

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

BIANCA PEREIRA DA SILVA

**ROMANCE MODERNO E DEMANDA SOCIAL:
UMA INCURSÃO POR MADAME BOVARY E CAROLINA MARIA DE
JESUS**

Niterói

2019

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

BIANCA PEREIRA DA SILVA

**ROMANCE MODERNO E DEMANDA SOCIAL:
UMA INCURSÃO POR MADAME BOVARY E CAROLINA MARIA DE
JESUS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: **Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira**

Niterói
2019

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S??? SobrenomeAutor, NomeAutor.
TítuloCompletoDoTrabalho / NomeCompletoAutor. – Niterói, 2019.
TotalDePáginas f.

Orientador: NomeCompletoDoOrientador.
Dissertação – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de (Antropologia Ciência Política Filosofia Sociologia), 2019.

Bibliografia: f. PáginaInicial – PáginaFinalDaBibliografia.

1. PalavraChave. 2. PalavraChave. 3. PalavraChave.
4. PalavraChave. 5. PalavraChave. 6. PalavraChave. 7. Niterói (RJ).
I. SobrenomeDoOrientador, Nome. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

BCG-UFF

CDD 000.0000

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

BIANCA PEREIRA DA SILVA

**ROMANCE MODERNO E DEMANDA SOCIAL:
UMA INCURSÃO POR MADAME BOVARY E CAROLINA MARIA DE
JESUS**

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Dr.^o Bernardo Barros Coelho de Oliveira (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof.^o Dr.^o Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof.^a. Dr.^a Susana de Castro Amaral Vieira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói

2019

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao meu querido pai Francisco Gomes da Silva (In Memoriam), que lutou para que eu chegasse até onde cheguei e sempre acreditou em meus sonhos.

AGRADECIMENTO

Agradeço às Divindades, por me guiarem e cuidarem de mim.

Agradeço ao meu pai Francisco Gomes da Silva (*In memoriam*), por ter persistido em construir um lar onde eu e minha família pudéssemos viver da maneira mais saudável possível. Sua história ainda está para ser contada.

Agradeço à minha mãe Joana Darque Pereira, que mesmo diante das dificuldades, incentivou-me a estudar como pôde desde a infância.

Agradeço à minha irmã Luana Pereira da Silva, que sempre esteve ao meu lado não importando a situação e me dando esperança.

Agradeço ao meu irmão Rodrigo Gomes, por estar sempre à disposição.

Agradeço ao meu irmão João Batista Pereira, por ter resistido.

Agradeço ao meu companheiro Valter Duarte Moreira Junior, por estar ao meu lado no período em que mais precisei, por ser companheiro no dia a dia e companheiro nas conversas filosóficas.

Agradeço à minha sobrinha Isis, pela alegria e novos ares para a família.

Agradeço à minha segunda família: Camila Mendes, Cleide Mendes, Thamires Mendes, Dudu, Cláudio, Adson Santos e Jean Carlos, por terem me acolhido quando precisei e sem pedirem nada em troca.

Agradeço aos meus amigos Mônica Nunes, Ottavio Rodrigues, Thiago Selem, Sarah Barreto, Beatriz, Thiago Silva, Monique Pereira, Fábio Aparício, pela companhia e amizade que extrapolaram os muros da academia.

Agradeço ao meu orientador Bernardo Barros, por esses anos de orientação, paciência, compreensão e dedicação na graduação e no mestrado e por ter aceitado o desafio de orientar minha pesquisa sobre a narrativa de Carolina Maria de Jesus.

Agradeço ao Grupo de Estudos Interdisciplinar AfrocentradoUmoja, pela possibilidade de ampliar minha pesquisa buscando o centro africano.

Agradeço ao professor Patrick Stellita, pelo incentivo para que eu escrevesse sobre Carolina Maria de Jesus.

Agradeço ao corpo docente de Filosofia da Universidade Federal Fluminense, pelo aprendizado filosófico.

