esclarecido: a tentativa de mostrar que o fictício e o imaginário são componentes básicos da literatura envolve um problema metodológico – é impossível afirmar que o fictício e o imaginário “são como se definem” e, assim, só podem ser apreendidos mediante a descrição operacional das suas manifestações, ou seja, só é possível concebê-los em termos de atividade.

Essa atividade (ato) surge da interação entre o fictício e o imaginário. Uma interação que funciona como matriz geradora da qual emerge a literatura. O fictício é caracterizado, desse modo, por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos, que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que visa. Os atos dessa interação (os atos de fingir) são componentes básicos do texto literário e se distinguem entre si pela natureza da duplicação que efetuam.

Três atos são discerníveis em todo texto literário: a seleção, a combinação e a auto-evidenciação (ou autodesnudamento). O ato de se-

leção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto e dispondo-os em significativa desordem. Invade igualmente outros textos, produzindo a intertextualidade. A associação dos textos aumenta a complexidade do espaço de jogo, pois alusões e citações ganham nova dimensão, tanto no que se refere ao seu contexto de origem quanto em relação ao novo contexto em que se inserem. Ambos os contextos permanecem potencialmente presentes, há uma coexistência de diferentes discursos, que revelam seus respectivos contextos.

A estrutura evidenciada no ato de seleção também salienta o ato de combinação. Neste, as fronteiras atravessadas são intratextuais, variando de significados lexicais as fronteiras transgredidas pelos protagonistas. Os agrupamentos se inscrevem mutuamente uns nos outros: cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por outro.

Por fim, o autodesnudamento da ficcionalidade literária ocasiona um ato de duplicação peculiar. O “como se” – a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas “como se” fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja. O mundo textual não significa aquilo que diz.

Visto exceder o que é, a ficcionalização revela uma intenção que não pode ser controlada por essa mesma operação ou por aquilo a que visou. O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la.

O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como seu meio de manifestação. Isso implica no fato de que

“os atos de fingir descortinam um horizonte de possibilidades para o que é, permanecendo, nesse sentido, ligados a realidades. Mas realidades são concretas e possibilidades permanecem abstratas, pois resultaram de uma travessia de fronteiras, não podendo ser modeladas por aquilo que excederam”.

Em outras palavras, o imaginário, chamado à presença por atos de fingir, constitui um ato de anulação. Assim, o espaço de jogo, aberto pelos atos de fingir, ganha tangibilidade. O que foi invalidado – todo espectro dos campos referenciais – é relegado ao passado, e a motivação para tal mudança torna-se o novo presente. Este só pode ser imaginado sobre o pano de fundo do que foi cancelado, pois tais atos de imaginação seriam impossíveis sem se recorrer aos sistemas de referência invalidados.

Enquanto a seleção faz com que o imaginário se mostre como um jogo no qual passado e presente se contrapõem, a combinação confronta o dado à alteridade. Ao serem transgredidas posições estabelecidas no texto, o dado e a alteridade convertem-se em possibilidades um para o outro. Daí decorre duplo sentido: o significado literal, representacional, permanece latente como uma orientação para o que deve ser concebido dali em diante.

Algo similar acontece no ato de autodesnudamento: ele assinala que o mundo do texto não é, de fato, um mundo, mas, para fins específicos, deve ser considerado como tal. Mediante o autodesnudamento, a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível, num processo que não ocorreria se a ficcionalidade não direcionasse o imaginário, propiciando as condições para tanto. A extensão em que o fictício cinde o imaginário naquela contraposição é a extensão em que ele permanece, por sua vez, dependente do imaginário. Ele é a instância que impele o imaginário à

ação, sem a qual este permaneceria inerte. Como transpasse de fronteiras, a ficcionalidade é um ato puramente consciente, cuja intencionalidade é pontuada por indeterminações.

As possibilidades não podem ser deduzidas exclusivamente do que é; podem, sim, tornar-se um horizonte para dadas realidades, e quando isso acontece, a realidade em questão não permanece a mesma e, nesse contexto de contínuo desdobramento, a interação fictício-imaginário aponta para uma profunda implicação antropológica.

*O resto é silêncio*, que se pauta pelo contrato romanesco, origina um julgamento oriundo da publicação de um artigo sobre o romance. O fato real que permeia a narrativa “passa batido” pelo leitor aqui em questão. Imbuído pela emoção da proximidade dos fatos narrados, o padre Leonardo Fritzen desconsidera a prerrogativa ficcional e efetua uma leitura ideológica. Absorve a representação artística como verídica e reproducente de segmentos sociais e, pela escrita, ataca texto e autor.

A leitura do padre Fritzen imprime foros de verdade a um texto ficcional, dialetiza História e ficção e gera fontes sobre significados de leitura. Ao cabo da polêmica, diluiu-se o salto real (de Joana) e adensou-se o efeito de real ou o impacto que um texto pode produzir.

A polêmica articula a discussão sobre como compreender a literatura em sua relação com a ambiência cultural em que foi produzida e aquela em que o leitor se encontra.

O processo de interpretação de uma obra tem como agente significador o público a que se dirige. É esse agente que dinamiza e ressignifica o discurso. A concretização da leitura de Fritzen implode as fronteiras teóricas entre texto artístico e realidade histórica. O ato de ler e constituir sentido do professor de literatura vincula o narrado à cidade de Porto Alegre e percebe e julga como imoral o texto artístico (e até o autor).

A posição ocupada pelos dois leitores aqui recortados, Ginsburg e Fritzen, os caracteriza como leitores especializados. Ambos conhecem as especificidades dos discursos que têm diante de si. O efeito de leitura, não obstante, é definidor de uma característica cada vez mais acentuada: a construção discursiva se metamorfoseia constantemente na ação do leitor. E a expressão dessas leituras renova a significação: se Ginsburg, mergulhado em arquivos-fontes, erige um ser subjetivo, e Fritzen, envolto com a ficção, transforma o verossímil em real, que olhares mais, e vozes outras podem se estar concretizando?

Uma segunda questão encaminhada em *O queijo e os vermes* e em *O resto é silêncio* é o ato de censurar vozes que se contrapõem a princípios católicos: diretamente ao questionar dogmas com Menocchio e, indiretamente na representação de um segmento religioso, através da personagem Marcelo, em Erico. Apesar da distância temporal - 1755/1943 -, o leitor encontra, na polêmica do julgamento de Menocchio (que fala) e da querela Fritzen-Erico (e o que escrevem), resquícios da dimensão atribuída ao poder da linguagem.

### **3.5 FRONTEIRAS: ALGUNS LEITORES-SUJEITOS DA HISTÓRIA**

As duas obras destacadas permitem observar a mobilização de um saber que não é estanque. O conhecimento dos narradores viaja sobre si e sobre os outros pelo recurso da memória. O deslocamento é muito menos espacial e muito mais profundo: adentra e perscruta ausências, vácuos, descobre sujeitos e seus mundos individualizados. O olhar não percorre apenas o horizonte à frente, é múltiplo.

Em *O queijo e os vermes*, o narrador especula o espaço do antigo-novo. O olhar é do historiador, que encontra, pesquisa, é surpreendido

e, enfim redimensiona o achado. O ser do arquivo se desdobra sob o prisma surpreendente de sua própria voz, redinamizada pela voz do historiador.

A narrativa tece uma história de vida, mas reflete sobre o tempo e as origens: a memória apresenta uma concepção maior de História — a pessoal, do minúsculo, que espalha luz sobre a factual. A Inquisição, a religiosidade experienciada em uma comunidade italiana existem sob a ótica memorativa do narrador que conta um sujeito — Menocchio — envolvido por outros tantos que ganham contornos e delineiam o ser “diferente”.

A temática é identitária e cultural; a viagem histórica é espaciotemporal e mnemônica. O narrador historia ensaisticamente um duplo: o moleiro e as singularidades de seu pensamento, em busca da construção de uma identidade religiosa, fundam a História com subjetividades artísticas. É tentando o mergulho no passado, cerceando nuances culturais, rompendo os limites entre o falso e o verdadeiro, diluindo as fronteiras entre o histórico e o literário, intercalando fragmentos de uma voz autobiográfica em discurso de viés científico que o texto acultura. A leitura é sempre um olhar a mais.

O mesmo rastrear do passado é foco e mote no texto de Erico Verissimo, mas o pacto textual é outro. A personagem Joana delimita a busca de identidades ficcionais. Os dois narradores fazem uso de “um espaço da memória”. Estão ambos situados em relação ao presente: sabem onde estão e suas fontes são explícitas. Oferecem, ambos, histórias de vida: os sujeitos, esses são únicos.

A escritura desses “outros”, que as leituras deslocam continuamente entre áreas do conhecimento distintas, deslinda um novo espaço-tempo: as fronteiras todas podem ser rompidas, a volta ao passado, o deslocamento em direção às origens e o resgate da ausência incorporam

o experimentado pelos sujeitos (reais), permitindo avançar. A construção de identidades desnuda a opção pelo ser. Os sujeitos das escritas-leituras – Ginsburg, Menocchio, Erico, Joana, Fritzen, etc. – humanizam a ficção e deixam rastros na História.

A escrita e as leituras elaboram viagens unas – ao íntimo da História e ao histórico da ficção – que são, paradoxalmente, espaço da criatividade e da liberdade. Elas são o percorrer e o espaço percorrido enquanto passagem de um ser real ao que é memorado pelo “ir à intimidade”. Nela os homens-personagens ficarão suspensos em si. Perderão de vista as margens e serão conduzidos pelos blocos da memória, que se desprendem arbitrariamente.

O principal desafio que se lhes apresenta é o de ultrapassar os limites da ida e percorrer o caminho da volta, ou seja, realizar a ruptura com o presente, reconstituindo o passado, e amarrar os fios do presente ao transmutado em lembranças, mediante a instauração do diálogo.

O leitor processa a alquimia das impressões ilhadas em tempos e espaços estanques e encontra sujeitos indubitavelmente verdadeiros. Não é apenas ato de conservar vestígios na memória, mas, sim, de uni-los ao presente, revigorando-os e reanimando-os.

Os textos evidenciam que a interface ontem-hoje é situação-limite: o sujeito que o leitor passa a conhecer existe quando já não é. E esse jogo de existir assinala a impossibilidade das certezas indiscutíveis: sempre haverá *outro*.

No tocante aos gêneros, o hibridismo é evidente. Apesar de bastante frágeis, as fronteiras entre os discursos literário e historiográfico se fundem em pactos de leitura. As estruturas textuais situam no núcleo diegético seres com nome, sobrenome e endereço. Há a reconstrução da vida (ou estilhaços dela), há registros escritos de tempos e espaços. E há uma ação principal: contar.

A atividade seletiva dos narradores imprime às obras ora subjetividade, ora intenção de objetividade. O jogo entre elas manipula as fronteiras que dividem os gêneros. O texto, feito diálogo, interage com o leitor. As obras se atualizam mediante as atividades de uma consciência que as recebe e, desse modo, e até certo ponto, a leitura manifesta a inesgotabilidade dos textos. Cada leitura define uma atualização individual, na medida em que o espaço de relações permite novas configurações, num inacabamento vitalizador de sentidos que reitera a proposição da “polifonia do olhar”.

## 4 O “OLHAR VIAJANTE”

O romance *Terra papagalli* oferece ao leitor o olhar do estranhamento e, através dele, desloca e aproxima, pela perspectiva renovadora da “polifonia do olhar”, momentos espaciotemporais de caráter histórico muito distinto: o período das grandes descobertas marítimas e a atualidade.

Épocas houve em que as narrativas visitavam novos mundos, buscavam o outro — seres e continentes. O século XVI, principalmente, foi marcado pela intensa atividade marítima. A viagem era tema constante, os horizontes visualizados eram ricos, diferentes, distantes. Narrar, então, significou descobrir e fundar espaços e identidades.

Contar o outro denota um processo intencional. O ato de ver é processo de percepção natural. Olhar pode ser considerado opção. Uma distinção opaca afirmaria que o ser passivo vê, e o curioso olha. E os dias atuais exageram na atividade de olhar o outro (um caso típico é a repetição midiática do programa televisivo BBB).

O viajante poderia ser, inclusive, considerado o curioso ideal: ampliados os espaços, é o sujeito que esboça mundivi-

dências. A história e a literatura têm um profuso arsenal de textos que desvenda, registra, identifica, nomeia e dá posse a territórios e sujeitos. O olhar viajante detinha o poder de delimitar o visto, estabelecia fronteiras e horizontes através da palavra escrita. Os roteiros, os diários de bordo, as cartas atuam como um espaço memorialístico consciente sobre ideologias, trajetórias, destinos e “achados”.

Um desses “textos-certidão-de-nascimento” é a Carta de Pero Vaz de Caminha<sup>20</sup>. A narrativa do escrivão da esquadra portuguesa comandada por Pedro Álvares Cabral dá conta de fundar um território e descrevê-lo aos senhores portugueses. A carta instaura um diálogo entre terras distantes; reporta em detalhes a viagem de Pedro Álvares Cabral: desde a partida de Lisboa (a 9 de março de 1500) até o dia 22 de abril de 1500, marco da chegada ao Brasil, e o que acontece entre o período de oito dias até que a carta seja remetida ao rei de Portugal. A Carta segue para Portugal e Caminha continua a viagem para as Índias.

A Carta de Caminha entra para a história oficial de Portugal como registro da existência de um novo continente. E, com o advento dos quinhentos anos do Brasil, a literatura desloca o foco de um olhar premeditado já desde a origem. O texto *Terra papagalli*<sup>21</sup> reencena o descobrimento sob um viés bastante em voga na contemporaneidade: o do riso.

---

<sup>20</sup> A *Carta*, aqui, interessa apenas como referência intertextual e não será objeto de análise.

<sup>21</sup> O romance de José Roberto Torero e Marcus Aurélius Pimenta foi editado em 1997.

#### 4.1 O RISO NO OLHAR

A questão do riso permeia o campo artístico e filosófico<sup>22</sup>. A abordagem analítica do texto *Terra papagalli* vai fundar-se na proposta de Mikhail Bakhtin sobre o riso. Para o teórico, que estuda o contexto da obra de Rabelais, o riso tem uma significação positiva e reestruturadora; é observado como dotado de poder transformador e capaz de catapultar o novo.

A proposta bakhtiniana acerca do riso explora os conceitos de dualidade da vida e de ambivalência. Coexistem nela as idéias de destruição e de recriação. A reestruturação ocorre por meio do excesso de idéias e ou de imagens. O riso subverte através da noção cíclica do tempo. Vinculado às festas populares relacionadas às estações do ano, festeja a novidade; olvida o antigo e ri para o futuro. Ele oferece a utopia e a esperança através da inversão. Alterna a alegria e o sarcasmo. A alegria é coletiva, expõe a contradição da vida-morte-nascimento. O sarcasmo é particular, reflexivo e reordenador de ideologias.

O aspecto festivo alavanca a idéia de um embrião para o novo concebido. E essa idéia de mudança permite reflexões acerca do riso e da verdade. No caso da análise aqui proposta, o riso ultrapassa a seriedade da verdade histórico-documental e erige uma verdade baseada em aspectos da percepção contemporânea, que acredita no homem altamente corruptível e até excessivamente “cordial”.

O momento da comemoração de quinhentos anos, acompanhando a dinâmica da perspectiva histórica, é remoldado

---

<sup>22</sup> O riso como aspecto teórico é estudado por autores como Bergson e Propp (que situam o riso cômico), Bakhtin (o grotesco em Rabelais), Verena Alberti (evidenciando as relações entre riso e pensamento) e Georges Minois (que propõe uma visão do riso na contemporaneidade).

pela literatura. O período contemporâneo é descrito, em meio a controvérsias, por “teorias incompletas sobre algo que está acontecendo, mas não se sabe o que é” (FRIEDMAN, p. 11). O momento é de debate aberto e até as denominações para o pós-modernismo<sup>23</sup>, entre aqueles que acreditam que ele existe, são distintas: “modernização reflexiva”, “radicalização da modernidade”, “pós-modernidade”, entre outras designações, denotam ora a continuidade em relação à época intitulada modernidade, ora a ruptura com ela.

É característica e condição desse momento contemporâneo a fluidez dos referentes. A parcialidade, a multiplicidade e a polifonia provisória das coisas embargam os campos do conhecimento e transformam as imagens do passado conforme o olhar-sentido lançado sobre ele. A angústia da incerteza, após quinhentos anos, desencadeia o movimento de buscar novamente a origem, dessacralizando e parodiando: o riso assume o leme da viagem em *Terra papagalli*, e encontra o europeu que chegou ao Brasil.

#### **4.2 A PARÓDIA: O “OLHAR PAPAGALLI”**

A pós-modernidade não confunde os termos *passado* e *história*, pois, embora ambos os conceitos remetam ao tempo que foi, ao denominado tempo vivido, a história é passado organizado, mas não todo o passado, apenas uma parte dele, uma seleção, um ajuste com os fatos.

---

<sup>23</sup> Alguns nomes desse embate são Frederic Jameson, Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard. Eles propõem visões distintas, mas coincidentes quanto ao elo fundamental da contemporaneidade entre mercado e cultura.

A história autoriza-se o ilogismo de tomar uma parte pelo todo e comete a proeza de fazer-se aceitar, pelo menos nos traços gerais, como indiscutível e inabalável. A *invenção do presente*, portanto, depende dessa incursão a esse *passado informe*<sup>24</sup>, pleno, solto, descontínuo, orientada pela intenção de reexaminá-lo, de reordená-lo, de reavaliá-lo. Essa visão crítica e consciente do passado ajudar-nos-á a compreender melhor o presente e fornecer-nos-á dados para construirmos um futuro diferente.

O passado é um tempo a ser questionado e resgatado pela história e pela literatura. “O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”<sup>25</sup>.

Embora o discurso literário possa também documentar, não é esse o seu objetivo. Ele não se confunde com o discurso histórico porque tem como uma de suas características a despreocupação com a verdade. A preocupação do discurso literário é a verossimilhança, embora as demarcações entre os dois discursos — o literário e o histórico — não sejam sempre tão nítidas em virtude de as contaminações entre ambos serem abundantes. É necessário considerar que a dialética existente entre o falso e o verdadeiro é diferente da que existe entre o real e o imaginário, visto que a primeira é de ordem lógica, e a segunda, ontológica. A relação entre o real e o imaginário na-

---

<sup>24</sup> Os termos em itálico foram empregados por José Saramago no ensaio “Sobre a invenção do presente”. *Jornal de Letras*, Lisboa, n.317, 1989, p. 45.

<sup>25</sup> BENJAMIN W. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. v.I. p.224–225.

da tem a ver com a verdade, apenas com a verossimilhança interna.

Para mais, há convenções comuns à ficção e à história, como a seleção, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama, embora não façam parte da mesma ordem do discurso. Tanto numa quanto noutra são constituídos sujeitos e mundos possíveis de representação narrativa. A própria convencional oposição binária entre ficção e fato já não se considera relevante, pois passa a importar o espaço entre as duas entidades. História e ficção podem ser percebidas com foco no parentesco, uma e outra como formas de mediar o mundo e introduzir o sentido.

Adentrando esses caminhos, o ficcionista penetrará no campo da história e, de modo ousado e crítico, irá preenchendo lacunas, entretecendo dados históricos num discurso ficcional predominante, discutindo valores culturais, políticos e sociais, através da multiplicidade de vozes, o que lhe permitirá observar os fatos de vários ângulos. Essa ação do ficcionista e o efeito dela caracterizam a nova maneira de relacionar-se com a história que Linda Hutcheon denominou de “metaficção historiográfica”. Diz a autora:

*“A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem a pretensão à verdade, por meio de questionamentos da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (1989, p. 163).*

O discurso da metaficção historiográfica tem como característica, ainda, a auto-referencialidade, ou seja, a constante alusão a sua própria situação discursiva. A metaficção historiográfica elimina a ilusão da narrativa que se narra por si mesma, deixando claros ao leitor os mecanismos de composição de que se constrói.

Para Hutcheon (2000), outra forma pós-moderna de “incorporar literalmente o passado textualizado no texto presente é a paródia”. A paródia entendida como modo de dessacralizar e questionar o passado. Para a teórica, essa modalidade discursiva tem sempre um caráter positivo, pois, ao renovar, procura extrair do já estabelecido outras verdades, instalando, assim, a dúvida sobre os valores tradicionais e a possibilidade de transformação do presente. Parodiar é recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrer, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita. A paródia tem um ingrediente altamente criativo e original, recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio.

A paródia vai buscar a verdade dos ex-cêntricos<sup>26</sup>, da minoria, dos vencidos, daqueles que não entraram para a história oficial, uma vez que a versão oficial é sempre produzida pela classe dominante, sendo os fatos históricos deformados *por e em função* dela, cabendo sempre ao povo o papel de colaborador passivo.