Agradeço à banca Patrick Pessoa e Susanna de Castro, pela disponibilidade e atenção dada ao meu trabalho.

Agradeço à Ana Claudia Ferreira Amaral, pelo auxílio e compreensão em épocas difíceis.

Agradeço às instituições de fomento Capes e CNPq, por concederem bolsas durante minha graduação e mestrado que me permitiram concluir essas etapas.

Sem vocês, eu não teria chegado até aqui.

EPÍGRAFE

“Não há maior agonia do que ter uma história não contada dentro de você.”

Maya Angelou

“Toda vez que uma mulher se defende, sem nem perceber que isso é possível, sem qualquer pretensão, ela defende todas as mulheres.”

Maya Angelou

“[...] contar histórias é de fato uma arte tão legítima, etão vital, quanto comer.”

Richard Kearney

RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de ampliar as características do romance como uma forma literária que responde a uma demanda social própria da sociedade moderna. Para isso, perpassaremos alguns autores que versaram sobre o romance e o identificou como uma forma intrínseca da modernidade. Partimos das indagações do filósofo Paul Ricoeur, que argumenta ser o romance um gênero que permite novas experiências para o leitor e experimentações de diversos âmbitos como o da moral e da psicológico que possibilita aberturas no enredo, nas personagens, etc. Complementamos a noção do romance como alcançando seu auge na modernidade porque respondia aos anseios da época com Ian Watt, Georg Lukács, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin. Para expor essas características do romance, utilizamos o *Madame Bovary* e revelamos a potencialidade de transformação que este gênero tem; durante esta empreitada surgiu a relação da mulher com o romance e como esta forma foi, por muito tempo, atacada porque o número de leitoras era maior do que o número de leitores; ou seja, essa forma literária era considerada uma forma feminina e, por isso, não era considerada, muitas vezes, respeitável, séria, relevante. Tais críticas também foram direcionadas às obras da escritora Carolina Maria de Jesus, aqui no Brasil. Dessa vez, não somente por ser mulher, mas também por ser negra e pobre. Contudo, para além das críticas, seus romances autobiográficos responderam a uma demanda social que muitos, anterior e na época dela, insistiam em obliterar. Essa demanda vai ao encontro dos leitores que se sentiam excluídos da sociedade, excluídos das obras de arte, excluídos da literatura. Suas imagens não apareciam (ou apareciam ínfima ou negativamente) nos romances, suas histórias não eram contadas e suas experiências não eram levadas em consideração. Chamamos essa demanda de: demanda socioculturalafrodiáspórica.

Palavras-chave: Romance, Demanda social, Madame Bovary, Carolina Maria de Jesus

ABSTRACT

Le présent texte vise à élargir les caractéristiques du roman tant que forme littéraire répondant à une demande sociale typique de la société moderne. Pour ce faire, nous allons passer en revue certains auteurs qui ont traité le roman et l'ont identifié comme une forme intrinsèque de la modernité. Nous commençons par les recherches du philosophe Paul Ricoeur, qui soutient que le roman est un genre qui permet de nouvelles expériences et une expérimentation dans divers domaines tels que la morale et la psychologie puisqu'il permet des ouvertures dans l'intrigue, les personnages, etc. Nous complétons la notion de romance qui atteint son apogée dans la modernité, car elle répond aux aspirations de l'époque avec Ian Watt, Georg Lukács, Mikhail Bakhtin et Walter Benjamin. Pour exposer ces caractéristiques du roman, nous utilisons *Madame Bovary* et révélons le potentiel de transformation de ce genre. Au cours de cette aventure, la relation de la femme avec le roman a émergé et comment cette forme a longtemps été attaquée parce que le nombre de lecteurs était supérieur au nombre de lectures; c'est-à-dire que cette forme littéraire était considérée comme une forme féminine et n'était donc pas considérée, souvent, respectable, sérieuse, pertinente. Ces critiques visaient également les œuvres de l'écrivain Carolina Maria de Jesus, ici au Brésil. Cette fois, passe seulement pour être une femme, mais aussi pour être noire et pauvre. Cependant, mis à part les critiques, ses romans autobiographiques répondaient à une demande sociale que beaucoup, avant et pendant son époque, tenaient à effacer. Cette demande s'adresse aux lecteurs qui se sentaient exclus de la société, exclus des œuvres d'art, exclus de la littérature. Ses images n'apparaissent pas (ou n'apparaissent ni finement ni négativement) dans les romans, leurs histoires n'étaient pas racontées et leurs expériences n'étaient pas prises en compte. Nous appelons cette demande: demande socioculturelle afro-diasporique.