---

<sup>26</sup> Termo usado por Linda Hutcheon, que dá a essa excentricidade um duplo sentido. Por um lado, são as personagens colocadas à margem da história oficial e, por outro, os literalmente ex-cêntricos, isto é invulgares, tirados do mundo da ficção e (re)colocados na ficção.

A crítica e a ironia<sup>27</sup> utilizadas pela paródia pretendem demonstrar que o destino do homem não está determinado, e é, sim, passível de transformações. Um dos paradoxos observados por Hutcheon, sobre a literatura pós-moderna, é seu caminho de mão dupla: ao mesmo tempo intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim firmando-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia — o mundo histórico. O pesadelo da história apresentado pelo modernismo é exatamente o que o pós-modernismo decidiu enfrentar.

A narrativa de *Terra papagalli*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, notabiliza-se na literatura atual por delinear um discurso ficcional que pode ser concebido como paródico e intensamente irônico e auto-reflexivo. A narrativa, de estrutura ambivalente, que congrega os registros de discurso de investigação histórico-literária com os da historiografia, desde o início apresenta um diálogo crítico-irônico com a narrativa da *Carta de Caminha*, seu duplo quinhentista.

A carta parodiada descreve as terras descobertas, em virtude do acaso, ao rei de Portugal. *Terra papagalli* nomeia-se no “Agradecimento a meus dentes” como carta, “Eu porém como estou a escrever uma carta...”, mas tem um objetivo diferente, claramente expresso na conclusão “Que conclui tudo”: “É esta, senhor, a história que quero que leia e faça chegar às mãos de meu filho Vasco Brandão, que não são outras que não as tuas,

---

<sup>27</sup> Hutcheon salienta que o exercício da ironia está relacionado à posição de quem a exerce. Afirma que o discurso irônico será visualizado como revolucionário ou conservador conforme o espaço ocupado por uma determinada comunidade discursiva. Essa flexibilidade, segundo a teórica, oferece a disposição transideológica da ironia - “a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando” (2000, p. 34).

caro conde, pois como já deves ter percebido, és aquele filho gerado entre os doces e compotas da casa de teus avós....” (p. 188).

A narrativa, em primeira pessoa, mescla gêneros discursivos diferentes, imbrica carta e diário “Diário de viagem de Cosme Fernandes, que mui destemidamente atravessou o mar Oceano e foi o primeiro a pisar a Terra dos Papagaios”, dicionário de palavras, bestiário, sempre com a intervenção visível de um narrador comprometido com uma verdade que difere daquela da historiografia oficial. A verdade do narrador, Cosme Fernandes, dito Bacharel e condenado ao degredo em terras de além-mar.

O texto faz uma releitura causticante e picaresca da versão oficial da história do Brasil. Em suas páginas, o acaso do descobrimento é posto em xeque, no trecho referente ao dia 13 de abril do diário:

*“Hoje o capitão mandou chamar Duarte Pacheco Pereira, que vai numa das naus da armada. Como estava logo acima deles a consertar uma vela, pude ouvir o que conversavam. O capitão lhe disse que o alimento já rareia e perguntou se ainda demoravam muito para chegar. Duarte Pacheco respondeu que ficasse tranqüilo, porque, pelo que se lembrava, era coisa de dez dias. Não entendi porque disseram isto, pois, pelas minhas contas, temos ainda três meses de mar antes de avistarmos os palácios de Samorim” (p.33).*

A diegese apresenta o protagonista e narrador. Cosme Fernandes é filho de Melquisedeque e de Raquel, ambos servos do barão de Marbela, que, após ato de bravura, foi gratificado pelo senhor e enriqueceu como comerciante. Ao ver-se rico,

mudou-se para Portugal, onde despertou a inveja que deu origem a boatos de que a família guardava o sábado e recitava orações judaicas. Para fazer frente aos boatos, o comerciante achou por bem mandar o filho fazer-se clérigo e assim, com doze anos, Cosme Fernandes é enviado para o mosteiro de Bismela.

Já com dezenove e, se não religioso de fé fervorosa, ao menos capaz de apreciar as fábulas da religião cristã a ponto de sentir prazer em leituras, é levado por um dos confessores do mosteiro até a residência de uma nobre família com o intuito de auxiliar o *magister* Videira no trabalho das confissões. Após lauta refeição, enquanto a dona da casa se confessa, Cosme encontra Lianor, filha dos donos da casa, e se deixa seduzir.

Na manhã seguinte, já no mosteiro, o futuro clérigo é chamado para explicar uma falta. Sem saber que o prior queria explicações a respeito de uma rosquinha de alfenim faltante entre as enviadas pela mãe da moça — que junto delas colocara um bilhete dizendo serem doze rosquinhas, como eram doze os apóstolos do senhor —, Cosme precipita-se e confessa o pecado da luxúria, afirmando ser o único culpado.

É expulso do mosteiro e preso para ser enforcado. As influências do pai poupam-no da forca, mas não o livram da condenação ao degredo nas Índias. Antes de partir, fica sabendo que os pais perderam tudo tentando libertá-lo e foram mandados para Flandres. E, ainda, que a família de Lianor está à procura de um marido para a filha grávida.

Em março é embarcado, com mais vinte e um degredados, na caravela de Pedro Álvares Cabral, “fidalgo que jamais capitaneou um barco mas que está a comandar a maior esqua-

dra já reunida em todos os tempos, com treze naves muitíssimo bem armadas” (p. 25).

Os trechos que integram a parte intitulada “diário” são ricos em intertextos “para que não me tomassem por parvo, citei Ptolomeu Antíoco, que escreveu que o globo terráqueo flutua mergulhado n’água pela metade...” (p. 31), e “Santo Ernulfo observou no final do tomo I da *Opera Stultorum* que a monotonia é mãe do desespero, e posso afirmar que não há tonteira nessa afirmação. A falta do que fazer está a deixar-me louco...” (p. 32). E, mais adiante, “Hoje esse fruto é o deleite dos colonos e muito apreciado na Europa, onde o chamam de cocos, mas muito mais certo seria se o chamassem de maná, pois também ele caiu do céu para alimentar o povo de Deus” (p. 51-52).

O diário narra a chegada à terra nova, “que o capitão Cabral deu por bem nomear Vera Cruz”: Era o dia 22 de abril de 1500:

*Subi até o cesto da gávea e então aconteceu algo de que muito me orgulho e demonstra que o Altíssimo, ao menos uma vez, voltou seus grandes olhos para mim. E foi isso que avistei ao longe o cume de um monte e depois dele, logo atrás umas serras. Com toda força gritei então “Terra à vista!” (p. 37).*

E o primeiro contato com os habitantes da terra no dia 23 de abril:

*“Olhando então com mais cuidado para a praia, vi umas criaturas semelhantes a macacos, que andavam muito eretas e apontavam para nós. Porém conforme a luz do dia ia clareando, pude ver que não eram animais e sim oito ou nove homens pintados de carmim e preto, e armados*

*de arco e flechas” (p. 37, 38).*

A diferença de costumes é relatada, no diário, na data de 26 de abril. Há o relato da primeira missa celebrada em terra e o encontro com os indígenas:

*“Trouxemos a maior cruz [...] Ao ver tamanha quantidade de homens nus, frei Henrique teimou que não podia rezar missa. O capitão-mor, que era homem iroso e de palavras duras, disse que não se importasse, porque Adão e Eva quando estavam nus eram mais puros que quando se cobriam com folhas...” (p. 40).*

Na data de 1º de maio as naus partem e deixam em terra dois dos condenados ao degredo: “Veio novamente o capitão-mor e, passando mais uma vez a vista sobre nós, apontou Afonso Ribeiro e Amador Fróis para ali ficarem” (p. 42). Ainda em 1º de maio o narrador conta o fim que teve o diário que estava a escrever

*“Infelizmente, bom conde, aí se acaba meu diário, porque no dia seguinte, quando estava a escrever no convés, passou por mim o próprio Pedro Álvares Cabral e tomou a folha e a pena de minhas mãos, dizendo, depois de dar-me um soco no nariz, que aquela era viagem mui secreta e que aquilo podia servir para que espões castelhanos descobrissem as novas terras...” (p. 42).*

A viagem segue mais ao sul das terras novas “continuo a narrar a minha história naquelas distantes terras, mas servindo-me agora apenas da memória (p. 43) e mais sete condenados são abandonados ali após a *explicação* de Frei Henrique

*“Meus amados, o Criador nos concedeu a grande vitória do achamento dessa terra que, pelo tratado assinado pelo sumo pontífice, é tão nossa*

*como as ruas de Lisboa. Disso devemos muito nos orgulhar, pois serão os nossos nomes lembrados de geração em geração. Mas Deus, em seu infinito amor, quis mais perfeitamente agradecer a sete servidores seus, dando-lhes a bênção de serem apóstolos de Cristo nesta terra, aqui ficando para grande inveja minha e de todos" (p. 44).*

O discurso, proferido antes do abandono em terras estranhas e sem nenhuma estrutura, é colocado na voz do Frei Henrique, que obedece a Cabral. Dessa forma, a narrativa aproxima ironicamente as instituições da igreja e da monarquia.

A auto-reflexividade permeia a narrativa

*"Permiti-me caro conde, um aparte em meio a esta passagem. Há autores que condenam as pausas, dizendo que podem causar males ao coração, mas Santo Ernulfo, que tudo pensou, assegura que às vezes o comentário descansa a mente do leitor e é tão valioso quanto a própria história" (p. 45).*

E a suspensão da diegese ocorre para inserir o monólogo interior e relatar as sensações do narrador, que, não obstante estar narrando o fato, julga necessário explicitar aquilo que está pensando intimamente sobre as ocorrências:

*"Aconteceu que naqueles instantes o tempo andava a passar tão lento que eu podia pensar em dúzias de coisas enquanto ia escutando os nomes dos desgraçados, e assim, entre um nome e outro, pude fazer um breve comentário para mim mesmo: Quando escutei o nome de Jacome Roiz pensei..." (p. 45).*

Nesse monólogo é dado ao leitor o perfil daqueles sete que vão sendo indicados para ficar em terra, sendo o último o próprio narrador. A partir da saída da nau — ao som das pala-

vras do frei “Sois sete, como sete são os pecados, mas não estais a serviço do Príncipe das Trevas e sim a mando do Rei dos Reis...” — a narrativa apresenta e narra a vida dos sete colonizadores: Jacome Roiz, Antonio Rodrigues, Simão Caçapo, Gil Fragoso, Lopo de Pina, João Ramalho e Cosme.

*Terra papagalli* satiriza a colonização: imbuídos do mais puro instinto de sobrevivência e de um não menor pendor pessoal para o ócio — “Como não encontramos caça e a fome era demais matamos o galo e a galinha, trocando os ovos de amanhã pela carne de hoje” (p. 50) —, os primeiros portugueses em terra brasileira instituem uma cultura que reatualiza hábitos da terra lusitana em função das ideologias particulares e das necessidades básicas.

Os degredados adaptam-se aos hábitos dos nativos e ao clima e logo nos primeiros dias instituem um reino para eles. “Senhores esses papagaios nos rendem homenagem porque somos os reis desse lugar [...] Nossos súditos são os mosquitos, as serpentes, os veados e as pulgas” (p. 54). “Então duemos para ver quem será o soberano da Terra dos Papagaios” (p. 55); “Louvemos o grande Bacharel, rei e senhor da Terra dos Papagaios” (p.56).

As sagradas escrituras também surgem como intertexto. Os dez mandamentos são adaptados à sobrevivência e seguidos à risca. O primeiro mandamento determina a convivência entre os gentios “Primeiro mandamento para bem viver na terra dos papagaios: Na Terra do Papagaios é preciso saber dar presentes com generosidade e sem parcimônia ...” (p. 58).

A historiografia oficial é elemento textualizado, bem como seus heróis. Um dos fatos narrados é o encontro entre o Bacharel e Martim Afonso de Souza “Lá chegando, vi, com pe-

sar e receio, entrar pela barra a esquadra do dito Martim Afonso de Souza..." (p. 157).

A conclusão da narrativa, *Que conclui tudo*, acentua a idéia sugerida pelo título sugestivo, em *Terra papagalli* tudo se reproduziu tal e qual era em terras diferentes e, não obstante e ao que parece, de gentes tão iguais:

*"E daquela terra que hoje chamam Brasil, esquecendo o nome que lhe deram seus primeiros moradores, digo que pouco proveito se pode tirar dela, porque se vem povoando por homens cobiçosos [...] e mais pode quem é mais velhaco" (p.188).*

Desde o início da narrativa, o narrador joga com a possibilidade de parodiar o texto histórico e mantém um diálogo satírico que relativiza a possibilidade de conhecer historicamente o passado, já que, como construto da linguagem, o discurso é um instrumento de manipulação da ideologia do poder, que persuade o leitor, sendo capaz de tornar real uma "mentira".

O mosaico de textos imbricados relata uma história pessoal (seus amores, anseios e objetivos), contextualizada pela evocação do descobrimento do Brasil, imprimindo a subjetividade, estranha ao discurso historiográfico, e enfatiza a idéia de montagem discursiva.

A diegese, construída a partir do cruzamento de superfícies textuais – recurso aparentemente inocente para o leitor desavisado –, faz parte de uma intencionalidade de desvelar o texto como discurso histórico-literário: sugere que não apenas a redação da história é ficcional, como também a História é entretecida de tramas inter-relacionadas que parecem interagir ao sabor dos desejos humanos.

Desse modo, os autores apresentam um texto historiográfico metaficcional que ironiza a noção de unicidade textual e histórica. Assim, o texto se apresenta como um jogo de espelhos, todos se auto-refletindo, numa experimentação interminável, que suscita a idéia de tradição crítica literária, à medida que a própria arte literária se auto-reflete.

A partir de seu traço metaficcional, essa paródia apresenta-se como um código que, deliberadamente, explora uma teoria da ficção através do acréscimo dessacralizador: há acordo com a tensão de montagem, haja vista que o destronamento-entronamento em que se funda a narrativa paródica revela todo o processo ficcional: de um lado sua convencionalidade, seus problemas e limitações: do outro lado, sua perscrutação enquanto construto possível da linguagem, sua artisticidade - leitura puramente ficcional do mundo.

As várias faces refletidas nessa paródia historiográfica revelam uma multifacetada visão do mundo atual: o narrador, consciente das potencialidades do seu discurso, vê os textos do passado com olhos quinhentos anos mais experientes, olhos perspicazes diante da realidade do século XX, acostumados a desacreditar de tudo, a tudo relativizar e questionar. Por isso, denuncia a tradição, virando-a pelo avesso e, na ambivalência desse avesso, se confundem e se integram passado, presente e futuro, no infinito diálogo da arte literária.

O romance de Torero e Pimenta legitima na diferença – do duplo – a imanência do seu discurso semelhante: montada e desmontada aos olhos do leitor como construção lingüística, a paródia entremostra-se visivelmente histórica e inevitavelmente política, ensinando e aplicando, na prática, o reconhecimento

to do fato de que a *realidade* social<sup>28</sup>, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva. Apresenta, portanto,

*“Um novo modelo para demarcação da fronteira entre arte e mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, paradoxalmente, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo” (HUTCHEON, 1991, p. 43).*

A análise de *Terra papagalli* denota também a intencionalidade cômico-burlesca juxtaposta a uma atitude crítico-irônica. O romance retoma um fato, renovando-o, para imediatamente instituir a verdade do riso: a leitura do texto evidencia-se como leitura plural das possibilidades desse construto de palavras distanciadas dos objetos referenciais, visando encontrar caminhos diferentes para atingir o real.

Outra vez, dois mecanismos distintos: a pretensão científica da história de mãos dadas com a irreverência da comédia, e assim, a teia intrincada do outro, que busca outro, e quem sabe quantos outros mais serão percebidos? E o narrador *Conclui tudo*, mas o leitor fica com a sensação de que sequer a sua leitura está completa.

---

<sup>28</sup> Para Hutcheon, a sociedade suscita o uso da ironia. As segmentações sociais propiciam a duplicidades discursivas. Para ela existem “comunidades discursivas” que retêm em torno de si sentidos específicos coerentes, que auxiliam no reconhecimento dos sinais irônicos nas relações sociais e textuais. E ainda, a noção de “comunidade de discurso sociorrética” denota a percepção “de que todos nós pertencemos a muitas comunidades ou coletividades que se sobrepõem. Essa superposição é a condição que torna a ironia possível, ainda que o compartilhar seja sempre parcial, incompleto e fragmentário; contudo, algo consegue ser compartilhado – o suficiente, isto é, para fazer a ironia acontecer” (2000, p. 168).

### 4.3 O OLHAR SURPRESO: UMA *BIOGRAPHOGENUS*<sup>29</sup> DO BRASIL?

O texto *Terra papagalli* oferece ao leitor um paradoxo delicioso: a possibilidade de visualizar o momento histórico do descobrimento do Brasil através da escritura da vida genealógica da nação. Ao mesmo tempo em que refunda o momento-origem, o texto inverte tudo e oferece, não o outro, o diferente, e, sim, o perfil do brasileiro do século XX: a “figura do malandro” está lá, na chegada, e funda e narra uma nação.

O momento do contato e a convivência em terras estranhas são reatualizadas. A leitura oferece, não o encontro com outros povos, e, sim, a acentuação de um perfil do brasileiro. A descoberta maior é a do sujeito de hoje, lá no desembarque. Uma consciência viva de si, a possibilidade de identificação do sujeito moderno em pleno período quinhentista.

A tarefa de recuperação do passado conduz ao pleno entendimento do presente. A crise de identidade nacional, após quinhentos anos de história, é reatualizada pelo olhar daqui para lá. E o primeiro olhar apresentado ao leitor está no paratexto – as palavras tragicômicas psicografadas de Pedro Álvares Cabral sobre o protagonista da narrativa:

*“Quando larguei aquele rapazote nas praias da Ilha de Vera Cruz, digo, da Terra de Santa Cruz, digo, do Brasil, nunca poderia pensar que ele teria o destino que teve, ou seja, que se*

---

<sup>29</sup> A palavra *biographogenus* é formada por derivação prefixal e sufixal, pois parte do radical *grapho* (escrita) antecedido pelo sufixos *bio* (vida) e sucedido pelo prefixo *genus* (genealogia). Porém, para significação da palavra utilizou-se de hibridismo, recorrendo à origem grega do adjetivo “genealógico” (*genealogikós*). *Biographogenus* é uma variante do termo *autobiographogenus* (*elaborado e usado no estudo Erico pós-moderno: um caminho para autobiographogenus*) e significa aqui a escritura genealógica da vida de alguém/algo.

*transformaria num rei, que teria tantas mulheres, que mataria tantos homens, que possuiria tantas moedas e viveria tantas aventuras [...] Mas como verão os que lerem esse livro, as coisas não se deram exatamente assim..."*

Ainda o comentário de Cabral sobre o Brasil:

*"E, se errei minhas previsões quanto ao jovem Cosme Fernandes, hoje mais conhecido nos livros de História pela alcunha de Bacharel da Cananéia, errei ainda mais nas minhas previsões sobre a Terra Papagalli, digo, sobre o Brasil, que achei ser um novo paraíso. Quantos erros, meu Deus! Bem mereço estar no inferno".*

Revisitar teorias, para abordá-las de maneira diferencial, é uma característica atual. Além disso, a possibilidade de ler sob novas formas velhas obras manifesta-se como tendência literária. Os fios da história e da ficção entrelaçam-se em *Terra papagalli* através da inter-relação entre história pessoal-genealógica em diálogo com um texto histórico. A personagem ficcional escreve as suas memórias e destina-as ao filho bastardo, que é um nobre português. O leitor encontra na narrativa da história de vida do degredado também uma espécie de genealogia da nação brasileira.

A possibilidade de construção de uma biografia genealógica do Brasil pelo viés do riso paródico acentua a construção cultural do "eu" como uma forma de afiliação sociocultural a partir de um espaço nacional que, não obstante, reivindica a posição representativa de um sujeito específico.

O elemento histórico, garantido pelo texto-origem e pela demarcação de um tempo cronológico delimitado, age como princípio afetivo e simbólico catalizador da identificação do

leitor. O discurso emergente desse amálgama narrativo elabora um “eu” pós-moderno ancorado na tessitura da idéia de nação.

O espaço criado em *Terra papagalli* leva à humanização de uma localidade e a transforma em um lugar de vida histórica. O espaço é o do português degredado, tentando a sobrevivência. A fusão da cultura de além-mar à terra nova desencadeia processos culturais ambivalentes e uma identidade plural.

A nação presentificada em *Terra papagalli* foge ao conceito canônico - agrupamento de pessoas que habitam o mesmo território, falam a mesma língua, têm os mesmos costumes, obedecem às mesmas leis e são, geralmente da mesma raça - e acentua a idéia de nação fragmentada, em si e em sua origem, e articulando heterogeneidades.

O texto ficcional em análise, no momento pré-comemorativo da festa nacional pelos quinhentos anos, apresenta a discussão sobre a questão da nacionalidade. Pensar o nacional evoca uma série de vocábulos que envolvem os temas da identidade, da cultura, da representação, da História e da Literatura, entre os principais.