Keywords: Romance, demande sociale, *Madame Bovary*, Carolina Maria de Jesus

| | | |
|-----|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 | O ROMANCE COMO FORMA DA MODERNIDADE..... | 16 |
| 2.1 | Paul Ricoeur e o romance como forma da modernidade | 17 |
| 2.2 | Georg Lukács e a sua teoria do romance | 21 |
| 2.3 | Walter Benjamin e o fim da arte de narrar | 24 |
| 2.4 | Mikhail Bakhtin e o fenômeno da romancização..... | 27 |
| 2.5 | Ian Watt e o surgimento do romance moderno..... | 38 |
| 3 | O ROMANCE MODERNO <i>MADAME BOVARY</i> : APROPRIAÇÃO NARRATIVA E A CRÍTICA À MULHER | 46 |
| 4 | OS ROMANCES AUTOBIOGRÁFICOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA DEMANDA SOCIAL AFRODIASPÓRICA | 76 |
| 4.1 | Romances latino-americanos | 77 |
| 4.2 | Carolina Maria de Jesus e a demanda sócio-cultural afrodiaspórica..... | 90 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 115 |
| 6 | FONTES..... | 119 |
| 6.1 | Referências Bibliográficas | 119 |
| 6.2 | Outras Referências..... | 120 |

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem o objetivo de apresentar o romance moderno como forma por excelência da modernidade, como ele responde a uma demanda dessa sociedade e o processo de apropriação narrativa, especificamente, de romances.

Nossa pesquisa tem origem nas considerações do filósofo francês Paul Ricoeur e a sua obra *Tempo e Narrativa II* em que o romance é examinado a fim de expor se esta forma nova e sem contornos fixos pode se encaixar em categorias já existentes acerca das formas literárias ou seu caráter aberto o leva a paradigmas totalmente diferentes dos outros gêneros. Esse estudo compreende também a mutabilidade ou a fixidez das formas literárias e a capacidade que nós temos para acompanhar as narrativas.

Isso porque acompanhar as narrativas requer uma certa manutenção de algumas categorias das obras, mas não significa que as obras não se modifiquem, não agreguem outras narrativas, outras experiências e este é um dos pontos-chaves para essa dissertação que iniciou com a questão do romance e suas características e acabou gerando algumas ramificações tal como a crítica à leitora e à escritora no romance e na época de auge do romance e a demanda social exibida pela escritora Carolina Maria de Jesus.

A primeira parte desta dissertação visa ampliar as características que fazem com que o romance seja o gênero por excelência da modernidade. Esse estudo teve início ao percebermos que o filósofo Paul Ricoeur tratava do romance como uma forma da modernidade utilizando os apontamentos de Ian Watt, mas que outros autores abordavam essa mesma visão do romance, porém de ângulos diferentes. O objetivo inicial foi, assim, trazer outros pensadores para a discussão.

Desta forma, pensadores como Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin e Georg Lukács expandem a noção de que o romance é próprio da época moderna por isso corresponde aos anseios, corresponde aos questionamentos daquela sociedade específica.

A segunda parte deste trabalho foi o de compreender o processo de apropriação narrativa, propriamente de romances, a partir da teoria da leitura de Paul Ricoeur. Essa etapa ajuda a entender que as leituras que fazemos durante a nossa vida nos

auxiliam na recepção de narrativas. No meu caso, todas as leituras que eu fiz e faço até hoje me ajudaram para que eu me compreendesse como mulher, negra e pobre e, mais que isso, a que eu tomasse a minha vida nas mãos de forma ativa e não somente seguindo a correnteza. Esta dissertação, então, desemboca em uma pesquisa biográfica de como a apropriação narrativa pode mudar uma vida.

Para expor como o processo de apropriação narrativa acontece, escolhemos duas experiências. A primeira experiência é a da personagem Emma Bovary, do romance de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Nesta experiência fictícia, veremos como as leituras de romances influenciam a vida de Emma a ponto de alterar o curso de sua vida. Durante esta pesquisa, surgiu a questão da crítica às mulheres leitoras e escritoras. Basicamente, a crítica às mulheres é feita através da crítica aos romances, que são consumidos por um grande número de mulheres.

Contudo, faltava ainda uma crítica na pesquisa: a crítica à inexistência ou ao ínfimo número de personagens negras e escritores negros e escritoras negras na literatura e, especificamente, nos romances. Dessa maneira, encontramos a escritora afro-brasileira Carolina Maria de Jesus, sua experiência de leitura e a luta para realizar seus sonhos, que demarcaram um momento impar na história da literatura (infelizmente, obliterado).

Assim, na primeira apropriação, temos uma vida ficcional feminina aprisionada pelos costumes de submissão da sua época que, ao mesmo tempo, pedia emancipação feminina. Na segunda apropriação, temos uma vida real que também foi transformada pela leitura, entretanto, essa vida encontrava dificuldades, como: a exclusão social, o semianalfabetismo, o machismo, o racismo. Mesmo assim, estas ignoraram as barreiras que as prendiam e realizaram seus sonhos, seus desejos.

A atenção a essas obras (*Madame Bovary*, *Quarto de Despejo* e *Diário de Bitita*) encerra ainda outro objetivo. Consideraremos a obra *Madame Bovary* narrando a vida de uma personagem feminina da burguesia europeia. Esta obra representa a sociedade daquela época naquele meio social. Já com Carolina Maria de Jesus, nosso objetivo é pensar uma obra que represente uma determinada época do Brasil, que realizou as potencialidades da forma romance em vários sentidos: seja revelando como a sociedade verdadeiramente era, seja extrapolando os limites linguísticos, seja extrapolando regras literárias consideradas fixas, e, especificamente, porque ousou desafiar a visão estabelecida do afrodescendente

em um contexto em que este não era representado devidamente ou era representado negativamente.

Retratar o meio social brasileiro é difícil devido às suas inúmeras nuances, contudo, os romances europeus foram a base para os romances criados aqui. Estudá-los, muitas vezes, significa compreender nossas obras também. Buscamos, então, congregando o estudo do romance europeu com um estudo sobre um romance que fosse, efetivamente, um romance realista brasileiro que, pelo menos, faz parte de uma representação com a qual não estamos acostumados. Defendemos também que, devido a essa necessidade de representação de um grupo excluído como os afrodescendentes, as obras de Carolina Maria de Jesus respondem a uma demanda sociocultural afrodiáspórica. “Porque uma boa literatura é a que põe radicalmente em discussão o mundo em que vivemos. Em todo grande texto de ficção, e muitas vezes sem que os autores o hajam proposto, existe uma predisposição sediciosa”¹.

¹LLOSA, Mario Vargas. “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?” In Moretti, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 26.

2 O ROMANCE COMO FORMA DA MODERNIDADE

Neste capítulo, discorreremos sobre a forma do romance moderno. Nosso objetivo é identificar algumas características percebidas por alguns autores que exemplificam este gênero como forma da modernidade e, quais elementos o distanciam de outros gêneros.