A representação paródica da Carta de Caminha reaborda a questão da origem e da formação da consciência nacional<sup>30</sup>. Teoricamente, na contemporaneidade, esse assunto é perscrutado por diversos autores que têm suas formulações teóricas migrando continuamente de uma a outra área epistemológica.

Dentre tantos, o historiador Hobsbawn destaca que a conceituação de nação como uma comunidade de indivíduos é

---

<sup>30</sup>Autores como Eric Hobsbawn, Ernest Renan, Hannah Arendt, Benedict Andersen, Homi Bhabha, Simon During, Stuart Hall, entre outros desenvolveram conceitos e teorias que serão apenas brevemente pontuados neste subcapítulo, com objetivo de situar aspectos vinculados aos conceitos de nação e identidade nacional.

um conceito moderno e vincula-se ao discurso político e social. Já Benedict Andersen (1989) afirma que a *nation-ness* constitui o valor mais universalmente reconhecido como legítimo de nossa era. Em suas palavras

*“Parto de que a nacionalidade, ou, como talvez se prefira dizer, devido às múltiplas significações dessa palavra, nation-ness, bem como nacionalismo, são artefatos culturais de um tipo peculiar. Para compreendê-los é preciso que consideremos com cuidado como se tornaram identidades históricas, de que modo seus significados se alteraram no decorrer do tempo, e por que, hoje em dia, inspiram uma legitimidade emocional tão profunda” (p. 12).*

É perceptível em seus estudos a proposição de uma acepção antropológica para o termo “nação”. É comunidade política imaginada – e imaginada como limitada e soberana:

*“é imaginada como algo limitado porque até mesmo as maiores [...] é imaginada soberana [...], é imaginada como uma comunidade. Apesar da desigualdade e da exploração que prevalecem, a nação é sempre concebida como um grande companheirismo horizontal” (1989, p 15-16).*

A teoria de Andersen examina dois sistemas culturais que precederam a idéia de nacionalismo: o reino dinástico e a comunidade religiosa. A ficção aqui em discussão funda a nação *papagalli* sob os auspícios desses dois sistemas agindo em conjunto.

E essa leitura pode ser, também, apoiada nos aportes teóricos de Homi Bhabha (1994) sobre as questões de identidade cultural e nação, de história e ficção. Em *Nação e narração*, ele

aponta a identidade entre ambas, ou seja, as duas são idéias históricas, conceitos que só se efetivam nos “olhos da mente”.

Os dois teóricos - Andersen e Bhabha - divergem no aspecto da vinculação da idéia de nacionalismo à expressão política. Andersen condena o vínculo e Bhabha estabelece-o. O conceito de Bhabha encontra ressonância nas páginas ficcionais. Para ele, existe ambivalência na idéia de nação, a qual vem de um passado imemorial e tem um futuro ilimitado. Ainda, nação vincula-se ao discurso político como forma de manipulação do povo e torna-se, nesse sentido, um conceito moderno. *Terra papagalli* tem o aspecto político delimitado de forma inequívoca: a narração veicula políticas de colonização e declara a intencionalidade de um encontro que foi exaustivamente, por longo tempo, dimensionado como obra do acaso.

Além da retomada de aspectos históricos, a ficção compõe uma imagem de nação baseada no ócio, no apagamento do habitante primeiro da terra, na malandragem, no logro e no enriquecimento de poucos. Os sujeitos primeiros da nação repetem aqui a configuração da sua pátria de origem. A imagem que a “polifonia do olhar” efetiva “nos olhos da mente” do leitor é a da genealogia *papagalli*.

Em *Terra papagalli*, a individualidade do primeiro rei, que duelou com os companheiros de degredo para chegar ao trono, configura o sujeito ex-cêntrico como elemento de uma identidade cultural totalizadora. E corrobora as palavras do teórico Edward Said:

*“Considerar este espaço horizontal, secular, do espetáculo repleto da nação moderna... significa que nenhuma explicação única, que remeta imediatamente a uma origem única, é adequada. E assim como não há respostas dinásticas simples,*

*não há formações discretas ou processos sociais simples” (1995, p. 201).*

A literatura expressa a nação moldada por uma identidade surpreendente. Constrói uma imagem discursiva que, de certa maneira, volta-se contra os outros discursos já existentes sobre ela. No entanto, a humanização das mazelas do processo de colonização tem um componente que não passa despercebido: o nacionalismo assume diferentes formas de se manifestar e explora o elemento que melhor o vincula a uma condição.

A “polifonia do olhar” permite afirmar que *Terra papagal-li*, de certa maneira, é um eco da cultura heterogênea que somos. É mais uma versão de um país em processo. Os caminhos novos, agora, precisam ser percorridos dentro de nossas fronteiras. A viagem ainda não acabou. E o outro continua a se renovar. Ao final do texto, o leitor está, outra vez, contemplando a falésia: presente, passado e futuro ainda são fossos não desvendados completamente. E sempre haverá mais uma fissura a ser alcançada pelo olhar.

## 5 AS NUANCES DO OLHAR AUSENTE

### 5.1 O ENSAIO COMO PONTO DE PARTIDA

A narrativa de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, publicada em 1998, é comentada, pelo próprio autor, em *Cadernos de Lanzarote* como liminar, pois revela uma hibridação de gêneros:

*"Sentei-me a trabalhar no Ensaio sobre a cegueira, ensaio que não é ensaio, romance que talvez não o seja, uma alegoria, um conto 'filosófico'"* (SARAMAGO, 1998, p. 183).

Os substantivos que moldam o título - *ensaio* e *cegueira* - estabelecem um eixo de raciocínio. *Ensaio*, enquanto vocábulo, pode ser designado como "tentativa", "experiência que visa observar o desempenho de algo" e, também, "texto analítico ou interpretativo que versa sobre determinado assunto sem a preocupação de cumprir com rígidas exigências formais e de apresentar idéias completas e definitivas".

O termo *cegueira*, além de remeter ao estado do cego, é, no seu sentido figurado, aplicado à falta de lucidez ou de inteligência, à razão obscurecida e à perturbação do discernimento.

Assim, para pensar o sentido que se constrói a partir da denominação “ensaio”, preservando a ambigüidade dos vocábulos, convém assinalar que foi Montaigne, no final do século XVI, a usar a denominação no âmbito literário. E a usou como reação às minúcias analíticas vinculadas a questões filosóficas.

A difusão do gênero ensaístico como escrita marcada por linguagem austera, com intenção de especulação intelectual, substituindo o tom leve que exprime uma reação pessoal e íntima diante da realidade, deve-se, posteriormente, a Francis Bacon.

O substantivo *cegueira* pode ser, no ocidente, facilmente relacionável ao coeficiente literário e filosófico. Adentrando o universo dos mitos<sup>31</sup>, lá estão, por exemplo, Polifemo, Édipo e Tirésias. Ainda, grandes poetas, não menos míticos, como Homero e Camões. E Platão. Na literatura contemporânea, para ficar em um exemplo, temos um caso especial do relato-uso do termo: o texto do português José Cardoso Pires - *De profundis, valsa lenta*<sup>32</sup> — oferece uma personagem que não perdeu a capacidade de ver, mas, é incapaz de imprimir significação àquilo e àqueles que tem diante dos olhos.

Na atualidade, embora ainda integre as formas do gênero narrativo, o ensaio tem se aproximado dos trabalhos acadêmicos e vem sendo adotado em produções de cunho teórico, mais distante da produção literária propriamente dita, assim como das particularidades da obra que lhe deu origem.

---

<sup>31</sup> Para Mircea Eliade (1983), o mito relata uma história sagrada, um fato ocorrido no tempo primordial, como uma história começou a existir. É sempre uma “criação”. Concepção datada do séc. XX, que se opõe à do séc. XIX, que percebia o mito como “fábula”, “ficção”, “invenção”.

<sup>32</sup> A narrativa portuguesa relata a experiência real do autor, que sofreu um acidente vascular cerebral e, após recuperado, rastreou o espaço-tempo de sua desmemória.

Enquanto texto literário, o de Saramago, recebendo tal designação, caracteriza-se como escrita especulativa e intimista de experiências, aliada ao sentido propiciado pelo tema da “cegueira” e das relações que ele permite efetivar. É importa, no rastro de vislumbrar recortes do olhar polifônico nessa análise, perscrutar o que o olhar ausente concebe em termos de significação.

O tema do olhar será, por conseguinte, observado sob outro viés. O olhar, em Saramago é antes mais uma “questão” que uma capacidade de perceber algo. O conhecer surge e acontece, na narrativa, pelo não-ver. O *Ensaio sobre a cegueira* espicaça as limitações da percepção visual e suas condições cognitivas para obter um julgamento. A categoria do tempo dialoga diretamente com essa diretriz do texto. O olhar estaria submetido às determinações do presente e consideraria as coisas unicamente pela forma que apresentam na atualidade.

O texto, então, cerra os olhos das personagens e oferece a perspectiva do olhar para o passado e o futuro através do tatear o presente. A impressionabilidade característica do olhar, conquanto limitada cognitivamente, é substituída pela cegueira, que capacita para o julgamento da natureza e da verdade das coisas, humanas ou não. A cegueira se impõe como a capacidade de melhor ver e ensaia o romance que, já a partir da epígrafe, prioriza o olhar: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

## **5.2 O(S) OLHAR(ES) E A(S) VOZ(ES) INSCRITOS**

A leitura dos textos de Saramago, desde *Levantado do chão*, publicado em 1980, deixa patente que eles apresentam al-

gumas particularidades que aproximam o discurso escrito da oralidade: a supressão dos sinais de pontuação que, tradicionalmente, indicam a mudança de locutor; a introdução do discurso direto através de maiúsculas após vírgula e o mesmo quando ocorre alternância da voz entre personagens:

*“Quando voltou a juntar-se ao marido, perguntou-lhe, És capaz de imaginar aonde nos trouxeram, Não, ela ia acrescentar A um manicômio, mas ele antecipou-se-lhe, Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega” (1995, p. 48).*

Em relação ao discurso, utiliza narradores oniscientes, em terceira pessoa, que estruturam “o olhar” de diferentes enunciadores. No *Ensaio sobre a cegueira*, o discurso é centralizado pelo narrador, que utiliza distintas estratégias: assume explicitamente o encargo de relatar o que vinha sendo narrado por uma das personagens

*“A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral ...” (1995, p. 122).*

E justifica a postura de subsumir a voz da personagem:

*“É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer fatos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados” (1995, p. 122-123).*

E, também, como constrói o discurso simulado, explicitando que seu enunciador seria uma das personagens

*“Se o cego encarregado de escriturar os ilícitos ganhos da camarata dos malvados tivesse decidido, por efeito de uma iluminação esclarecedora do seu duvidoso espírito, passar-se para este lado com seus tabuleiros de escrever, o seu papel grosso e o seu punção, certamente andaria agora ocupado em redigir a instrutiva e lamentável crônica do mau passado e outros muitos sofrimentos destes novos espoliados companheiros. Começaria por dizer que lá de onde tinha vindo...” (1995, p.159).*

A presença da intrusão dos narradores transparece no tom irônico do discurso

*“Irão sem dúvida seguir este itinerário porque a rapariga dos óculos escuros já pediu que a levem, quando for possível, a sua casa, Não sei como estarão os meus pais, disse, esta sincera preocupação mostra como são afinal infundados os preconceitos dos que negam a possibilidade da existência de sentimentos fortes, incluindo o sentimento filial, nos casos, infelizmente abundantes, de comportamentos irregulares, mormente no plano da moralidade pública” (1995, p. 212-213).*

Em outros momentos, o narrador ocupa-se de eventos hipotéticos:

*“Tinham chegado à porta do prédio, duas mulheres da vizinhança olharam curiosas a cena, vai ali aquele vizinho levado pelo braço, mas nenhuma delas teve a idéia de perguntar, Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite” (1995, p. 14).*

e parece estar a denunciar a ficcionalidade discursiva:

*“Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucedem assim e não de outra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, mas toda gente sabe o que aconteceu” (p. 253).*

Além da presença de diversos locutores, que dá ao texto caráter polifônico<sup>33</sup>, pode-se notar a alternância de vários pontos de vista. As personagens são cruamente expostas. O leitor conhece o confronto entre sentimentos, ações e pensamentos das personagens “Beijou o marido, sentiu nesse momento como uma dor no coração” (p. 217-218) e as palavras de que se utilizam

*“Por favor, aconteça o que acontecer, mesmo que alguém queira entrar não deixem este sítio, e se forem postos fora, apesar de que não creio que tal aconteça, mas é só para prevenir todas as hipóteses, deixem-se ficar perto da porta, juntos, até que eu chegue. Olhou-os com olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças pequenas dependem da mãe, Se eu lhes falta, pensou” (1995, p. 218).*

Referidos tais aspectos recorrentes quanto à escrita nos romances de Saramago, cumpre dizer que a temática da visão é outro ponto de significância.

As personagens Blimunda de *Memorial do convento* (1987) “mulher de olhos excessivos, que para descobrir vontades nasce” (1987, p. 180) e a mulher do médico, que “nasceu para ver o horror” (1995, p. 262) e tem a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (p. 241), em *Ensaio sobre a ce-*

<sup>33</sup> No sentido teórico proposto por Mikhail Bakhtin.

*gueira*, possuem, cada uma a sua maneira, uma tarefa relacionada ao olhar e aos outros indivíduos do mundo em que estão.

Ainda em *Memorial do convento*, Saramago discute a significância do olhar “este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos” (1987, p. 81) e em *História do cerco de Lisboa* (1989) aparece o tema da visão, tanto na personagem do almuaden cego, que tem a capacidade de ver aquilo que seus olhos não podem olhar, quanto nos comentários do narrador, ao afirmar que

*“Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da visão, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio defendem de sobrecargas incômodas”* (1989, p. 166).

E, principalmente e aquém das distinções entre “o ver, o olhar e o reparar”, lá da epigrafe *do Ensaio*, no eixo do “Cerco de Lisboa”, o olhar que interpõe a negação escrita capaz de suscitar novos rumos à História: o do revisor Raimundo Silva.

As narrativas saramaguianas têm ainda, como elemento recorrente, a introdução de coisas que acontecem subitamente: o risco da vara que risca o chão, em *Jangada de pedra*, e cinde a península, é tão inexplicável quanto o surto de cegueira branca, por exemplo. E um “reparar” sobre *A jangada de pedra* e *A caverna* seria capaz de aproximar o artesão que lança olhares para o futuro, estando nas profundezas da caverna platônica arqueologicamente resguardada, e as personagens que estão à deriva no oceano? E, talvez, os “que se levantam do chão”

chegassem a ser “homens duplicados” sob uma outra hipotética significação? E todos os romances não serviriam, além das epígrafes “de credencial e carta de rumos” ao leitor disposto a desenvolver o exercício de “olhar, ver e reparar”?

Também é pertinente relevar, no mapa ficcional de Saramago, a narrativa *Todos os nomes* e os espaços diegéticos da Conservatória Geral do Registro Civil e do Cemitério - que possuem todos os nomes - em contraponto ao *Ensaio*, aqui em análise, em que somem todos os nomes. E, sem dúvida, interessante seria colocar em contato a personagem Cipriano Algor, em suas andanças na Caverna, buscando ver o mundo como ele é, apesar dos simulacros de real tão aplaudidos, e a mulher do médico vagando pela cidade de cegos após o incêndio.

E ainda um duplo branco: se a cegueira branca discute a (des)humanidade dos seres de uma cidade, os votos brancos anunciariam uma (des)politização urbana em *Ensaio sobre a lucidez*?

A ficção de Saramago oferece um mosaico de rostos e vozes. Inscreve olhares e discursos distintos sob a égide de uma escrita contemporânea que mescla questões de vários eixos do conhecimento, mais ou menos atuais, e polêmicas. Da Idade Média a uma democracia hipotética, a escrita oferece possibilidades de leitura. E instiga o leitor, e sua capacidade de decodificar a representação pela palavra, a erigir, individualmente, as suas percepções.

### 5.3 O “OLHAR LUZ-GUIA”

*“Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. Esse foi meu grande equívoco quando imaginei o Ensaio sobre a cegueira[...]Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade” (Saramago, 1998, p .332).*

A figura feminina é, em vários romances de Saramago, ponto de discussão. Especificamente no *Ensaio sobre a cegueira*, é figura-chave. O ensaio-romance relata um acontecimento inusitado: uma epidemia de cegueira, branca e contagiosa, se alastra e atinge uma cidade.

A situação inicial mostra o trânsito da cidade e os carros parados em um semáforo. Um dos carros não arranca. O motorista é o primeiro a ser vitimado pela cegueira. É auxiliado por um homem que o leva para casa e lhe rouba o carro. O ladrão é a segunda personagem cega. Depois, cegam o oftalmologista que o atende, os demais pacientes que estavam na ante-sala do consultório, a mulher do primeiro cego e assim sucessivamente.

Epidemia constatada, as autoridades governamentais traçam um plano de contenção emergencial. Uma quarentena drástica é instituída e aqueles que apresentam a doença, os sintomas dela ou que possam ter sido contaminados são isolados nas instalações de um manicômio.

A cidade fictícia permanece sem nome, bem como as primeiras personagens, que passam a ser designadas por aspectos vinculados ao olhar: a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta, o oftalmologista e

sua esposa, “a mulher do médico”. O manicômio transforma-se no espaço de convivência da cegueira, da falta de higiene e da escassez de alimentos. E a desordem se instala gradativamente, dentro e fora dos muros.

A mulher do médico, que, para acompanhar o marido cego, tivera a idéia de fingir que estava cega, passa a ser a portavoz do grupo. A organização dura muito pouco lá dentro. Os cegos formam grupos, e o oportunismo, a opressão e a violência eclodem com tanta ou maior força que em condições de convivência normal.

A distribuição de comida gera conflitos desde o início. A possibilidade de logro produz discussões e brigas. Até que um grupo, denominado “dos cegos malvados”, apropria-se da totalidade de mantimentos e passa a cobrar pelo fornecimento. No primeiro momento são confiscados os objetos de valor dos cegos e, após, são as mulheres submetidas aos desejos sexuais do grupo, como forma de pagamento.

A mulher do médico mata o chefe dos malvados e inicia a luta pela liberdade. O embate fica caótico com a eclosão de um incêndio, e é ela quem constata e avisa, no meio da confusão, que sequer os guardas permanecem lá e que os portões do manicômio estão abertos. O pânico é total; alguns morrem queimados e outros fogem desesperados, sem saber para onde estão indo.

Guiados pela mulher que vê, e que continua a esconder essa capacidade, o grupo de personagens formado pela garota dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta, o primeiro cego e sua mulher e o médico, iniciam a jornada de volta para casa.

No retorno ao espaço urbano, a mulher constata que a

cidade toda foi contaminada. Há corpos apodrecendo na rua, o comércio foi saqueado, faltam alimentos, água, e o ar está pestilento. Ela consegue roupas limpas e alimentos, na cidade saqueada. Encontra o cão das lágrimas. O retorno a casa e o posterior e coletivo “ver outra vez” encerram a narrativa.

#### 5.4 IDENTIDADES EM BRANCO

A “polifonia do olhar” que cogita “identidades brancas” conduz o olhar para o eixo da história. Um histórico sobre as relações entre Portugal, a Espanha e a Europa permite caracterizar Portugal como um país considerado diferente. Constatase a convivência de dois conceitos de Europa, por assim dizer: a inculta e atrasada, ibérica, e a culta e desenvolvida. A Ibéria conheceu o declínio após o período das grandes navegações, durante a crise colonial.

O período de apogeu favoreceu o aparecimento de uma leitura gloriosa da pátria e o constante rememorar de antigas conquistas. Segundo Santos (1996), essa leitura causou um “complexo de inferioridade perante os estrangeiros ao lado de uma hipertrofia mítica gerando megalomanias e quimeras” (p. 66). Considerar a “outra” Europa como sendo o centro conduziu a um processo de busca da cultura hegemônica.

O sentimento de “ser margem” é a situação tematizada, por exemplo, no romance *A jangada de pedra*. A ruptura da península, que fica à deriva, ilustra uma espécie de desenraizamento cultural em relação à Comunidade Européia.

Ademais, a questão da identidade portuguesa permeia toda a narrativa de Saramago. Desde as perscrutações metahistóricas até o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, que de certa

forma inicia um novo fio condutor. A consciência da vida em um mundo desumano, carente de soluções para problemas vitais, revela novo foco: Portugal ainda está presente, mas não é mais historiado e, sim, está sendo observado enquanto “globalizando-se”.