Este estudo se justifica na medida em que a forma romance é considerada, segundo Ricoeur e alguns autores que elencaremos nesta discussão, a forma por excelência da modernidade. Por outro lado, ser considerada a forma literária por excelência da modernidade significa dizer que esse gênero possui características afinadas ao espírito da época e, mais, respondem a uma demanda social². Logo, explicitar a forma do romance significa indicar uma proximidade entre forma literária e contexto sócio histórico. Conseqüentemente, essa proximidade visa mostrar como sociedade e formas literárias têm características parecidas com a sociedade em que surgiu e, como podemos ver nas formas literárias como nós somos, como nós agimos em cada período histórico e suas demandas, que também são as nossas. Para essa empreitada, abordaremos alguns autores que trabalham as características do gênero romance, a saber, Paul Ricoeur³, Ian Watt⁴, Mikhail Bakhtin⁵, Walter Benjamin⁶ e Georg Lukács⁷.

² Interpretação de Paul Ricoeur ao ler *A Ascensão do Romance*, de Ian Watt. RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*. Tradução Márcia de Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 13.

³ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

⁴ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de HildegardFeist. - São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

⁵ BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance". In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1988. p. 397-428.

⁶ BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. -São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.240 p. (Coleção Espírito Crítico).

Em linhas gerais, o primeiro autor, Paul Ricoeur, identifica o romance como forma da modernidade e uma forma literária que permite um campo de experimentações literárias, psicológicas, morais, etc. O segundo autor, Watt, alinha fatores sociais às formas literárias e afirma que o romance é fruto do espírito da época moderna. Logo, não existiam romance antes, e, sim, ficções. Ficções que também correspondiam a um determinado modo social, mas não ao estilo moderno de vida. Bakhtin vê o romance como surgido mesmo na Grécia antiga, mas que ele não falava tanto à sociedade quanto outras formas literárias, como a tragédia. Benjamin alega que o romance é produto da modernidade e que levaria a arte de narrar tradicional, a arte de narrar oralmente, à extinção. Lukács via o romance como uma continuação da epopeia, porém, adaptada ao novo mundo.

A seguir, apresentaremos os autores separadamente para melhor facilitar a demonstração das respectivas teorias.

2.1 Paul Ricoeur e o romance como forma da modernidade

Nossa abordagem partirá das indagações de Paul Ricoeur (1913 – 2005) em *Tempo e Narrativa II (TempsetRécit - 1984)*; mais precisamente, do capítulo “As metamorfoses da intriga”. Aí, o autor põe em evidência a estrutura interna das obras fictícias, em especial o romance. Isso porque, como dito acima, para Ricoeur, esta forma literária apresenta um vasto campo de possibilidades que dá margem para a mutabilidade de suas estruturas, de seus limites. Com essa variabilidade, a estrutura demonstra ser transgredida de tal forma que seria difícil mapear sua estabilidade (estabilidade do enredo, por exemplo), se é que possui alguma.

Ricoeur⁸ acredita que as mutações na composição, no enredo, dessas narrativas, não ferem o princípio aristotélico de configuração, de estruturação, das mesmas. Logo, para isso, será necessário expandir⁹ a concepção de “composição

⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*. Tradução Márcia de Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 7.

⁹ Ricoeur ampliará o conceito de “*mythos*” tendo em vista o que foi trabalhado no primeiro volume de *Tempo e Narrativa*.