O romance *Ensaio sobre a cegueira* coloca em cena a personagem chamada “a mulher do médico”. A ausência de identidade individual, aliada à capacidade de continuar vendo quando todos estão cegos, a coloca no nível do ser “que faz” por si e pelos outros. Ela existe sozinha, em sua condição diferenciada. É a luz na cegueira, que personifica o autêntico humanismo, lutando contra a coletiva cegueira suicida.<sup>34</sup>

Os estranhos, na diegese os recém-cegos, são banidos do convívio social. Eles causam mal-estar e são conduzidos ao manicômio. Paradoxalmente, aqueles que se afastam da cegueira e dos cegos vão, um após outro, sendo vitimados. Somente ela, que quis permanecer entre o espaço do flagelo, não é atingida.

Saramago sabe que a questão da nacionalidade é uma ferida não cicatrizada, e ele agudiza a questão em âmbito universal. Em um período em que o agregar o estranho é teoria em voga, ele entra com a segregação de um grupo “doente”. A leitura das páginas em que o grupo de “cegos malvados” se organiza, no novo microcosmo social do manicômio, para conseguir lucro e, logo depois, exaurido o capital monetário, chega à cobrança de favores físicos pela garantia do alimento,

---

<sup>34</sup> A mulher do médico pode ser observada por dois contrapontos referenciais. Primeiro, lembra o anjo da história de Walter Benjamin, contemplando os destroços do passado; porém, a postura é inversa: ela não está de costas, ela caminha no presente para garantir o futuro. Segundo, também é a que guia seu povo, tal qual a estátua da liberdade, de Delacroix.

deixa perceber a anulação total da civilidade.

Há grupos de poder dentro do manicômio. O bem a ser explorado é a comida, parca e mal distribuída. A política da tolerância, da diferença e do respeito aos direitos sucumbe. O instinto de sobrevivência e a cultura do “ganhar” algo a qualquer custo dizimam o grupo segregado. Ironicamente, sequer entre iguais ocorre o diálogo e a cooperação.

A mulher que “nasceu para ver o horror” é a porta-voz de um constante “estado de sítio” existencial: a medida da intolerância e perversidade do homem. O manicômio dramatiza os mais torpes sentimentos, a primazia do instinto sobre a razão e a certeza do “eu primeiro”. E o realismo das cenas que as personagens protagonizam e não vêem é avassalador. É como se o perder a visão “lhes roubasse a alma”.

O leitor vê, então, durante a leitura, pelo olho que não cegou. É guiado, como os outros cegos, pela visão daquela que afiança a narrativa. A leitura passa a ser um processo de “ver de novo o que ainda não havia visto, porque nunca fora visto assim”.

O olhar da mulher do médico delinea identidades divididas. A coletiva tem dois níveis, o dos cegos e o dos não-cegos, e interpõe um *intermezzo* – aqueles que tiveram contato direto e que com quase certeza vão cegar. Ainda a identidade semi-privada. A dos grupos que se formam nas camaratas.

A perda de referências, a desagregação dos valores, assim como da hierarquia usual e cultural, começa a ser sentida logo nos primeiros momentos da entrada no manicômio: “tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os

nomes” (p. 64).

O grupo que protagoniza a diegese, no primeiro momento, tenta nomear os integrantes e preservar a identidade pessoal. E, no momento de dizer quem são, as personagens revelam-se sem identidade nominal. A “função” que exerciam revela-se mais forte que o nome:

*“O melhor será que se vão numerando e dizendo cada um quem é. [...] Um, fez uma pausa, parecia que ia dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava, Dois, e seguiu o exemplo do primeiro, Sou motorista de táxi...” (1995, p. 66).*

A ausência da percepção visual, de si e do outro, massifica a identidade. E os demais agem como o primeiro, vão um a um se auto-denominando: ajudante de farmácia, criada de hotel, empregada de escritório, etc.

As conjecturas sobre a origem da epidemia são discutidas nos primeiros dias:

*“O ajudante da farmácia pediu licença para falar com o senhor doutor, gostaria que o senhor doutor lhe dissesse se tinha, sobre a doença, uma opinião formada [...] Quem sabe, o médico sorriu sem querer, na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objectivas, o cérebro é que realmente vê...” (p. 70).*

E até a cegueira branca tem uma identidade paradoxal: “O médico suspirou [...] para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a branca, ali, cheiravam mal” (p. 96).

A clareza de que tudo é igual em qualquer lugar surge através das palavras daquela que não vê em branco: “A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro” (p. 102). E, com essas palavras, ela sintetiza os comportamentos das identidades no interior e no exterior do manicômio: a manipulação em vista de interesses os mais diversos transforma a tudo e a todos. A valorização da identidade desaparece no ritmo da epidemia.

O grupo de cegos tem contato com o mundo dos não-cegos através daqueles que chegam. “Fale-nos como está a situação lá fora. O velho da venda preta disse, pois sim [...] Logo nas primeiras vinte e quatro horas, disse, se era verdadeira a notícia que correu, houve centenas de casos, todos iguais” (p. 122) e do rádio que estava nos pertences do velho “As notícias não foram animadoras, corria o rumor de estar para breve a formação de um governo de unidade e salvação nacional” (p. 131).

A mulher que não cegou é a sugestão da valorização do amor como elemento que interage no centro e nas margens. A luta dela para, primeiro, escapar da opressão dos “cegos malvados”, depois de manter a si e aos do grupo vivos e razoavelmente limpos, e, em terceiro, ser capaz de iniciar a busca pela casa e pela retomada “do que eram antes”, evidencia a consciência agredida, a perseverança e a solidariedade capazes de impedir que os objetivos desapareçam.

E a recuperação da identidade só acontece após a jornada de volta para casa. É no espaço privado do lar,

*“a mulher do médico lavou a louça, fez a cama, ordenou a casa de banho, não ficou o que se chama uma perfeição, mas na verdade teria sido*

*crueldade exigir-lhe mais, com aquelas mãos a tremer e os olhos afogados de lágrimas. Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos [...] se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro da casa, e era simplesmente o cheiro duma casa fechada” (p. 257-258).*

E só após banhados e alimentados, que voltam a discutir “a questão ser”:

*“Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (p. 262).*

A caminhada de retorno é necessária para evidenciar a amplitude da tragédia que assolou e destruiu a cidade. A sujeira e a putrefação estão nas ruas. É na sarjeta que a mulher, em um momento de fraqueza, senta, chora e é consolada por um cão que lambe suas lágrimas “deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar [...] um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos” (p. 226).

O cão capaz de consolar, a chuva que purifica os corpos e a cidade, e a mulher que vê são elementos não-catastróficos que emergem da narrativa como ideologia da esperança: há humanidade no animal que passa a seguir a mulher, na chuva que cai naturalmente e revigora o mundo, e na mulher que continua podendo ver.

A fuga do manicômio submete o grupo de cegos a um novo processo. Precisam voltar. É a primeira instância de um reaprender a andar, ir e ser.

*“... estás livre [...] e ele não vai, ficou parado no meio da rua, ele e os outros, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se no labirinto de-mentado da cidade” (p. 211).*

O (re)contato da mulher com o mundo externo acontece em três momentos. Primeiro: “saber como se está a viver agora” (p. 217); segundo, encontrar alimento - a ida ao depósito subterrâneo - e o terceiro, ser consolada pelo cão das lágrimas. E, ao afastar-se do grupo, ela encontra outro cego, que, indagado, informa-lhe “toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade, o país. Se alguém ainda o vê, não o diz, cala-se” (p. 215).

A citação delimita o estágio da metáfora da cegueira. Ninguém mais é capaz de ver. E vai além, remete à omissão, à acomodação dos que, se ainda vêem, não o dizem.

A descida ao depósito subterrâneo também é fortemente metafórica. Ir fundo para conseguir alimento pode ser lido como a necessidade de voltar-se para dentro a fim de encontrar condição de continuidade. A viagem ao aprimoramento é individual, difícil<sup>35</sup>. A jornada através das trevas não é inútil. Existir é ter consciência de que, mesmo na cegueira, pode haver fósforos:

*“São fósforos, pensou. Trêmula de excitação, baixou-se, passeou as mãos sobre o chão, encon-*

---

<sup>35</sup> Para Mircea Eliade “os heróis, os iniciados, descem ao fundo dos abismos...” (p. 145). No texto de Saramago, a personagem desce até a “caverna de tesouros” no início de sua busca pela luz coletiva.

*trou [...] o raspar da cabeça do palito, enfim a deflagração da pequena chama, o espaço ao redor, uma difusa esfera luminosa como um astro através da névoa, meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz” (p. 223).*

Através do simbolismo do subterrâneo, o medo e a angústia transformam-se em esperança. E as lágrimas de cansaço e exaustão, após a dura subida do depósito, carregada de mantimentos, fazem parte do processo de renovação. As lágrimas são expressão da sensibilidade e do movimento íntimo. E o cão, que surge repentinamente, faz o contraponto com as cenas de animalidade humana. O animal conforta, é solidário. A identidade canina é segura. Ele é mais humano em sua irracionalidade que os detentores da razão. A animalidade humana é identificável em vários momentos diegéticos e fortemente revelada na ação do grupo dos “cegos malvados” que “... relincharam, deram patadas no chão” (p. 176).

O cão integra o cortejo a partir do encontro “O cão das lágrimas seguia-os tranqüilamente, como se fosse coisa de toda vida” (p. 239). O envolvimento do cão e do grupo resgata a cumplicidade destituída de interesse e a solidariedade que vão sobrepujar a cegueira.

A identidade subsumida pela adversidade da cegueira começa a ser recuperada gradativamente no espaço doméstico. A cena do banho de chuva das três mulheres, na varanda, nuas e despreocupadas com o mundo, em plena comunhão de almas, é significativa: a reorganização do conhecer se processa em estágio inicial de união “vamos, somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo” (p. 266).

O ressurgimento para o mundo passa pelo dever cíclico e prévio de surgir para si, de dentro de si. A postura existencial do homem inicia no “eu” “... mais necessidade teriam os que estão vivos de ressurgir de si mesmos, e não o fazem. Já estamos meio mortos, disse o médico, Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher” (p. 288).

A representação evidencia perspectivas ideológicas distintas. O posicionamento das personagens opõe os sentimentos de vida-morte e obscurecimento-luz. Na transição, o inventar a vida de forma diferente pode ser determinante para o objetivo final “é preciso esperar, dar tempo ao tempo, o tempo é que manda, o tempo é o parceiro que está a jogar do outro lado da mesa, e tem nas mãos todas as cartas do baralho, a nós compete-nos inventar os encartes com a vida” (p. 303).

O *Ensaio sobre a cegueira* singulariza uma crise que é a das velhas identidades, pautadas em paradigmas de classe, gênero, etnia, e nacionalidade. O conceito de identidade pessoal também muda, na medida em que a visão de um sujeito integrado se desfaz. O perder o “sentido de si” gera deslocamento ou descentralização do sujeito.

A crise de identidade é a ação conjunta de um duplo deslocamento, a descentralização dos indivíduos, tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. É essa crise identitária que integra o simbolismo cultural e a problemática social das sociedades contemporâneas — individual e nacional — que o *Ensaio* pretende questionar e significar sob o vértice da “polifonia olhar ausente”, que deixa tudo e todos em branco.

#### 5.4.1. TRÊS MOMENTOS DA CRISE DE IDENTIDADE

A concepção de identidade desenvolve-se em planos históricos desde a concepção usual individualista do Iluminismo - preconizada pelo ser centrado, consciente de sua identidade, até a transformação e o surgimento da concepção de sujeito sociológico - capaz de reconhecer a importância dos "eus", mediadores dos valores do mundo que habita -, e, enfim a noção de identidade daquele que os teóricos definem como sujeito pós-moderno.

Ocorre um salto da individualização para a interação. A identidade do sujeito sociológico resulta dessa interação entre o indivíduo e a sociedade. Mesmo que o "eu real" permaneça, sua postura é modificada pelo diálogo contínuo com o mundo exterior. A identidade é a responsável pela estabilização e pela localização do sujeito. Na pós-modernidade, surge um sujeito fragmentado, sem identidade permanente, e que é suscetível às influências dos sistemas culturais que o moldam.

A pluralidade cultural, conseqüentemente, obriga a constante reorganização identitária - pessoal ou nacional. A história pessoal - biografia - ou a História dos povos é oriunda de uma identidade aberta e em processo constante e perene. Nesses parâmetros, a identidade acontece por estágios de significação e não é inata. A concepção de si e do mundo é uma elaboração discursiva.

A concepção da identidade como elaboração discursiva permite referendar o poder da palavra, que eterniza tanto a verdade quanto a mentira, em esferas pessoais e particulares ou públicas. Evidenciando esse vetor, o narrador contemporâ-

neo, responsável pelo olhar irônico lançado às convenções privadas e sociais, bem como aos eventos historicamente registrados, cede continuamente a voz a múltiplas personagens, propiciando uma polifonia que colabora para a concretização desse processo de descentramento.

A polifonia impulsiona também a tarefa do leitor que mira o mundo da palavra, e se identifica ou não, encontrando na palavra escrita outra referência capaz de reatualizar a identidade pessoal dele, leitor.

As tessituras textuais entregam ao leitor a representação a partir de três conceitos atinentes à compreensão histórica: tempo, espaço e identidade. A relação humana com o espaço em determinado tempo molda, por assim dizer, identidades. A epígrafe do texto de Saramago, selecionado como objeto de análise, retirada de um hipotético *Livro dos conselhos* “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, introduz ainda a questão da importância do olhar nessa formação-atualização identitária.

O *Ensaio sobre a cegueira* salienta que a organização e a cristalização de lugares são um desafio imposto às coletividades e aos indivíduos de qualquer lugar do mundo. É preciso pensar a identidade e a relação, simultaneamente e simbolizar-representar os elementos conceituais de identificação. No caso do romance de Saramago, ocorreu a eliminação identitária de seres e de uma cidade imaginária, que a leitura permite vincular à modernidade, por traços como semáforos e carros.

As antigas raízes, que marcam o lugar antropológico - que pretende ser identitário, relacional e histórico - são desfeitas. Assim, o lugar antropológico-cultural e espaciotemporalmente definido desaparecem. É necessária a reconstrução total a partir da descentralização da cegueira branca, que não privi-

legiou classes.

O manicômio surge como espaço babélico em que a relação entre os seres fica impossível. O diálogo desaparece totalmente no espaço da incapacidade de ver, e é reinstituído, no retorno à cidade, (que pode ser lida então como espaço da convivência), pela mediação de um único olhar e uma identidade feminina a que se junta a outra, canina.

O caminhar do cortejo pelo caos dá a dimensão da importância do outro. O eu-indivíduo passa a ser elemento da identidade coletiva, está ligado ao grupo ao qual pertence. É através da partilha que surge a reconstrução.

A temática identitária e cultural corrobora a vigência da “polifonia do olhar: os testemunhos, os documentos, as imagens são as revelações do ontem e hoje de seres e universos. A diferença entre o ser-espaço de ontem e de hoje se perpetua na representação e se reconstrói. É o novo-velho de um momento, até nova refiguração. E a palavra dita, escrita e lida, configura o registro do mundo, do homem e de seus atos. O romance evidencia os limites tênues que separam a vida e a morte, certos e errados, ideologias e sentimentos, todos mediados pelo poder da palavra.

A categoria da identidade não é a temática exclusiva do romance de Saramago, em foco neste capítulo. A crítica e o próprio autor consideram as narrativas de *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* uma trilogia, embora não haja pontos de contato entre os enredos dos romances. O que existe em comum é a visão do mundo tal como o autor afirma entendê-lo.

*A caverna* é o terceiro eixo do trio temático. O espaço diégético do romance é um centro comercial e a personagem pro-

tagonista é Cipriano Algor, um artesão que vê o produto de seu trabalho – pratos de louça – ser desprezado pelo mercado, que prioriza outros materiais, como o plástico, por exemplo.

A extinção do trabalho artesanal conduz a família Algor para o eixo do Centro Comercial. O artesão passa a viver dentro do “mercado”, que substituíra sua arte individual pela industrial. A mudança acontece porque o genro da personagem exerce a função de vigia do Centro.

O centro comercial é a representação narrativa do capitalismo contemporâneo e encena um simulacro de realidade constantemente vigiada. *A caverna* revela um mundo em que a condição humana e o conhecimento são aviltados. A multiplicação das imagens no mundo contemporâneo impossibilita ver o que efetivamente ocorre, numa situação semelhante à que vivem os habitantes da caverna de Platão, em que os homens, de costas para o mundo, só o imaginam a partir das sombras projetadas nas pedras.

O mito da caverna é o intertexto explorado como alegoria da permanente perseguição ao conhecimento. Para chegar a ele, são necessários caminhos bem definidos a serem percorridos, pois romper com a inércia da ignorância exige sacrifícios.

A primeira etapa a ser atingida é a da opinião. O indivíduo que se ergue das profundezas da caverna, tem o seu primeiro contato com as novas e imprecisas imagens exteriores; nesse primeiro instante, não as consegue captar na totalidade, vê apenas algo indefinido cintilar à sua frente. No momento seguinte, porém, insistindo, seu olhar inquisidor finalmente poderá ver o objeto na sua totalidade. Então ele atingirá o conhecimento. Essa busca não tem como limite descobrir a verdade dos objetos. Busca algo superior: chegar à contemplação

das idéias morais que regem a sociedade - o bem , o belo e a justiça.

A questão da identidade está presente na reelaboração que Saramago faz do mito. Em *A caverna* está a sociedade globalizada e massificada que provoca a anulação do “eu individual”.

Os nomes escolhidos para as personagens são significativos na diegese: Algor significa agitação febril (que se origina no seu desconforto moral ante a dominância de um megacentro econômico), enquanto Gacho (o lugar do pescoço que suporta a canga), dialoga em significação pontual com a função de guarda do centro comercial. O sogro e o genro contemplam o centro e vislumbram nele significação diferente.

A surpreendente escolha de Cipriano, ao final — abandonar o centro (a caverna) e voltar para casa — responde por uma reação à massificação do mundo contemporâneo, que exila o respeito pelo homem.

O texto inscreve dois mundos. O visível é aquele que enclosura a maioria da humanidade, condicionada pelo lusco-fusco da caverna, acreditando, iludida que as sombras são a realidade. O outro mundo, o inteligível, é apanágio de alguns poucos; aqueles que conseguem ultrapassar o estado de conhecimento em que nasceram e rompem com os ferros que os prendem ao subterrâneo alcançam a esfera da luz e privam das essências maiores do bem e do belo.

O visível é o império dos sentidos, captado pelo olhar e dominado pela subjetividade; o inteligível é o reino da inteligência percebido pela razão. O primeiro é o território do homem comum, envolto pelas coisas do cotidiano, o outro é a seara do homem que atingiu a sabedoria. A narrativa exorta à

identificação com Cipriano Algor, o homem comum que adquire sabedoria.

A problematização da identidade, na obra de Saramago, visa a uma redimensão do “eu” em um mundo condicionado pelo capitalismo e pela cultura consumista, que dita modelos sociais de comportamento, relegando a segundo plano os direitos do homem e o respeito ao próximo. Os textos delineiam uma preocupação com o homem e o sentido de estar no mundo.

Quando do lançamento de *A caverna* no Brasil, Saramago, em entrevista a vários jornais, afirmou: “Gostaria que as pessoas fossem conscientes do mundo em que vivem, não sou contrário à ciência, mas o ser humano deve ser respeitado”.

A leitura dos textos da “trilogia” – e até dos demais – indica a releitura do passado com olhar moderno. Pelo recurso da alegoria finissecular intertextual, através da especulação sobre o sentido da vida e da morte, a narrativa funda uma significação sociopolítica e define a globalização econômica como uma nova forma de totalitarismo.

E se, em *A caverna*, os nomes remetem ao estado do ser, e se, no *Ensaio*, as personagens são nomeadas pela função ou por características relacionadas ao olhar, em *Todos os nomes* os nomes se ausentaram, à exceção do senhor José. Ele tem nome, individualiza-se e circula pelo universo geográfico de todos os nomes: Na Conservatória do Registro Civil e no Cemitério, guiado pelo fio de Ariadne.

“Nada” parece ser a palavra adequada para sintetizar o universo igual, regulado por regras similares a todo e qualquer lugar. Explorando o nada que os caracteriza, colocando em cena o Sr. José, auxiliar de escrita da Conservatória Geral

do Registro Civil, rodeado do conservador e de subchefes sem nome, Saramago alegoriza amplamente: a Conservatória é o mundo, no qual a opressão se manifesta com frequência, reproduzindo a ordem social, com mecanismos de expressão de autoridade que caracterizam um sistema piramidal, no qual o trabalho das bases sustenta o ócio de poucos. Por outro lado, no andamento dos processos, os vivos atropelam os mortos, os mais antigos cedem lugar aos mais recentes. E o deslocamento dos papéis e a troca de expedientes nas prateleiras metaforizam a própria ordem natural da vida:

*“Não passa um dia sem que os auxiliares da escrita tenham de retirar processos das prateleiras dos vivos para os levar ao depósito do fundo, não passa um dia em que não tenham de empurrar na direção do topo das estantes os que permanecem, ainda que à vezes, por capricho irônico do enigmático destino, só até o dia seguinte” (SARAMAGO, 1997, p. 16).*

A Conservatória e o Cemitério, espaços privilegiados na obra, caracterizam-se ambos por possuírem *Todos os nomes*; reúnem e movem os papéis da vida e da morte; são labirintos que, no final, devido à decisão do chefe da Conservatória, passam a ser apenas um.

A leitura da visão de mundo intrínseca às três obras permite captar as marcas e imagens que dimensionam uma polifonia de vozes e de olhares. A ironia e o ceticismo, bem como o trágico, o grotesco e o mítico ampliam o diálogo tecido pela palavra autêntica, capaz de colocar em debate o “si” em relação ao “outro”, e questionar as imbricações das identidades afetivas, intelectuais e sociopolíticas, em um exercício de representação híbrida e profundamente crítica.

A tríade diegética elabora usos da categoria memória. Em *Todos os nomes*, a vida e a morte são resguardadas pelo registro escrito. Em *A caverna*, Cipriano escolhe ficar com a tradição laboral preservada pela família, apesar das facilidades da vida moderna no centro comercial. O apelo do passado e da vida pré-centro é mais forte que o universo de consumo. E, no *Ensaio sobre a cegueira*, a única possibilidade de continuar a existir é a reordenação do fluxo dos acontecimentos sob nova diretriz organizacional humana.

## 6 O “OLHAR ERRANTE”

### 6.1 A AÇORIANIDADE DO IMPLÍCITO

A narrativa *Imitação da morte*, de José Martins Garcia<sup>36</sup>, sob a égide da “polifonia do olhar”, delimita a perspectiva do olhar português insulano para a Nação portuguesa e para uma “nação íntima” e correlata: a Ilha dos Açores.

A escolha do texto de Garcia vem ao encontro do pressuposto abordado por Ribeiro (2002), em sua tese de doutorado:

*“a própria estética pós-moderna se manifesta quando se percebe que o papel dessas narrativas é questionar a realidade portuguesa e as posições historicamente assumidas por Portugal; é mostrar, também, a condição do açoriano/português e a sua nova posição frente a Europa e ao mundo (p. 138).*

A análise intenta observar como conceitos como os de *açorianidade, identidade, pós-25 de abril e guerra colonial* se cristalizam na narrativa portuguesa contemporânea selecionada e, ainda, tenta entrever como essa “cristalização” efetivamente orienta o olhar que contempla o mundo e o seu mundo.

---

<sup>36</sup> José Martins Garcia nasceu na Ilha do Pico, em 1941, foi professor, romancista, contista, ensaísta, dramaturgo e poeta.

A açorianidade é tema inclusive, de estudos do próprio José Martins Garcia. Ao analisar a poesia de Roberto de Mesquita<sup>37</sup>, ele identifica, por exemplo, a discrepância contrastiva entre o *encarceramento*, promovido pelo mar que cerceia a Ilha, e a *infinitude* que o mesmo mar sugere, quando pensado sob o viés da viagem.

Para Garcia, a açorianidade cultural deve ser buscada na especificidade da própria literatura insulana. Segundo Almeida (1989), “açorianidade é aquilo que são e querem ser os açorianos. Esse conceito alargar-se-á sempre que o mundo de qualquer açoriano se alargar mais” (p. 169).

Ambos os conceitos destacam um espaço geográfico delimitado e, ao mesmo tempo, o caracterizam culturalmente. O açoriano deseja para si a valoração daquilo que o faz diferente em relação ao continente e, por outro aspecto, afirma que essa diferença não o separa da comunidade portuguesa, e, sim, que o identifica entre os portugueses continentinos.

Assim, “açorianidade é pertença da *identidade* açoriana – fenômeno maior, que como sabemos, está sempre evoluindo e transformando-se, uma vez que os fenômenos que a informam também se alteram. Não há identidade coletiva que seja estática” (BRASIL, 2003, p. 20).

A identidade em processo é subsidiada por fatores externos ao fenômeno. São vários e de distintas ordens os elementos vinculados ao sentimento e à consciência identitária. Segundo Castells (1999),

*“A identidade vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, ins-*

---

<sup>37</sup> A análise está publicada com o título *Para uma literatura açoriana*, 1987.

*tituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso” (p. 23).*

E, no caso específico da identidade açoriana, há um sentir que se acentua e que elimina possíveis resquícios de uma idéia de bairrismo vinculado ao conceito de açorianidade, e que é muito apropriadamente veiculado, de forma visível, nos estudos de Freitas:<sup>38</sup>

*“[É] O homem das ilhas, enfim, ocupando inteiramente o seu lugar num universo que ele sabe estar longe, mas que é seu. Ou então: A açorianidade é isso mesmo, sempre o foi na nossa arte – querer e saber pertencer à grande família sem fronteiras” (p. 69).*

As elaborações literárias, de diferentes gêneros, e teórico-discursivas, advindas dos próprios autores e estudiosos açorianos adensam um dado que é inegável sobre a questão: pertencer. Escritos publicados, longe ou nas ilhas, estilham ou aglutinam a lusitanidade.

A Revolução dos Cravos<sup>39</sup> é um fato que marca a política nacional e a cultura, bem como influencia sobremaneira a produção literária. A partir desse evento ocorre uma narrativa

*“em que o narrador autocrítica e, ironicamente, projeta-se dialogicamente em seu ser-outro, anônimo, questionando e questionando-se a respeito da alienação do homem por-*

---

<sup>38</sup> FREITAS, Vamberto Henriques Ávila, nascido nos Açores, é um dos estudiosos contemporâneos da literatura açoriana e das questões a ela vinculadas. Seus escritos sobre o tema traduzem uma perspectiva ampla, entretecem ligações com o particular, o nacional e o internacional.

<sup>39</sup> O levante militar datado de 25 de abril de 1974 derrubou, num só dia, o regime político que vigorava desde 1926 em Portugal. Ficou conhecido como Revolução dos Cravos.

*tuguês, da consciencialização, da participação do homem, enquanto indivíduo, na reestruturação da sociedade portuguesa que, durante muitos anos, foi submetida ao regime salazarista, e, por último, abordando os rumos sócio-político-econômicos seguidos pela modificação do regime” (REMÉDIOS, 1986, p. 239).*

O romance *Imitação da morte* não elabora uma revisão dos eventos portugueses, nem historia um momento pré ou pós-revolução. Nele, a “polifonia do olhar” surpreende a elaboração de um sentimento intrigante de “pertença demasiada” que, esse sim, refigura uma nação e seus eventos. A diegese de Garcia, aqui em exame, coaduna-se com a projeção teórica de Almeida acerca da açorianidade:

*“a açorianidade não deve acarretar consigo imperativos metafísicos de insularização para além do que o mar impõe. Ela deve ser, acima de tudo, a aceitação dos Açores como lugar de nascença e que viaja conosco não como um freio mas como presença afetiva” (1986, p. 314).*

E assim, *Imitação da morte* é um sentir deslocado e deslocando-se, uma vaga escrita que empurra para longe e perto, em um vórtice lingüístico quase esmagador. E a consciência insular articula-se e problematiza a questão da emigração de forma implícita. Em *Imitação*, a torrente está de tal modo violenta que as águas da significação estão escuras. Mas, como em toda torrente em percurso, vez ou outra assomam alguns galhos maiores à superfície lodosa, que segue um curso inexorável: o caminho do mar.

E, de certa forma, na “torrente” estão elementos das três vertentes em que se têm desdobrado as temáticas narrativas

açorianas: a emigração, a ínsula e a guerra colonial. O paradoxal do romance é que o leitor só chega a pensar em ilhas na página 142, e conhece detalhes da vida nas ilhas, afinal António é um açoriano, no final do romance: até então, a narrativa apenas trabalha a sensação de não ser sem indicar o pertencer.

Antonio é a personagem-emigrante. O sentimento de insula o encarcera na geografia libertadora que a emigração lhe propiciou e é pensada no cerco íntimo das divagações saudosas que vagueiam em espaços pseudo-neutros.

## 6.2 O DUELO DA VIDA-MORTE

A “polifonia do olhar”, em *Imitação da morte*, segue a personagem protagonista em sua viagem bipolar: António está em permanente deslocamento geográfico, o que, aliás, é acentuado textualmente pela repetição constante do sintagma “Lá vai o António Cordeiro...” e, ao mesmo tempo, em suas andanças realiza um percurso interior identitário.

A identidade é duplicada nessa tensão narrativa. Os espaços externos, as ruas de Paris, Lisboa e Nova Iorque, corroboram e acentuam a ausência interna que molda uma identidade maior: a do português errante “Lá vai o António Cordeiro que não encontra descanso em nenhum recanto deste planeta contemporâneo” (p. 13).

António é professor. Ensina Língua e Literatura Portuguesa a estudantes universitários. Primeiro está em Paris. O emigrante contempla a cidade francesa, os colegas e os alunos, com o olho do estrangeiro. O sentimento de alheamento não alcança somente os outros do espaço francês. Mesmo os seus compatriotas são estranhos: “Para se proteger dos portugueses

- legião infinita espalhada ...” (p. 13).

Os portugueses em Paris pertencem ao novo espaço, integraram-se,

*“Falam de Portugal como do paraíso, esquecidos já da madrasta onde não lhes consentiram o pão. A grande amnésia lusitana não poupa ninguém, estende-se do diplomata ao operário, do intelectual ao analfabeto. Um enorme apagador varre das mentes os signos frágeis” (p. 16).*

Não são, conseqüentemente, parceiros dele, António, integrado a lugar algum: “Lá vai o António Cordeiro [...] enquanto escuta em mente as ressonâncias da palavra diáspora” (p. 18).

António não aciona o viver. Suas ações básicas são ir e observar.

*“Leva na mão enluvada a pasta de livros portugueses, a lição preparada, os textos polycopiados, o saber transmissível, a obrigatória dedicação à causa da língua, da literatura e da cultura portuguesa. Engenhosa forma de alcançar mais um exílio; de olhar com distraído olhar por fora (e olhar ensangüentado por dentro) um fio de luz, agonia duma nação, boqueirão inarredável por onde as formas se diluem na infinita eternidade” (p. 18).*

Sente-se arredado do mundo geográfico de antes e do atual: “Não tens de seu sequer o tom dum poente” (p. 18). Ensina português vinculado a um departamento que sente lhe dedicar uma atenção diminuta

*“O Departamento, onde se cultivava, comenta e enaltece a cultura espanhola, concede-te*

*uma distraída hospitalidade, uma hospitalidade motivada pela vizinhança dos países ibéricos. Eles são catorze, tu és um [...] Ensinas português – é uma língua adjacente. Se falares de Literatura Portuguesa, pois muito bem!, não te esqueças de que Eça de Queirós viveu em Neuilly e Eugénio de Castro trocou alguma correspondência com Verlaine” (p. 22).*

E caminha por um espaço incapaz de esmagar a sensação de não-pertencimento, e incapaz, ele próprio, António, de reunir-se aos demais portugueses: “O mundo, porém, estava cheio de portugueses [...] Tresmalhados, dispersos, apátridas – ou conformados, unidos, nacionais – eles eram essa espécie de vigilância que te seguia os passos” (p. 28). Ele erra em Paris “É que não possuis sequer identidade enquanto deambulas pelas ruas de Paris” (p. 29). Incapaz de integração: “Vai-te matar, António! Tu és o estrangeiro” (p. 29).

A memória da terra não-dita aniquila a vivência de António em terras francesas.

*“Trazias sargaços colados às mãos e aos olhos, esquírolas de velhos terrores em todas as juntas da memória, cheiros a vasas múltiplas, putrefacções irracionais [...] só meditavas em naufragos e em outras tantas lendas de limbos, gente a penar sem culpa formada, fetos trazidos por um vento ruim e ali varridos num milagre de assepsia” (p. 42).*

E ele não consegue nada além do sentir-se em processo de putrefação “Tens de apodrecer, António...” (p. 44).

E a possibilidade de ida para Lisboa:

*“Vais ser agarrado, amordaçado, amarrado de pés e mãos, António. Vão recambiar-te*

*para Lisboa, mais dia menos dia, pois é lá que os dias fornecem a maior aceleração do apodrecimento interior” (p. 44).*

acentua o imobilismo insular<sup>40</sup> do “eu” solitário, cuja consciência crítico-irônica sabe que em terras portuguesas tudo permanece e se repete “Volta para Lisboa, António: talvez aconteça um novo terramoto de 1755 ...” (p. 67).

Portugal, “eterno e eternamente esfacelado, o tal que ainda ‘pelo mundo em pedaços repartido’, mantendo sede em Lisboa por desígnio insondável da puta que o pariu” (p. 84), te chama de volta. “Não culpes ninguém e desculpa-te a ti mesmo” (p. 85), a ti, “senhor doutor António Cordeiro, de nacionalidade portuguesa e idéias ambíguas” (p. 85), cabe regressar a Lisboa.

Quando em Portugal — “Lisboa incomoda-te, as salas de aula reprimem-te” (p. 114) — não entende os colegas docentes: “desaustina-se em programas, transpiram preocupações, afinal o país não agüenta, isto não pode durar, e dura” (p. 114); e permanece estrangeiro: “Lá vai o António Cordeiro, sem eira nem beira, de pasta na mão e consciência indisposta... (p. 116).

#### Os dias em Lisboa

*“foram-se enchendo de caruncho, indiferença ou desprezo, um permanente fastio, um fundo frio, a certeza de viveres dentro de um antro ‘fascista’ - já que tanta gente abusou da palavra - [...] todos calcando, humilhando, espezinhando quanto achavam ao alcance da bota ... (p. 121).*

permaneciam iguais, absolutamente iguais. Ele estava ficando

---

<sup>40</sup> O imobilismo insular é a marca que caracteriza o que Assis Brasil define como *estética da repetição da permanência*.

igual aos dias, sem uma intenção sequer,

*“Sim, por que os teus planos de fuga, os teus intentos de mudar de vida, os teus ‘ses’, os teus fiascos medidos e pesados – tudo isso embatia, embate, numa evidência maior, numa verdade factual: um homem nunca se salva desde que ocupe um lugar errado” (p. 121).*

em tempo e lugar errados “Estava tudo no lugar errado, especialmente o António Cordeiro que, desprezando a pedagogia, ensinava, e gostando de viajar por mar, andava de autocarro” (p. 122).

A diegese suscita a história de Portugal e comenta a ocupação das faculdades de Lisboa pelos estudantes,

*“E, na manhã seguinte, sempre sob as cordas daquela infundável chuva de Novembro – tive de ir de táxi -, deparaste com um aviso na porta fechada da faculdade. Devido aos acontecimentos do dia anterior, as aulas só recomeçariam em Janeiro. Um mês de trégua, ufa!” (p. 140).*

e, pelo evidenciar dos locais onde se “busca” e “ensina” conhecimento, ativa um “olhar ironia-decepção”

*“Celebrava, em verso livre, o encerramento de todas as faculdades, as de pedra, as de carne e osso, as do espírito (se ainda alguém lhes desse foros de presença); o encerramento da noção de ‘universidade’, irmã gêmea da de ‘universalidade’ e de quejandas manipulações verbais; o encerramento dos países apodrecidos e o regresso dos humanos às cavernas de onde, por engano ou malvadez, os deuses os haviam soltado” (p. 140-141).*

A personagem, “comemorativamente” a esse estado de

coisas, sai, sob a chuva, compra uma begônia e coloca-a na varanda “... para um dia, mais tarde, te lembrares da vida” (p. 141).

A partir da revolta nas faculdades, a narrativa nomeia a saudade da terra natal:

*“desejavas tão intensamente a solidão, a insularidade, a tua Ilha de Saint Louis que fosse, um ilhéu absolutamente deserto, a morte limpa, dois minutos de reflexão de ti contigo, depois o mistério, as pálpebras cerradas, deixar de vê-los, deixar de ouvi-los, esmigalhar os seus perfis teimosos na memória” (p. 142).*

A personagem deseja sair do universo “podre”, “lodacento”. E o oposto ao lodo é a imagem da Ilha. O sentimento de insularidade se expressa pela nostálgica rememoração do espaço distante, pela contemplação melancólica do espaço do “apodrecer” e do sentir-se “apodrecendo” nele, tão engravatado quanto o sistema.

A açorianidade, em *Imitação da morte*, ocorre pelo viés da negação. As situações cotidianas, ironicamente apodrecidas pelo olhar estrangeiro e crítico, evidenciam os contrastes: o lugar em que a personagem está inserida não é seu. A problemática do lugar mantém a vida em suspenso. O tempo fora do espaço “seu” é tempo sem vida, que “imita a morte”.

A ironia funciona como forma de relação com o não-ter, com o não-ser. A personagem está sem vida, inerte, subjugada por aquilo que não pode mudar e que não quer para si:

*“Embalas-te agora, morto ou recém-nadada, nas frivolidades que afinal te rodearam o escasso e nublado tempo em que te foi dado*

*viver, ou quase sentir. Uma tristeza de túmulo percorre-te sob a forma de nostalgia [...] E a memória, António?... Essa, dizem velhas sabedorias, apaga-se no íntimo de tua própria sombra [...] Estás viver fugidamente o último clarão da memória que tanto idolatraste” (p. 143).*

Na diegese, a identidade singular anula-se, não existe ser fora de seu lugar correto, permanece apartada do continente. Já a identidade coletiva, continentina, retorna a casa:

*“Começaram a chegar de todos os cantos do mundo. E abancaram. Cantando à guitarra isto agora é nosso. Desembarcando em todas as fronteiras, dentes ao léu, rasgadas saudades, abraços a dar c’um pau, lágrimas longo tempo reprimidas, lágrimas nocturnamente soluçadas, lágrimas já calculadamente politizadas, lágrimas agora incontáveis e incontidas. O país entrava no ciclo do crocodilo” (p. 148).*

E, no contraponto do momento glorioso, a personagem contempla a expulsão de professores da faculdade e ironiza a libertação nacional:

*“Pois! Mas não acreditava nas palavras deles, não aceitava que antigos actos persecutórios estivessem ditando a nova perseguição, não admitias como justiça aqueles sumários actos de vingança [...] Onde se deteria a máquina das ambições pessoais? Depois de quem, quem? E, c’os diabos! Se isso nem sequer merecia o nome de revolução, antes o de um golpe de Estado, por que a expulsão por motivos ideológicos?” (p. 149)*

E volve o olhar para os Açores e o além Açores, não lusitano,

*“Navegando para oeste dos Açores, depois de séculos de viagem, e se o vento for de feição, um dia avista-se a costa americana. Pode não ser exactamente a América – tem acontecido enganarem-se alguns célebres marinheiros -, mas, mais coisa menos coisa, sempre se acaba por arribar a Oeste, se não houver naufrágio para ceifar de vez a inquietação dos irrequietos” (p. 150).*

Sozinho, contempla o que acontece ao seu redor, do fundo da sala que lhe fora designada, e é sacudido pelo que acontece a ele:

*“A metamorfose que verificavas nesse instante era ainda muito mais bizarra: a cultura enlatada virara sardinha, e a sardinha, nadando assim tão à vontade, estava notoriamente a reivindicar liberdade de expressão. E tu, António, completamente surdo” (p. 160).*

A personagem retorna a casa para informar à mulher que não ouvia sequer as próprias palavras: “Tinha perdido o mar – a única vogal aberta do teu sonho” (p. 161).

A surdez de António o conduz a nova viagem, e outra vez o aparta ainda mais de casa. É de novo o emigrante – agora foge do silêncio que o aprisiona:

*“Esse velho anónimo percorre interminavelmente um corredor alcatifado do aeroporto John Kennedy, túnel de reluzentes paredes negras, ou túmulo do pecado – o das identidades conjugadas -, [...] Estás velho, nauseado e surdo ...” (p. 162).*

E o sentir sem chão e, agora surdo, recrudescer: “No princípio era o silêncio” (p. 162). Um novo princípio iniciava para ele. E, no avião, António olha para fora “Lá embaixo, branca

recortada, fina, começava a desenhar-se a costa americana” (p. 163).

O terceiro espaço da narrativa é Nova Iorque. “Lá vai o António Cordeiro, enluvado, de pasta pendurada na ponta da luva. Com a cultura portuguesa a fingir de forro e aguardando o *snó*” (p. 175). E a narrativa condensa nesse trecho a constatação da diáspora de forma mais intensa “Está no país das comunidades: comunidade portuguesa, comunidade hispânica, comunidade italiana, comunidade grega, comunidade negra, etc, etc” (p. 177).

O espaço americano parece continuar a asfixiar a personagem: “Todo o vivido, por vivido, te é um doer medular, mentes, inlocalizado, um doer onde presenças e ausências se equivalem. Precisavas dum corpo, duns olhos, dumas pálpebras, duma lágrima...” (p. 176). E a presença dos conterrâneos outra vez o importuna:

*“Os portugueses avançam ao teu encontro, mais uma vez assim o julgas, deficientemente, porquanto és tu quem estás amarrado à língua portuguesa, tua verdadeira única herança, teu pesadelo, teus farrapos, tua morte apodrecida em vogais quase inaudíveis, tua nação dispersa”* (p. 176).