da intriga” e mostrar que o “*mythos* aristotélico” pode “se metamorfosear sem perder a identidade”¹⁰. Com essa pesquisa sobre a mutabilidade da “intriga”, do “enredo”, surge a “inteligência narrativa”. Essa “inteligência” é responsável pela capacidade que temos para seguir uma história, pois quando estamos diante de uma narrativa precisamos compreender certos aspectos internos concernentes à mesma. Porém, como tais aspectos provêm do nosso cotidiano, do nosso campo cultural, da nossa simbologia¹¹, essa capacidade nos auxilia a percebê-los no mundo fictício. Perceber tanto os elementos do nosso dia a dia, quanto os elementos que o transcendem. O que nos leva à compreensão de que as estruturas internas de uma obra são indissociáveis da estrutura externa da mesma, isto é, da estrutura cultural que a cerca e a que nos cerca, que cerca cada leitor. Vale ressaltar que dentro dessas estruturas culturais que moldam nossa percepção, encontramos as estruturas das narrativas existentes. Narrativas cujas leituras fizemos e perpetuamos através do ato de ler e reler.

O objetivo de Ricoeur era mostrar que o gênero romance, um gênero novo, em desenvolvimento, em construção, podia receber a mesma formulação conceitual que receberam os gêneros analisados por Aristóteles na *Poética*¹². Essa empreitada não parece fácil. Outrora, os conceitos aristotélicos eram empregados rigorosamente; contudo, há tempos, deixaram de ser considerados como guias rígidos para a construção de obras artísticas. Logo, Ricoeur deparou-se com uma difícil tarefa: como aplicar uma definição conceitual atribuída a objetos artísticos diferentes e em épocas diferentes? Inclusive, o fator “tempo” é de extrema importância para este estudo, uma vez que a mudança do mesmo foi essencial para a mudança dos objetos analisados. Com isso, queremos reforçar, como outros autores também fizeram¹³, que o gênero romance é diferente dos gêneros anteriores a ele e que seu surgimento se deu devido a determinados fatores propiciados pela época em que

¹⁰ Id.

¹¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa I*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 96.

¹² RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*. Tradução Márcia de Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 11.

¹³ Alguns veremos aqui e foram citados acima, como Ian Watt.

floresceu. Mais que isso: esses fatores revelaram uma forte ligação entre forma literária e forma de vida. O que queremos dizer com isso?

Queremos dizer que a pesquisa das formas literárias sobrepuja especificidades que poderiam parecer intrínsecas somente às obras de arte. Este estudo (das formas literárias) evidencia também características inerentes ao modo de vida do ser humano de cada época específica, como se forma literária caminhasse conjuntamente com o modo como as pessoas vivem em cada período histórico.

O ponto de partida do capítulo “As metamorfoses da intriga” é observar em que medida as mutações nas formas literárias afetam o princípio aristotélico de intriga. Para Ricoeur¹⁴, a literatura extrapola limites e faz aparecer gêneros tão diversos, como o romance, que nos permite pensar se há mesmo uma *ordem* no conceito de enredo aristotélico. Assim, o filósofo¹⁵ procura “pôr à prova a capacidade de metamorfose do enredo¹⁶, para além de sua esfera primeira de aplicação na *Poética* de Aristóteles”. Essa primeira aplicação é o foco no conceito de enredo (intriga) “como imitação ou representação da ação”; enquanto que, com a ascensão do romance, os paradigmas foram oscilando e

enquanto Aristóteles subordinava os caracteres à intriga, considerando o conceito abrangente com relação aos incidentes, aos caracteres e aos pensamentos, vemos, com o romance moderno, a noção de caráter libertar-se da noção de intriga e, depois, fazer-lhe concorrência e mesmo eclipsá-la totalmente¹⁷.

Contudo, para Ricoeur, há, na verdade, expansões do caráter estas não anulam o conceito de intriga. O filósofo identifica três tipos de expansões: 1ª) história episódica com personagens comuns (romance picaresco); 2ª) “parece girar em torno do conhecimento de si do personagem central”¹⁸ (romance de formação); 3ª) “inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de

¹⁴ Id.

¹⁵ Ibid., p. 12.

¹⁶ “as metamorfoses da intriga consistem em investimentos sempre novos do princípio formal de *configuração temporal* em gêneros, tipos e obras singulares inéditos.” Ibid., pp. 12-13.