A presença que acentua o significado da palavra diáspora — “Leste, sonhaste ou disseram-te? ‘Os autênticos americanos são os índios; todos os outros são emigrantes’” (p. 178).

António caminha pela *Acushnet Avenue*:

*“com seus lusitanos nomes bem visíveis, e onde casas de mobília, de electrodomésticos, sapatarias, farmácias e mais estoas, mesmo quando ostentam designações em inglês, não*

*chegam a encobrir um nucleozinho português do tipo Silva's Market" (p. 178).*

E contabiliza a abundância de cafés, restaurantes e gente portuguesa a viver na América, e sempre "alguém a mastigar este fel do exílio" (p. 179).

Através da personagem Flávio, outro português radicado na América, em diálogo com António, o leitor tem uma imagem da América sob o viés do que está lá há mais tempo "– Oh, meu amigo! – compadece-se Flávio – Você não percebe mesmo nada deste novo mundo! Na América não há ateus!" (p. 183). E ainda a saudade da terra além-mar, mais que vontade de voltar:

*"Flávio é essa ambulante contradição portuguesa entre o exílio, onde se resolve economicamente a vida, e outra pátria passada, mutilada (ou morta) que o chama para escancarar (bem o sabes António!, já te aconteceu) as entranhas esburgadas, o esqueleto do que terá sido a esperança, o riso cadaveroso dum projecto para sempre esborralhado, trucidado, carbonizado, evaporado..." (p. 183).*

É no espaço americano que o leitor vai melhor compreender a personagem e o seu anseio visceral pelo "sentir-se em casa" sempre sonegado. António encontrou, ou melhor, um parente encontrou a António:

*"Vais viajando sem vontade própria rumo a Springfield, no americaníssimo automóvel cujo dono se diz teu parente, primo na dele, um emigrante fortalhaço e eloqüente, cheio de memórias de há vinte e alguns anos" (p. 195).*

E, então, nas palavras do outro, o leitor surpreende as

terras de que António tanto estivera distante espacialmente, e havia soterrado na mente, “visitando Açores, Madeira, Canárias, cabo Verde (o porto de São Vicente), Guiné [...] e Lisboa, ah Lisboa...” (p.195). E a constatação final

*“... perdeste a bússola António, perdeste o mapa, distraído dum figa - se processa afinal a caminho de Springfield, Massachusetts, sem visão de mar, nem de marinha, nem de caravela, nem da Cruz de Cristo ...” (p. 196).*

ocorre na casa do primo insulano, com António continuamente inquirido — “- Lembras-te?... - parla o teu primo. Elogia o inhame, a lingüiça, o vinho, o arroz doce, o bagaço. Tudo tal e qual como nas ilhas [...] - Lembras-te?... insiste” (p. 204) —, onde, através das perguntas que revelam detalhes cotidianos, a memória é resgatada.

E o monólogo de António já tem território, recém-dito, recém-lembrado:

*“E, se alguma dor te transtorna o estômago avelhentado, não foi a América quem te arrombou os costados. Morreste de outra coisa, de febre contraída em outras latitudes, se calhar de inépcia congênita, se calhar de ruim hereditariedade, se calhar por causa do teu apagador da memória ... Onde estão os teus? Onde está tua infância? Onde te morreu uma ilha?” (p. 206).*

E já há capacidade de nomear a saudade e de ser capaz de fazê-la se transmutar em algo mais que o vazio:

*“Um frio profundo arrepiate a nacionalidade - esse sobretudo frágil que jamais te confortou. E quando o vento passa a soprar do Atlântico, sonhas com uma pequena lágrima - é mentira - capaz de responder a ilha e*

*sargaços, águas, águas, águas, milhares de léguas aquáticas onde não encontraste sepultura” (p. 208).*

O encontro com o primo é o laço familiar que demarca o caminho do mar (de retorno) e atualiza o duelo de morte-vida: tarefa difícil apodrecer em terra alheia.

### **6.3 OLHARES PORTUGUESES: CONTINENTE E ILHAS**

O estudo de um texto do autor português José Saramago, que ocupa lugar destacado na literatura contemporânea do seu país, e de um autor açoriano que, apesar de possuir produção relevante, ainda é pouco estudado, acentua a disparidade recepcional e demarca situações de ordem geográfica e, até mesmo, de natureza histórica.

A forma inovadora de narrar de Saramago, aliada à retomada e conseqüente discussão, sob novos aspectos, de fatos sabidamente históricos e de caráter inclusive épico da literatura portuguesa, deu evidência a seus romances, embora sejam controversos os juízos sobre eles, como já apontado.

Os textos saramaguianos discutem as questões internas e, até, indiretamente, as externas, da nação portuguesa. Em âmbito ora mais, ora menos, histórico, ora cáustico e ferino, ora filosofante, verdade é que os textos podem ser considerados expressões escritas de um olhar que pensa a nação portuguesa. A representação das idéias acerca da nacionalidade individual e coletiva é facilmente visualizada nas diegeses.

Essa identidade é, em alguns textos, exacerbada e mesmo questiona a permanência do “modo de existir português” sob

os auspícios de novas políticas de homogeneização global. Saramago vê e escreve sob a ótica de retomada histórica, para desmitificar e incluir, e, também, principalmente nos textos que ele próprio nomeou de trilogia, evidenciar o homem envolvido no processo de modernização do país. As narrativas acionam o singular (através do oleiro e sua atividade laboral ultrapassada, do funcionário público que conserva nomes, da mulher que guia cegos) para atingir o plural: uma nação em processo de escrever “uma sua nova história”.

Em seus textos há muita ideologia, uma escrita torrencial e galopante até, e pouca nostalgia. Há o estabelecimento de verdades novas, erigidas sobre outras oficializadas, e olhares e palavras perscrutadores de futuro. Há uma nação representada por sujeitos que, conscientemente, embora pouco instruídos, questionam o amanhã.

O continente existe com força e vigor até mesmo quando alegoricamente. E o autor lusitano, que coloca em pauta excêntricos, ocupa uma posição central na literatura contemporânea. No caso da narrativa de José Martins Garcia, os elementos dados são outros.

Nascido no arquipélago dos Açores, o autor pode ser caracterizado, pela condição insulana, como “marginal”. Os Açores são singularmente diferentes do continente. Sua história tem pouco mais de quinhentos anos. A primeira das nove ilhas teria sido avistada em 1532, embora houvesse descrições e relatos dos territórios desde 1336.

A posição geográfica dos Açores, em pleno Atlântico Norte, determinou a “demora” em efetivar a colonização. Iniciado o processo de colonização, consta que foram para as Ilhas, além dos portugueses, franceses e flamengos, mouros,

judeus e cristão-novos. E ainda os espanhóis, que chegaram à Ilha Terceira durante o domínio castelhano.

As diferentes levadas migratórias geraram processos de povoamento distintos e originaram discrepâncias culturais. Distantes do continente e necessitando de organização local, os “açorianos” adaptaram-se ao ambiente e estruturaram uma sociedade com base nos elementos de que dispunham.

Em 1736, o Arquipélago passou a ser uma Capitânia Geral, com sede em Angra do Heroísmo, na Ilha da Terceira. No ano de 1832, o território atingiu a categoria de Província Açoriana. A partir de 1976, o território passou a ser considerado Região Autónoma dos Açores e a ter sistema de governo próprio - parlamentarista. Atualmente, a população é estimada em aproximadamente 270.000 habitantes.

A construção da identidade açoriana tem dois elementos culturais emblemáticos: a emigração e a religiosidade. Somados ambos com a condição geográfica e seus condicionantes naturais, esses fatores definem marcas culturais particularíssimas.

A emigração para a América é um dado estatístico. Mais de um milhão de portugueses vivem na América, e destes, oitenta e cinco por cento são açorianos. A emigração é uma solução para problemas de espaço e de sobrevivência, mas também é característica da literatura produzida no território e fora dele. O mar, que cinge a terra, faz recrudescer os sentimentos de apego e não-pertencimento. O território é e não é Portugal. E essa dualidade se reproduz, emblematicamente representada nas produções açorianas.

Até 1974, a literatura açoriana privilegiava a poesia. Após a Revolução dos Cravos, em 1974, aumenta o número de

prosadores. José Martins Garcia publica o livro de contos, *Alecrim, alecrim aos molhos*, em 1974, e *Lugar de massacre*, em 1975. As produções narrativas acentuam, independentemente dos pontos de vista, a peculiaridade da açorianidade, de forma candente ou implícita.

Para Vitorino Nemésio, criador do termo, a açorianidade é uma consciência de ilhéu, ligada ao apego à terra, ao encarceramento pelo mar, capaz de criar e fundar um modo diferente de ser e sentir. Açorianidade não é regionalismo - não significa exclusivamente o pertencimento a um lugar ou a uma região - o conceito alia diretriz estética e sensação de pertencer.

Averiguadas as diferenças entre espaços e autores aqui em estudo, é possível afirmar que nação e identidade, pensados culturalmente, no caso da Literatura Portuguesa fogem ao comumente sabido. O foco da questão escapa da baliza usual - origem comum - e caracteriza-se por elementos de ruptura e discursos diversos.

A narrativa portuguesa deslinda, em seus diferentes contextos, a historicidade vivida pela nação. A história dos povos ibéricos, o domínio mouro, as conquistas marítimas e o império colonial, a independência das colônias, a ditadura interna, a entrada no mercado comum europeu, entre outros tópicos, são temas abordados em textos literários que constroem “imagens de nação”.

É certo que o português sempre esteve premido pela insuficiência histórica com que era observado pelos países europeus vizinhos. Stuart Hall (1999), ao discutir a “nação narrada”, salienta que as culturas nacionais são construções muito mais advindas de representações textuais e simbólicas do que de instituições:

*“Em primeiro lugar, há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos, e rituais nacionais que simbolizam ou “representam” as experiências partilhadas, as perdas ou triunfos e os desastres que dão sentido á nação” (p. 52).*

Nessa linha teórica, o discurso próprio sobre si, em diferentes gêneros, é o fundador de identidade e age antes de quaisquer movimentos organizacionais instituídos.

O teórico Ernest Renan<sup>41</sup>, afirma que “Uma nação é uma alma, um princípio espiritual”. Cita dois elementos que, segundo ele, constituem essa alma e que estão em tempos distintos

*“Um situado no passado outro no presente. O primeiro é a posse em comum de um legado de memórias; o outro é o consenso do dia-a-dia, o desejo de conviver, a vontade de perpetuar o valor da herança que cada um recebeu de forma individual” (1994, p. 9).*

Segundo esse critério teórico, são condições essenciais para a elaboração de uma nação a existência de um passado comum e a vontade no presente.

O passado comum pertence aos portugueses, menos glorioso a partir do barroco e mais conflituosamente ideado a partir da República, em 1910. E, a partir de 1932, marcado pela ditadura, que se estendeu por mais de quarenta anos.

---

<sup>41</sup> As proposições teóricas aqui utilizadas pertencem ao texto *What is a nation?*.

A nação que esse povo desenhou, e atualiza constantemente pela escrita e pela “polifonia do olhar”, é baseada em uma memória comum – recente ou distante – permeada de diferenças, que são o âmago da nacionalidade real.

#### **6.4. O PACTO DO OLHAR E DA ESCRITURA**

A perspectiva da possibilidade de vários olhares para as narrativas instaura a idéia de co-participação entre a esfera da escrita e a da recepção e supõe, ainda, que ambas mobilizem elementos de sua ambiência existencial.

No caso das narrativas analisadas neste capítulo, embora pertencentes à esfera do literário, a história é constantemente colocada em pauta, mesmo que subliminarmente, e diluída no âmago do veio identitário pinçado pelos romances.

A posição geográfica de Portugal foi, no período das grandes navegações, o fator que colocou o país em ascensão. Portugal esticou suas fronteiras, fundando colônias e mais colônias, tendo vivido um período de opulência financeira.

Depois veio a crise colonial e o *status* português ruiu. Aliada à crise econômica sobreveio a crise cultural. A Europa, como um todo, sempre foi heterogênea culturalmente. Diferentes aspectos interferiram na formação cultural europeia: da origem indo-européia até a religiosidade. Enquanto a Europa cindia-se entre duas correntes do cristianismo – o catolicismo e o protestantismo – Portugal se manteve como país católico, no qual a Igreja exerceu grande influência econômica, social e política.

Além das limitações de crescimento cultural, vinculadas a questões religiosas e da atuação do Santo Ofício, o país so-

freu o jugo de regimes totalitários. A modernidade portuguesa, em conseqüência disso, é bastante diferente das demais nações européias, como a França e a Inglaterra, por exemplo.

A identidade nacional é, nesse âmbito, um constante elemento literário. Portugal conseguiu estabelecer dois extremos. Articula relações dissonantes entre os conceitos de centro e margem. Foi o centro em relação às suas colônias. Para Boaventura Santos, Portugal também não é nação periférica. Para o estudioso, o país entretetece ramificações “complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro como da periferia” (SANTOS, 1995, p. 65).

Portugal fixou posição mediadora entre países centrais e periféricos, podendo ser percebido como semiperiférico. Essa condição “semi” condensa ambivalências: apresenta fraqueza nas relações externas e é exageradamente autoritário internamente.

A literatura portuguesa tem discutido a idéia dessa marginalidade portuguesa em vários níveis e com grande número de autores. E a ficção recupera as imagens do Portugal pouco moderno na contemporaneidade, necessitando reforçar o diálogo com as ex-colônias, com as quais mantém traços culturais fortes, e ainda envolvido no embate para integração ao projeto comum de mercado europeu.

É surpreendente perceber, no universo ficcional português, em maior ou menor latência e a cada nova geração, a reiteração do enigma “quem somos nós”? No contraponto dessa suspeição identitária, das colônias portuguesas ou ex-colônias, está o Brasil. É o país que mais proclama, ao mundo e a si mesmo, uma pretensa especificidade étnica, cultural e afetiva.

Paradoxalmente, no entanto, talvez seja também o Brasil o país que mais se deixe contaminar por influências exógenas, alheias à cultura brasileira.

O caráter híbrido e fragmentado da identidade brasileira, na qual o *eu* parece ser ao mesmo tempo sempre um *outro*, e que já se tornou um clichê no modo como vemos e mostramos ao olhar estrangeiro, tem sido tópico de muita reflexão sociológica e filosófica. Enquanto Portugal permaneceu fechado, a sua maior colônia manteve as portas escancaradas.

Esse questionamento é bastante pertinente no plano histórico e sociológico (apesar do discurso homogeneizante da globalização), e constantemente posto à baila no plano estético. Será que a arte original e criativa depende ou independe do localismo cultural? A ênfase no sujeito (des)norteado, principalmente na ficção do autor português José Saramago, parece estar vinculada à incapacidade de visualizar, no plano do coletivo, horizontes outros, menos “duros” que os impostos pelo consenso político e social que busca ser “igual” ao que é global.

No atual momento mundial, em que os desdobramentos políticos e econômicos pretendem a hegemonia do mercado, minando, de fora para dentro, as fronteiras nacionais e a própria idéia de nacionalidade, quando as bases tradicionais de representação literária entram em crise, forçando a reinvenção dos elementos movedores do relato, o âmbito do nacional, do autóctone, já não serve como exclusivo plano de validação estética.

Nos romances aqui em pauta, *Terra papagalli*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Imitação da morte*, são elementos comuns e em discussão a identidade nacional (ou regional) e o questionamento

da identidade dos indivíduos, representados como seres fragmentados e inseridos em espaços e momentos um tanto quanto tumultuados. A remodelação dos referenciais históricos está radicalmente manifestada nesses textos, e os fenômenos da crise do narrador e da indeterminação dos gêneros é a confirmação de um estado de ser e de estar.

Em uma conjuntura histórica em que a idéia de nacionalidade, de identidade coletiva, evapora-se — e o ressurgimento dos particularismos culturais, religiosos e políticos talvez seja um esforço para impedir essa evasão —, o eu individual, originado nos alicerces da cultura que o acolhe, também se fragmenta e faz emergir, como voz que fala na literatura, como sujeito do relato, a personalidade sem contornos definidos; e, por outro lado, faz com que os temas se diluam como representação, e se constituam imediatismos. E não há manifesto ou projeto orientando essa nova estética, ela é a resposta à vigência de um “estado cultural”.

Esse momento “aparece” no plano literário pelo viés da escritura diferenciada: estão presentes a supressão da lógica causal, da seqüência linear, em favor de elementos mais próximos aos fatos concretos da experiência, como a simultaneidade, a descontinuidade, a fragmentação, o deslocamento espaciotemporal, o acaso. Essa corelação momento-escrita propicia a especulação do *olhar*.

O olhar surge como impulsão. Como um novo modo de percepção, o olhar figura e se firma como instrumento de criação. É o iluminador de instantes. A imagem é tomada como a essência mesma de um fazer até então caracterizadamente verbal. E essa nova postura imagética, acentuada pela mídia, coloca em suspensão paradigmas estéticos e convenções e, ao

mesmo tempo origina outros.

Esse é o momento em que, segundo Frederic Jameson,

*“a cultura se expande de forma prodigiosa por todo o domínio do social, de tal forma que tudo em nossa vida social – do valor econômico ao poder do estado, das práticas até a estrutura da vida psíquica pode ser chamado de cultural em um sentido original e ainda não teorizado”* (1996, p. 74).

Em conseqüência dessa conjuntura cultural, os princípios norteadores das discussões estéticas estão, obrigatoriamente, sendo reavaliados. A obra literária hoje precisa ser pensada em termos de contextualização flexível e móvel. É antes bem mais evento cultural e histórico atribulado, de um olhar ainda deambulante, do que fechamento.

No bojo de inúmeras especulações que permeiam essa situacionalidade cultural, algumas teorias pós-coloniais podem sustentar a interpretação desses novos produtos, híbridos muitos deles, e extremamente potentes em informações.

A leitura e a escrita, na esteira dos estudos culturais, alcançam as margens dos sistemas, trazem à roda elementos excluídos. A leitura pressupõe mais que deslindar a aventura da linguagem, exige a percepção das práticas históricas de hoje e de ontem, abrange o produzido e a recepção dele, além de entendê-lo como múltiplo.

Essa desterritorialização evidente permitiu e estimulou, inclusive, a seleção de textos tão díspares quanto os aqui reunidos, para demonstrar uma estética do olhar.

A seleção textual, tão alentada em dessemelhanças, coaduna-se com a idéia da heterogeneidade cultural aproximando textos de áreas distintas. No entanto, as leituras analíticas evi-

denciaram um emblemático vetor comum na gama de diferenças em pauta. A força singular da palavra, em momentos de tempo e de cultura tão distantes, é evidente, e vinculada à tese funcional do “olhar polifônico”, está processando novas formas de ser e de sentir mundos heterogêneos.

Em Ginsburg a “polifonia do olhar” imprime visualização a duas significações. Primeiro, o arquivo histórico aberto ao leitor destila uma profunda humanidade e instiga a leitura biográfica. Segundo, a palavra, no instante inicial, está dita, não escrita: é voz singular, fonte-recuperada, capaz de mobilizar um conhecimento muito superior ao do sujeito falante, o do Santo Ofício.

Recém iniciado na arte da leitura, em uma época em que a leitura não é prática cultural usual nem disseminada, o homem-personagem se destaca no núcleo comunitário a que pertence pela capacidade individual de significar o que lê. E, reiterando o pacto pluraliza escrita e recepção.

A categoria da memória, aliada ao trabalho da escritura, redimensiona o homem, identifica-o, e o faz ser reconhecido pela potência da sua palavra dita. A palavra, no mesmo processo, o insere no mundo dos camponeses, realça esse mundo e, após, o aparta dele, pela suposta necessidade de censurar a mesma palavra.

Ainda, o conhecer, enquanto episteme, é mediado pelo auto-conhecimento, enquanto formulador e argumentador do conhecimento adquirido, e pelo outro, através do diálogo, que permite a avaliação de pontos de vista diferentes sobre um mesmo objeto. E o “eu” e o “outro” existem pela palavra, que ambos contemplam com a mesma paixão.

Na Literatura Brasileira, o romance de Erico Verissimo

condensa a questão da representação e da recepção. A palavra ficcional é tomada como verdade. O autor enfrenta “problemas” de ordem real. A teoria fica diante do impasse entre aquilo que a literatura é e aquilo que passa a ser pela compreensão do leitor crítico-especializado.

*O resto é silêncio* enfatiza não apenas o olhar leitor. A digrese, inicialmente, condensa e imobiliza sete olhares sobre um momento e um fato. No momento seguinte ao ocorrido, lá estão os sete olhares em movimento. E é o cotidiano pessoal de cada um dos personagens, fragmentado e culturalmente muito diferente, mostrado a partir do eu pessoal para o coletivo, que molda o espaço urbano como um todo. A palavra ficcional constrói a cidade real, ao mesmo tempo em que se desnuda como processo de criação: o leitor processa a construção e a significação simultaneamente.

No texto *Terra papagalli*, a palavra cômico-irônica dá o tom da significação e traça uma identidade peculiar. A narrativa atualiza a questão da identidade contemporânea. A escrita se autofortalece pela própria escrita referencial, através do recurso paródico, e essa paródia, que fortalece a escrita, estimula, pelo riso, novas significações.

Os textos de Ginsburg e Verissimo têm como elo a abordagem de ângulos religiosos, e também a questão da escritura com base em fato comprovável. A leitura da “escrita *papagalli*” faz a ponte referencial entre a ex-colônia e as narrativas portuguesas elencadas. E o olhar integrador vai revigorar as diferenças.

As três últimas análises evidenciam a questão da identidade pelo viés do nacional e do pessoal. O continente dialoga com a colônia e a ilha. Os olhares são mais amplos e aprofun-

dam questões histórico-culturais, mas é a tessitura narrativa a melhor parte da significação.

Os motes narrativos são oriundos de identidades individuais capazes de guiar e processar um enraizamento cultural novo e abrangente. A nação se revela pelo olhar e pela narração, híbrida e instauradora de utopias. E até esse primeiro olhar já chega escrito.

Em *Terra papagalli*, o riso demarca o território e funda uma colônia. Essa individualidade, que “reproduz” a feição portuguesa de governar, funda aqui a identidade nacional do brasileiro. O demarcar fundacional traz para a contemporaneidade a identidade culturalmente vigente do “malandro safo” e do país das possibilidades de crescimento e enriquecimento fácil. O degredo viabiliza um Cosme Fernandes que não teria espaço no continente lusitano. Em terras novas ele revela a capacidade de estruturar um mundo a sua feição.

As leituras do degredo, da cegueira e da solidão errante identificam Portugal e o multiplicam. As identidades ultramarinas ficcionais são — uma, iluminada pelo sol dos trópicos, e a outra, diluída pelo nevoeiro — espelhos para contemplação de solitários. Cosme só pode viajar na terra nova e, como precisa do outro para viver, estabelece o diálogo com o elemento nativo. António circula, ilhado, em mais de um continente. O diálogo com o outro não é capaz de diminuir o vazio provocado pelo movimento migratório. Em Garcia, a ideologia da ausência é colocada em espaço aberto, onde há muito para ver, em cores. Em Saramago, a identidade nacional é encarcerada pela cegueira ideologicamente branca. Mas, tanto no *Ensaio* como na *Imitação*, as personagens António e a mulher do médico atavam o eixo terra-casa.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? [...] O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si.*

*Leonardo da Vinci*

A tese da vigência de uma “polifonia do olhar” e as leituras demonstrativas da incidência de vários olhares entre discursos fronteiriços destacam a ambivalência cultural da contemporaneidade. No exato momento em que uma caudal força sociopolítica pretende um homem global, esse homem articula esforços no sentido de preservar memórias individuais e coletivas.

O momento atual apresenta, ainda, a potencialização das mídias e o ápice da cultura da imagem. Os sujeitos estão ávidos por informações, das mais diferentes ordens, e elas che-

gam até eles pela imagem. Nestes parâmetros, não é exagero afirmar que o sujeito de hoje é um ser predominantemente visual.

A conjuntura sugere que a história é uma visão-pensamento de fatos ocorridos. O ato de olhar está significando seres e mundos, ficcionais ou reais. Essa significação pelo olhar, embora as imagens se apresentem unas, se desdobra em singularidades. O ato de olhar atua em conjunto com fatores espaciais, temporais e culturais que, no resultado, são elaborações particulares.

Essa cultura da particularização diferencia inclusive modelos de olhar. O sujeito pode trabalhar conscientemente duas posturas do olhar: a do receber e a do buscar. O mundo se dá ao olho humano. O receber não é tarefa pensada. As coisas todas, de repente, estão dadas — na narrativa bíblica do *Gênesis*, por exemplo, o mundo, fez-se a imagem e semelhança e foi dado — ao corpo e ao olhar. Os olhos recebem passivamente e o sujeito adquire, nesse processo, um conhecimento involuntário.

Acionar a modalidade “olhar-busca” é tarefa exercida pela vontade, pela curiosidade, pela necessidade, ou outro motivo qualquer. E esse “olhar-busca” é o que modifica a percepção do dado. O que o homem busca está dado para todos, mas apenas aqueles que se detêm na busca o alcançam. O resultado do “olhar-busca” é a mimese estética do olhar. O sujeito capta o dado e, então, elabora um novo elemento a partir daquilo que estava para todos. O efeito da elaboração produzida pelo olhar é a interpretação una do mundo.

Essa interpretação nascida do olhar é a energia dinamizadora que funciona para além da imagem, mas que se recons-

trói em imagem outra vez, para se relançar ao encontro do outro olhar. E, dada, pode ser processada por novo "olhar-busca", e reconfigurada em algo totalmente inédito, a ser novamente lançado ao encontro do "olhar-receber".

O paradoxo dessa estruturação imagética, elaborada e reelaborada sempre pelo olhar é a situação do espaço tempo da modernidade. Há uma concepção de olhar, vinculada ao ângulo do contemplar, que parece ensejar suspensão de contatos. A contemplação sugere meditação, concentração, imobilidade, silêncio.

E a sociedade contemporânea prima pelo movimento contínuo (as informações ficam velhas tão rápido!), pela velocidade, pelo ruído eletrizante do quase caos urbano.

A urbanização coloca o homem no vórtice da balbúrdia. Há muito que fazer, ouvir e ver. E tudo está dado simultaneamente. E, então, ocorre a possibilidade de supressão do "olhar-busca". Sujeitos, enovelados no burburinho, irão permanecer no patamar do "olhar-dado". Outros caminham pela dispersão, mas ativam um senso de eliminação do dado enquanto priorizam o buscar. O "olhar-busca" é, assim, antes de imagem, experiência interior. É a mente que se espelha e se confirma em renovada e reafirmada identidade.

Os seres, pensados sob essa estética do olhar, chegariam a desiguais níveis de atuação do olhar. Nem todo olhar seria capaz de ser busca, ou seria apenas em alguns momentos, ou alcançaria estágios do processo, em função de atribuições cotidianas ou incapacidade de selecionar ângulos onde se fixar.

A memória é elemento importante no processo de efetivação desses supostos modos de olhar. A capacidade perceptual e expressiva do olhar encontraria suporte nas palavras. A

memória reagiria ao já elaborado e expresso, reorganizando-o. Seria o agente catalisador a impulsionar o “olhar-busca”, em perspectivas ampliadas e aprofundadas.

A memória uniria o conhecer pelos sentidos e conhecer pela mente, e produziria a expressão ideal: dialética e polifônica. Essa expressão reconheceria o mundo dado e o ultrapassaria, sugerindo novas possibilidades de expressão e experiência.

Uma linguagem caracterizada por esse olhar especial, quase ideal, adensaria a visão, o entendimento, e seria “arte-método”. Lingüisticamente, estaria aberta a possibilidade de tornar visível o olhar do outro para outro. O mundo privado abrir-se-ia, para o olhar comum, e entendimentos poderiam passar a ser mais que apenas imagens.

A “arte-método” seria o objeto da leitura. Ler seria pesquisar olhares idos e retidos pela palavra. Quanto mais ideal o olhar, mais arte expressa. Nessa vertente, a leitura seria a possibilidade de aprender (método) a especializar o olhar. Seria flexível, aberta e potencialmente criativa. A “arte-método” faria da linguagem o veículo de enraizamento de afetos, vontades e identidades.

Uma vez considerada arte, a produção efetivada seria objeto de cuidado, zelo, respeito, admiração. Expressão do olhar, essa produção lingüística teria *status* de poder e seria linha existencial de vivências. Arquivo da sabedoria de olhares singulares, abertos para a educação do olhar do outro.

O volver o “olhar-busca” para as narrativas selecionadas significou entrevê-las como arte, dentro de suas esferas distintas, e pesquisar significações nas nuances desses olhares já “lançados de volta” como “arte-método” que foram considera-

dos.

O texto de *O queijo e os vermes* recorda o olhar de um tempo em que elaborar conceitos era perigoso. A audácia de expressá-los era crime. Acreditar nas significações que a leitura parca e a experiência íntima teciam, e querer ampliá-las, entrou para a história como heresia. A leitura atual revigora a identidade humana especial em um contexto de reatualização do “olhar-busca” expressado sob um novo matiz.

A narrativa de Ginsburg apresenta ao leitor uma perfeita “polifonização” do olhar. O “olhar-busca” tem mais de um agente direto no texto. São colocados, diante do leitor, o buscar do historiador, debruçado sobre os arquivos inquisitoriais (e essa primeira busca amplia desmesuradamente os elementos desse olhar, quando transformada em “arte-método”); de Menocchio, absorto em suas descobertas, e a circularidade dialógica aumenta, nesse ponto, em virtude de que o mote para o movimento ocular do inquirido são livros e, portanto, já a reverberação de outros olhares transformados em palavra; o olhar dos inquisidores do Santo Ofício, tentando seguir o olhar do moleiro a partir do olhar já instituído e absorvido por eles para as idéias em questão e geradoras do embate e, ainda, e de certa forma, de novo primeiro, o “olhar arte-método” já elaborado pelo historiador.

O leitor, nesse percurso interpretativo, é um “olhar-busca” externo. E é óbvio que, do contato desse ângulo externo com o texto, várias outras perspectivas podem surgir.

A leitura aqui elaborada entreviu mais de um elemento nessa dialética de olhares. Ficou nítida a identidade singular, histórica; um perfil humano em um microcosmo social e um perfil de leitor. E ainda, que a leitura silenciosa, incipiente em

função do grande analfabetismo e da prática usual de conhecer a palavra pela voz de outro, geralmente clérigo, poderia alavancar o conhecimento a partir de parâmetros individualizados.

Também que a sociedade se abria para o conhecimento com a publicação de textos em latim vulgar, na grande maioria religiosos, no exato momento em que a Igreja, e seus dogmas instituídos passavam por uma fase de questionamentos. Ao mesmo tempo em que a pluralidade de pensamentos ganhava espaço, recrudesciam as tentativas de eliminar os mais audazes: aqueles que transformavam o seu “olhar-busca” em discurso não ideologicamente alinhado com o poder religioso eram julgados, pelas regras do poder, e condenados a nada menos que a morte.

A ambivalência do período sugere que “muitas identidades” dessa época tenham sido eliminadas em função da força creditada a discursos individuais. E que vários outros olhares devem estar guardados em arquivos, recheados de olhares não-autorizados.

O ser “olhado” por Ginsburg e graças a existência das palavras ditas transformado em “arte-método”, identificado para a atualidade com o sugestivo nome que indicia uma das principais linhas acusatórias do processo inquisitorial, flexibilizou a narrativa histórica. A leitura desse olhar que se quer tese vai mais adiante e se permite ver nele, além da historicidade intrínseca e perfeitamente formulada, elementos dos gêneros de fronteiras (já referidos anteriormente), a humanização do *ex-cêntrico*, que caminha ao encontro do momento cultural, que cede espaço à diversidade cultural e identifica, pela singularidade, a culturalidade de ontem e de hoje.

Quantos olhares mais já podem ter sido originados dessa “arte-método” é uma curiosidade que talvez já esteja sendo transformada em palavra e ganhando espaços outros.

Importa salientar ainda que o registrado por Ginsburg, sob uma especulação memmônico-histórica, encontra ressonância imediata em espaço-tempo bem mais recente. A censura ao expresso e a condenação inexorável não estão tão apartadas assim da contemporaneidade. Talvez os elementos de repressão é que tenham adquirido novos contornos.

O “olhar-busca” delimitado em *O resto é silêncio* esboça um método de fazer a “arte-método”. Erico “devolve” um processo laboral ficcional tão significativamente real que articula a querela da questão da identidade em níveis diferentes.

O olhar inicial institui o chamamento à participação. O leitor é convocado a participar do processo comunicacional, que olhares ficcionais dirigem a um fato real, o suicídio da Rua da Praia. O romance que se organiza e nasce com base histórica suscita, também, o indivíduo histórico.

E as questões recepcionais, que desencadeiam um processo vinculado à identidade ideológica do autor, evidenciam, outra vez, o “minúsculo” que assume importância em função de sua prática discursiva. Olhar e palavra organizados em formato “arte-método” são retirados de seu campo de atuação, a ficção, e observados enquanto ideologia, denotando a suposição de que efetivar a “arte-método”, mesmo no caso de um escritor de romances, propicia o alargamento das fronteiras entre os gêneros.

O olhar para essa maleabilidade de interpretações reitera a questão da corporeidade cultural do olhar do sujeito que olha. Há questões culturais e ideológicas internalizadas nos

textos, sim, porém é o olhar externo, que efetiva a leitura, que vai refundar o mesmo texto sob sempre novas diretrizes.

No caso de *O resto é silêncio*, a corporeidade distinta do olhar é interna, também na segmentação social diegética. Uma das personagens, o “Sete-mêis” (que nasceu antes, e que o leitor vai descobrir que morre antes) figura o microcosmo da população da periferia da cidade. O olhar dele para a moça que cai de um edifício é elemento que vai conduzir o leitor a um local periférico evidenciado por vários paradoxos. O menino que deixa de ir à escola em busca de alento para as finanças da família e, nesse movimento evade-se do âmbito cultural, sai à rua para vender jornais e entabula diálogos com os núcleos culturais em função da venda do produto cultural que lhe é sonogado: a leitura.

Entre as demais identidades que a obra estabelece, essa acentua uma crueza social, que é atual ainda agora. O “Sete” é espancado na noite do suicídio. No corre-corre, empurra-empurra da rua, no momento em que o corpo da moça precipitara-se no vácuo, deixara cair o dinheiro ganho com a venda dos jornais. Ele tenta explicar o fato, mas, como a notícia não circulara além das ruas centrais, o pai não acredita nele. O menino, na diegese, morre - com uma flor na mão. Flor roubada para dar à mãe - logo depois que um dos olhares da cidade, o de Gil, se havia volvido para ele e marcado um encontro que poderia indiciar uma possibilidade de integração a uma vida mais digna.

A identidade da exploração infantil demarcada pelo romance, no entanto, não é ponto alto na polêmica que o romance institui. É bem maior a indignação de alguns segmentos da sociedade em função da suposta representação ficcional da eli-

te efetivada pela recepção.

A questão identitária, possível de ser visualizada na “arte-método” de Erico, coaduna-se com o conceito proposto por Stuart Hall (1999), ela é múltipla, muito mais produto da diferença e da exclusão do que signo da unidade. O deslocamento do sujeito em função de rupturas nos discursos do conhecimento atinge a visão que as sociedades têm de si. A identidade opera pelo rompimento da homogeneidade e pela necessidade de considerar as células internas em inter-relação.

É perceptível, nas narrativas de Erico e Ginsburg, a ironia que acentua certa tragicidade e expressa melancolia e ceticismo. Já o “olhar-busca” atuante sobre *Terra papagalli* filtra uma tonalidade irônica mais ampla, ativada, inicialmente, pela intertextualidade.

As narrativas de viagem, usualmente, relatam o olhar estrangeiro para um espaço, objeto ou seres vivos, durante ou após o encontro. Na paródia *papagalli* existe um tempo irônico, que suspende quinhentos anos de história e foca, não o nativo, mas o próprio estrangeiro.

A *Carta de Caminha* dava conta do achado ao rei de Portugal. A paródia acha o filho perdido em terras portuguesas e suscita uma certidão de nascimento individual. Caminha registra o Brasil. O romance brasileiro registra o português.

Marcus Aurélius Pimenta e José Roberto Torero moldam um discurso irônico que se alinha às proposições da teórica Linda Hutcheon quanto à disposição “transideológica da ironia” e o que ela chama de “comunidades discursivas sociorréticas” que, ao justaporem sentidos específicos, acentuam a ambivalência cultural e identitária, auxiliando no reconhecimento dos sinais irônicos.

O discurso *papagalli* é uno quanto à voz do narrador em primeira pessoa, mas a auto-reflexividade irônica desnuda as estratégias textuais, evoca a complexidade da identidade no quadro social e confere opacidade ao passado oficial da história da nação.

O debate político, ideológico e identitário captado pelo “olhar-busca”, e sacudido pelo riso, é um processamento do velho no novo. O romance instaura fios históricos e os rompe pelo questionamento sarcástico: a deslegitimação promovida pela paródia compromete a identidade original de uma nação, pelo recorte da identidade singular. E essa identidade corrobora o olhar atualmente corrente sobre o Brasil – o país do jeitinho – embora o riso desloque a “culpa disso” atribuindo-a ao lusitano. O que de certa, forma, é “outro jeitinho”.

A ironia extrema, paradoxalmente, humaniza a descoberta do Brasil mostrando, de forma fragmentada, as complexidades das relações entre história e sociedade. A personagem que narra a sua vida para enviar ao pai, ensejando o reconhecimento da filiação, desmitifica e escreve uma *biographogenus* da nação que, de certa maneira, permanece extremamente aberta ao outro (ideológico e pessoal).

A “arte-método” de Saramago reafirma a idéia de que uma das peculiaridades do romance português do pós-74 é a reavaliação da história e a observação dos produtos culturais da modelização da economia atual.

O *Ensaio sobre a cegueira* encena a crise identitária nacional a partir de personagens incapazes de ver. Ideologicamente, a situação de se deixar guiar pela matriz da economia de mercado dialoga com aqueles, que em virtude da cegueira, precisam ser guiados no núcleo diegético.

A epidemia de cegueira branca gera dor e catástrofe no romance. Essa mesma cegueira metaforiza o presente da nação, que se deixa guiar pela idéia-necessidade de integração europeia. O desencanto da mulher do médico, diante da situação em que quis estar, ironiza atitudes governamentais “politicamente corretas” adotadas.

O olhar polifônico aqui proposto, no caso da narrativa de Saramago, atua em branco e sublima uma tragicidade inexorável: na ficção as personagens centrais voltam para casa e recuperam a visão e a identidade, mas a identidade nacional, alargada pelos vetores políticos e econômicos, encontrará uma linha de sustentação que lhe permita existir singular e global diante do mundo homogeneizado?

A ficção de Saramago institui um fio ideológico que guia o “olhar-busca” pelos contingentes da História, da literatura, conjuga práticas discursivas e enseja um diálogo crítico entre passado, presente e futuro. A expressão “ainda estamos meio vivos”, lá do *Ensaio*, também encontra ecos prismáticos na vida real.

As duas narrativas portuguesas aqui reunidas colocam personagens em movimento. No *Ensaio sobre a cegueira*, antes da cegueira coletiva, as personagens estão inseridas no cotidiano moderno de uma hipotética cidade e, após a cegueira, vagam pelo mesmo espaço, porém ele foi modificado, devastado, pelos cegos.

José Martins Garcia dá a sua personagem um espaço bem maior: António perambula por espaços geográficos reais nomeados. Em Saramago a incapacidade de ver aparta os seres dos referentes reais e de si mesmos. *Imitação da morte* dá vida ao percurso do ser que se sente “apodrecer” vitimado pela

consciência de não-pertencimento, que o afasta continuamente dos outros. António não encontra espaço continental de seu: é uma ilha, paradoxalmente, em constante movimento em espaços terrestres.

A insularidade particular de António, histórica e ideológica, tem um olhar mordaz e crítico. A personagem, que se vê em estágio de apodrecimento e reitera constantemente essa consciência, contraditoriamente articula um olhar muito vivo sobre a sociedade e os fatos históricos que “circundam” a sua ilha de apodrecimento. O olhar desenraizado, pouco aculturado, olha mais profundamente que muitos olhares localizado em seu confortável contexto original.

O “olhar-diáspora” faz recrudescer a memória do familiar, cruza a identidade íntima com a identidade da multiplicidade. A sensação de desenraizamento da personagem António não origina uma versão de *flanneur* de mundos novos, mas, sim, gera uma saudade ontológica, um banzo que faz apodrecer.

A análise das narrativas demonstrou que o “olhar-busca” produz uma imagem imaginada, por consequência, o olhar “arte-método” é percepção e memória laborados criativa e linguisticamente, e abertos ao “olhar-receber”. E ainda, que os olhares analisados, de certa forma, articulam um olhar mais criativo que reprodutivo, e acionam uma memória voltada para ação.

Em um momento cultural em que todos desejam e precisam ver tudo, a dialética da “polifonia do olhar” conduziu à certeza da incompletude alentadora. A profusão exaustiva de tantos olhares em processo, e a proposição desenvolvida, certamente impedem o fechamento da discussão iniciada aqui. Es-

sas “considerações finais” apresentam-se como um metodológico “olhar-ponto-final” sabidamente utópico.

## 8 OBRAS CONSULTADAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, FGV, 1999.

ALMEIDA, Onésimo Teotônio. (Org). *Da literatura açoriana: Subsídios para um balanço*. Angra do heroísmo: Direção Regional dos Estudos Culturais, 1986.

\_\_\_\_\_. *Açores, açorianos, açorianidade: um espaço cultural*. Ponta Delgada: Marinho Matos Brumarte, 1989.

ANDERSEN, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. A autobiografia e a biografia. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, 4ª ed.

BATISTA, Karina Ribeiro. "*Caso Fritzen*": a polêmica em torno de

*o resto é silêncio, de Erico Verissimo.* (Dissertação de mestrado). Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do RS, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: *Escritos sobre a arte*. Trad: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 7ª ed. V. I, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comichidade*. Trad: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

BHABHA, Homi. Introduction: Narrating the nation. In: *\_\_\_ Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1994.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escritos açorianos - a viagem de retorno: tópicos acerca da narrativa açoriana pós-25 de abril*. Lisboa: Salamandra, 2003.

BURKE, Peter. *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

CARREIRA, Shirley. Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago. Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999. Disponível em: [http://www.geocities.com/ail\\_br/entreovereoolhar.html](http://www.geocities.com/ail_br/entreovereoolhar.html)

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: A história entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos, POA: UFRGS, 2002.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

\_\_\_\_\_. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária – uma introdução*. São Paulo, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DURING, Simon. Literature – Nationalism's other? The case for revision. In: BHABHA, Homi. *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1994.

DUTRA, Isadora. *Um eco do riso Rabelaisiano no mundo de Baudolino*. (Tese de doutorado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. 5ª ed. Barcelona: Labor, 1983.

FREITAS, Vamberto. *Entre a palavra e o chão: Geografias do afecto e da memória*. Ponta Delgada: Jornal da cultura, 1998.

FRIEDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GARCIA, José Martins. *Lugar de massacre*. 2ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memória da Terra*. Lisboa: Veja, 1990. Coleção O Chão da Palavra.

\_\_\_\_\_. *Imitação da Morte*. Lisboa: Moraes Editores, 1982.

GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, Barcelona, v. 29, p. 9-17.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2ªed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999.

HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *Sobre História*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica. In: WARNING, Rainer (ed) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1988.

\_\_\_\_\_. La realidad de la ficción. In: WARNING, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996-99. 2v.

\_\_\_\_\_. Teoria da recepção. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.) *Teoria da ficção: indagações sobre a obra de Wolfgang Iser*. RJ: Eduerj, 1999.

JAMESON, Frederic. *O pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KARAM, Henriete. *Sensorialidade e liminaridade em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do RS, 2002.

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

LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf (Org). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: USP, 1991.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNSP, 2003.

MONTAINE, Michel de. *Ensaio*. Porto Alegre: Globo, 1962.

PERRONE, Cláudia Maria. *O cômico e o riso*. In: Letras de hoje. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 32, 1997.

PINHEIRO, Luciana Boose. *A recepção crítica de O resto é silêncio de Erico Verissimo*. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do RS, 2002.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, 84).

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1986.

RENAN, Ernest. *What is a nation?*. In: BHABHA, Homi. *Nação e narração*. London; New York: Routledge, 1994.

RHEINHEIMER, Marione. *A essência que nos redime: um percurso através da cegueira*. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

RIBEIRO, Lúcia Helena Marques. *O conceito de açorianidade na Narrativa Açoriana pós-25 de abril*. (Tese de doutorado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

\_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

\_\_\_\_\_. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Porto: Rés- Editora, 1983.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa*. Tomos I, II e III. São Paulo: Papyrus, 1997.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SARAMAGO, José. *História e ficção*. *Jornal de Letras*, Lisboa, nº 400, 1990.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

\_\_\_\_\_. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Evangelho segundo Jesus Cristo*. 9. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. 6. ed. São Paulo. Cia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Todos os nomes*. São Paulo. Cia. das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Jangada de pedra*. 9. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Caverna*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O homem duplicado*. 2002.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a lucidez*. 2004.

\_\_\_\_\_. *Intermitências da morte*. 2005.

TORERO, José Roberto & PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra Papagalli*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. Porto Alegre: Globo, 1974.

\_\_\_\_\_. *Solo de Clarineta I*. 15 ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse*. Baltimore: John Hopkins

University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

# ANEXO: CURRICULUM VITAE

## DADOS PESSOAIS

Nome Nidia Heringer  
Nascimento: 06/09/1972  
Carteira de Identidade 7043703367 SSP – RS.  
CPF 69558523020

Endereço Residencial:  
Rua Teófilo Souto Maior, 141  
Centro - Sapucaia do Sul  
CEP: 93214580, RS  
Telefone: 51- 3452-4852

Endereço Profissional:  
Instituto Superior de Educação Equipe  
ISEE - Faculdade de Letras  
Avenida Sapucaia, 1376  
Centro - Sapucaia do Sul  
CEP: 93210-240, RS  
Telefone: 51 3474-4515

Endereço eletrônico  
e-mail para contato: nidiah@terra.com.br

## FORMAÇÃO ACADÊMICA/TITULAÇÃO

2001 - 2002 Mestrado em Lingüística e Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil.  
Título: A representação alegórica: caminho de mão dupla, Ano de obtenção: 2002  
Orientador: Prof Dr. Dino del Pino  
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Palavras-chave: Teoria da Literatura, Literatura de Expressão Portuguesa, Alegoria, José Saramago, Ficção contemporânea

1994 - 1998 Graduação em Letras Português Inglês e Respectivas Literaturas.  
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões –URI  
Campus de Frederico Westphalen

## ATUAÇÃO PROFISSIONAL

1 Instituto Superior de Educação Equipe - ISEE  
**Vínculo institucional**

2004 - Vínculo: Professor, Enquadramento funcional: Professor - Curso Letras.

2005 Vínculo: Professor, Enquadramento funcional: Professor – Curso Letras

### **Atividades**

08/2004 - Atual

**Graduação** - Curso Letras

## Disciplinas Ministradas:

1. Teoria da Literatura II
2. Teoria da Literatura I
3. Português Histórico
4. Crítica Textual
5. Literatura Brasileira IV
6. Literatura Brasileira III
7. Literatura Brasileira II
8. Literatura Brasileira I

08/2004 - Atual **Graduação**, Curso Letras

## Disciplinas Ministradas:

1. Estágio III e TCC
2. Prática de Ensino II
3. Literatura Infanto-juvenil II
4. Literatura Infanto-juvenil I
5. Metodologia do Ensino de Literatura

03/2005 - 12/2005 **Extensão Universitária**, Faculdade de Letras

03/2005 - 06/2005 **Extensão Universitária**, Faculdade de Letras

2 Escola Estadual de 1° e 2° Graus Padre Rambo.

**Vínculo institucional**

2000 - 2001 Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional: Professor titular -  
Carga horária: 20, Regime: Parcial

**Atividades**

4/2000 - 3/2001

**Ensino médio**

1. Língua Portuguesa

3 Escola Estadual Edgar Luís Schneider

**Vínculo institucional**

1999 - 2001 Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional: Professor titular -  
Carga horária: 20, Regime : Parcial

**Atividades**

4/1999 - 3/2001

**Ensino médio**

1. Língua Portuguesa

4 Escola Estadual 1° e 2° Graus Olívia de Paula Falcão

**Vínculo institucional**

1996 - 1999 Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional: Professor titular -  
Carga horária: 20, Regime : Parcial

**Atividades**

4/1996 - 3/1999

**Ensino médio**

1. Língua Portuguesa

## ÁREAS DE ATUAÇÃO

1	Letras
2	Professor de Literaturas de Expressão Portuguesa
3	Ensino de Literatura
4	Professor de Teoria Literária
5	Ensino de Língua Portuguesa
6	Professor de Literaturas em Língua Inglesa

## IDIOMAS

Compreende	Inglês (Bem), Espanhol (Bem)
Fala	Inglês (Razoavelmente), Espanhol (Bem)
Lê	Inglês (Bem), Espanhol (Bem)
Escreve	Inglês (Bem), Espanhol (Razoavelmente)

## PRODUÇÃO EM C, T & A

### Produção bibliográfica

#### Artigos completos publicados em periódicos

1. HERINGER, N.  
A vida é toda linguagem. Revista Língua Literatura. , v.v.1, p.114 - 117, 1998.

Palavras-chave: Linguística e Literatura

#### Artigos aceitos para publicação

1. HERINGER, N.  
Rastros de viagem: o olhar e a memória. Letras de Hoje, 2007.  
Obs: já publicado na página eletrônica do programa de pós-graduação em Letras da PUCRS.

#### Livros publicados

1. HERINGER, N.  
Contos Oficínicos. Porto Alegre - RS: W S Editor, 2001

Palavras-chave: Contos

#### Comunicações e Resumos Publicados em Anais de Congressos ou Periódicos (resumo)

1. HERINGER, N.  
Análise das variantes linguísticas dos índios caingangues do município de Iraí-RS. A interferência no processo de aculturação.  
In: **Anais do III Seminário de Iniciação Científica e II Seminário de Integração de Pesquisa e Pós graduação**. Erechim, RS, 1997.

Palavras-chave: Processos de aculturação, Linguística e cultura, Análise de variantes linguísticas  
O projeto de pesquisa " Análise das variantes Linguísticas dos índios caingangues do município de Iraí- Interfe-

rências no processo de aculturação" tinha como fomento o PIC-URI.

### **Demais produções bibliográficas**

1. HERINGER, N.

**Rastros de viagem: o olhar e a memória**, 2005. (Outra, Apresentação de Trabalho)

Palavras-chave: Criação Literária, Ficção contemporânea, Literatura e História, Memória e história, Literatura de Expressão Portuguesa

**Produção Técnica**

### **Trabalhos Técnicos**

1. HERINGER, N.

**Projeto Centenário Erico Verissimo**, 2005

Palavras-chave: Autor - Erico Verissimo, Criação Literária, Gênero Literário, Literatura e História, Literatura Infantil e Infanto-juvenil, Literatura Brasileira

Áreas do conhecimento: Letras

Setores de atividade : Educação

Referências adicionais : Brasil/Português.

O projeto foi desenvolvido com a colaboração dos alunos do Curso de Letras, da Faculdade de Letras do Instituto Superior de Educação Equipe e envolveu escolas dos municípios de Sapucaia do Sul, Esteio, Novo Hamburgo e São Leopoldo.

### **Demais produções técnicas**

1. HERINGER, N.

**Literatura Infantil: professor, alunos e grilos literários**, 2005. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

Palavras-chave: Gênero- conto, Ficção contemporânea, Narrativa

Áreas do conhecimento : Letras

Setores de atividade : Educação pré-escolar e fundamental

Referências adicionais:

O curso foi ministrado aos professores municipais de Sapucaia do Sul no formato Oficina com duração de três horas

2. HERINGER, N.

**Literatura Rio-grandense - Contos e Lendas do Sul**, 2005. (Extensão)

Palavras-chave: Contos, Criação Literária, Narrativa, Teoria da Literatura

Áreas do conhecimento : Letras

Setores de atividade : Educação superior

3. HERINGER, N.

**Projeto Centenário Erico Verissimo**, 2005. (Outra produção técnica)

Palavras-chave: Criação Literária, Contos, Literatura e História, Literatura e Cinema, Literatura Ficcional, Narrativa

Áreas do conhecimento : Letras

Setores de atividade : Educação superior, Educação média de formação geral

Organização e acompanhamento do Projeto: março a novembro de 2005

4. HERINGER, N.

**Projeto Centenário Erico Verissimo, 2005.** (Outro, Organização de evento)

Palavras-chave: Autor - Erico Verissimo, Criação Literária, Literatura e História, Literatura Ficcional, Teoria da Literatura

Áreas do conhecimento : Letras

Setores de atividade : Educação

O Projeto envolveu os municípios de Sapucaia do Sul, Esteio, Novo Hamburgo, São Leopoldo e Cruz Alta.

5. HERINGER, N.

**Repensando a ação pedagógica em Língua Portuguesa, 2004.** (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

Palavras-chave: Linguística e Literatura, Ensino de Língua Portuguesa, Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa

Áreas do conhecimento : Letras

Setores de atividade : Educação pré-escolar e fundamental

O Projeto Repensando a ação pedagógica nas séries finais - Língua Portuguesa - teve carga horária de 8 horas.

6. HERINGER, N.

**VI Encontro de Oficinas Literárias, 2003.** (Outro, Organização de evento)

Palavras-chave: Criação Literária, Contos, Escrita Criativa, Ficção contemporânea, Gênero- conto, Narrativa

Áreas do conhecimento : Letras

7. HERINGER, N.

**V Encontro de Oficinas Literárias da PUCRS, 2001.** (Outro, Organização de evento)

Palavras-chave: Contos, Criação Literária, Ficção contemporânea, Gênero- conto, Escrita Criativa

Áreas do conhecimento : Letras

**Orientações e Supervisões**

**Orientações e Supervisões concluídas**

**Trabalhos de conclusão de curso de graduação**

1. Irene Antônia do Couto Dias. **A representação feminina em *O tempo e o vento* e *A mulher que escreveu a Bíblia*.** 2006.

Curso (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: A Representação do feminino em Literatura, Autor - Erico Verissimo, Ficção contemporânea, Literatura Brasileira, Moacyr Scliar - autor

2. Juliana Mathias de Oliveira. ***Erico pós-moderno: um caminho para autobiographo-genus*,** 2006.

Curso (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Autor - Erico Verissimo, Ficção contemporânea, Literatura Brasileira, Narrativa, Literatura e História, Teoria da Literatura

3. Tania Elizabete Dorneles de Oliveira. ***O riso esboçado em Terra Papagalli*.** 2006.

Curso (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Criação Literária, Ficção contemporânea, Gênero literário, Literatura e História, Teoria da Literatura

4. Sonia Maria Dorneles Reis. ***Olga: entre o amor e o ideal***. 2006.  
Curso (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Criação Literária, Ficção contemporânea, Literatura e Cinema, Literatura e História, Literatura Ficcional, Narrativa

5. Cristina de Souza Capela. ***Retalhos da Literatura na Identidade Infanto-juvenil***. 2006.  
Curso (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Narrativa, Leitura, Literatura e Cinema, Literatura Infantil e Infanto-juvenil

6. Sued Salete da Silva. ***Uma leitura da mescla Ficção/ História em O continente, de Erico Verissimo***. 2006.  
Curso (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Literatura e História, Narrativa, Memória e história

#### **Orientação de outra natureza**

1. Elenilson Mattos da Silva. ***Estágio III - Literaturas***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Literatura de Expressão Portuguesa, Literatura Brasileira, Metodologia do Ensino de Literatura

2. Cristina de Souza Capela. ***Estágio III - Literaturas***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

3. Sued Salete da Silva. ***Estágio III - Literaturas***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

4. Maria Lídia da Rosa Gomes. ***Estágio III - Literaturas***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

5. Eva Clóris O. Bierhals. ***Estágio III - Literaturas de Expressão Portuguesa***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Criação Literária, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Metodologia do Ensino de Literatura

6. Tania Elizabeth Dorneles D' Oliveira. ***Estágio III - Literaturas de Expressão Portuguesa***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Criação Literária, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Metodologia do Ensino de Literatura, Teoria da Literatura

7. Sonia Maria Dorneles Reis. ***Estágio III - Literaturas de Expressão Portuguesa***. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Criação Literária, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Metodologia do Ensino de Literatura

tura, Teoria da Literatura

8. Irene Antônia do Couto Dias. **Estágio III - Literaturas de Expressão Portuguesa**. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Metodologia do Ensino de Literatura, Teoria da Literatura, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Criação Literária

9. Juliana Mathias de Oliveira. **Estágio III - Literaturas de Expressão Portuguesa**. 2006. Orientação de outra natureza (Curso Letras) - Instituto Superior de Educação Equipe

Palavras-chave: Linguística e Literatura, Teoria da Literatura, Literatura Ficcional, Literatura Brasileira, Metodologia do Ensino de Literatura, Literatura Portuguesa

## Eventos

### Participação em eventos

1. HERINGER, N.

**VI Semana Pedagógica**, 2005. (Participações em eventos/Outra)

Palavras-chave: Metodologia do Ensino de Literatura, Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Linguística e cultura, Ensino de Língua Portuguesa

Áreas do conhecimento : Letras

Setores de atividade : Educação

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

A Semana Pedagógica envolve os professores da rede municipal de ensino de Sapucaia do Sul.

2. HERINGER, N.

**XXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXII Seminário de Crítica do RS**, 2005. (Participações em eventos/Seminário)

3. HERINGER, N.

**Projeto Repensando a ação pedagógica**, 2004. (Participações em eventos/Outra)

4. HERINGER, N.

**V Seminário Internacional de História da Literatura**, 2003. (Participações em eventos/Seminário)

5. HERINGER, N.

**VI Encontro de Oficinas Literárias**, 2003. (Participações em eventos/Encontro)

6. HERINGER, N.

**I Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários**, 2002. (Participações em eventos/Encontro)

7. HERINGER, N.

**COLÓQUIO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS**, 2001. (Participações em eventos/Outra)

8. HERINGER, N.  
**SEMINÁRIO ESPAÇO E LINGUAGEM E 5º ENALB**, 2001. (Participações em eventos/Seminário)
9. HERINGER, N.  
**JORNADA NACIONAL JOSUÉ GUIMARÃES 80 ANOS & EXPOSIÇÃO JOSUÉ GUIMARÃES- UM HOMEM DO SEU TEMPO**, 2001. (Participações em eventos/Outra)
10. HERINGER, N.  
2001. (Participações em eventos/Oficina)
11. HERINGER, N.  
**V ENCONTRO DE OFICINAS LITERÁRIAS DA PUCRS**, 2001. (Participações em eventos/Encontro)
12. HERINGER, N.  
**I JORNADA INTERNACIONAL DE NARRATOLOGIA**, 2000. (Participações em eventos/Outra)
13. HERINGER, N.  
1998. (Participações em eventos/Seminário)
14. HERINGER, N.  
**III SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA**, 1997. (Participações em eventos/Seminário)

#### **Participação em banca de trabalhos de conclusão**

#### **Graduação**

1. HERINGER, N., LEMES, A., CORREA, Vanessa Loureiro  
Participação em banca de Irene Antônia do Couto Dias. **A representação feminina em O tempo e o vento e A mulher que escreveu a Bíblia**, 2006  
(Curso Letras) Instituto Superior de Educação Equipe
2. HERINGER, N., CORREA, Vanessa Loureiro, LEMES, A.  
Participação em banca de Juliana Mathias de Oliveira - **Erico pós-moderno: um caminho para autobiographogenus**, 2006  
(Curso Letras) Instituto Superior de Educação Equipe
3. HERINGER, N., CORREA, Vanessa Loureiro, LEMES, A.  
Participação em banca de Tania Elizabete Dorneles de Oliveira. **O riso esboçado em-Terra Papagalli**, 2006  
(Curso Letras) Instituto Superior de Educação Equipe
4. HERINGER, N., CORREA, Vanessa Loureiro, LOUREIRO, P.  
Participação em banca de Sonia Maria Dorneles Reis. **Olga: entre o amor e o ideal**, 2006  
(Curso Letras) Instituto Superior de Educação Equipe

5. HERINGER, N., CORREA, Vanessa Loureiro, LOUREIRO, P.  
Participação em banca de Cristina de Souza Capela. **Retalhos da Literatura na Identidade Infanto-juvenil**, 2006  
(Curso Letras) Instituto Superior de Educação Equipe

6. HERINGER, N., CORREA, V. L., LOUREIRO, P.  
Participação em banca de Sued Salete da Silva. **Uma leitura da mescla Ficção/História em O continente, de Erico Verissimo**, 2006  
(Curso Letras) Instituto Superior de Educação Equipe

### Participação em banca de comissões julgadoras

#### Outra

1. **Comissão Permanente de Vestibular**, 2006

2. **Comissão Permanente de Vestibular**, 2005  
Instituto Superior de Educação Equipe

3. **Comissão Permanente de Vestibular**, 2004  
Instituto Superior de Educação Equipe

## INDICADORES DE PRODUÇÃO

### Produção bibliográfica

Artigos completos publicado em periódico.....	1
Artigos aceitos para publicação.....	1
Livros publicados.....	1
Comunicações em anais de congressos e periódicos (proceedings e suplementos).....	1
Apresentações de Trabalhos (Outra).....	1

### Produção técnica

Trabalhos técnicos (elaboração de projeto).....	1
Outra produção técnica.....	1

### Orientações

Orientação concluída (trabalho de conclusão de curso de graduação).....	6
Orientação concluída (orientação de outra natureza).....	9

### Eventos

Participações em eventos (seminário).....	5
Participações em eventos (oficina).....	1
Participações em eventos (encontro).....	3
Participações em eventos (outra).....	5

Organização de evento (ou- tro).....	3
Participação em banca de trabalhos de conclusão (gradua- ção).....	6
Participação em banca de comissões julgadoras (ou- tra).....	3