¹⁷ Ibid., p. 14.

¹⁸ Ibid., p. 15.

subconsciência e de inconsciência, o fervilhar dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas”¹⁹ (romance do fluxo de consciência). Para o filósofo, todas essas expansões participam do “princípio *formal* de configuração”²⁰ narrativa já definido por Aristóteles com a ênfase na ação da intriga. Porém, por ação Ricoeur não entende somente como ações realizadas pelas personagens, nem alterações da sorte dos mesmos como nos romances de ação propriamente ditos; ele entende como ação alterações na moral, alterações psicológicas tal como nos romances de fluxos de consciência e nos romances de formação.

Derivam finalmente da ação, num sentido mais sutil ainda, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano menos premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir.²¹

Assim, as modificações vindas do romance moderno não interferem no conceito aristotélico de intriga como “imitação da ação”²², pois esta ação pode ser entendida de várias formas e ainda está para ser ampliada visto que o romance abre inúmeras possibilidades de experimentações. Essas são apenas algumas expansões, mas existem ainda outras e bem diversificadas. O romance moderno, devido a tentativa de se aproximar cada vez mais da realidade, testava uma “variedade dos procedimentos”²³ como os procedimentos linguísticos (os romances modernos ingleses são conhecidos por trazer uma linguagem menos rebuscada), por exemplo.

Desta forma, este gênero literário, particularmente, receberá nossa atenção por ser um gênero “chamado a responder a uma demanda social nova e rapidamente mutável”²⁴, ter possibilitado “um prodigioso canteiro de experimentação no domínio

¹⁹ Ibid., p. 16.

²⁰ Ibid. Grifo do autor.

²¹ Ibid.

²² Ibid., p. 17.

²³ Ibid., p. 18.

²⁴ RICOEUR, 2012, p. 13.

da composição e da expressão do tempo”²⁵ e aberto novas possibilidades para que personagens e autores e autoras antes excluídos e excluídas pudessem figurar nessa forma literária. Gostaríamos de ampliar abaixo os motivos pelos quais este gênero pode ser considerado o gênero por excelência da modernidade.

2.2 Georg Lukács e a sua teoria do romance

Iniciamos nossa pesquisa com *A Teoria do Romance (Die Theorie des Romans - 1916)*, de Georg Lukács (1885 – 1971)²⁶. Nesta obra, temos algumas características acerca do romance em contraposição a epopeia. Primeiramente, Lukács, aponta o “mundo” de ambas as formas literárias. Assim, a epopeia, basicamente, representa um mundo fechado, não problemático, não exteriorizado, não caótico, não escondido, sem segredos, sem labirintos; enquanto que o romance é o oposto. O mundo do romance é o que expõe, é a fragmentação, o labirinto, o fracasso, o erro, o esconderijo²⁷.

Desta forma, percebemos que o mundo, a época, da epopeia é o mundo da confiança nos caminhos trilhados, da certeza da rota tomada, da estrada indicada pelo “céu estrelado”²⁸. Isto é, não há dúvidas sobre qual caminho seguir. Não há dúvidas sobre o destino que cada indivíduo deve tomar. É possível ver nas estrelas seguramente na natureza, em frente de si, o que o futuro reserva. Sempre se sabe onde chegará.

Outra característica é o estranhamento. Este é inexistente para o mundo da epopeia. Para o homem dessa época, não há distância entre a natureza e si próprio, pois “distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro”²⁹. Ou seja, este mundo, mesmo com

²⁵ Ibid., p. 13.

²⁶ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. -São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

²⁷ Ibid., pp. 25-36.

²⁸ Ibid., p. 25.

²⁹ Ibid.

suas diferenças, novidades, mudanças, abarca o sujeito. O sujeito sabe que é diferente, mas é uma diferença conhecida, “familiar”. Ele sente-se parte desse outro. Isso porque este outro também se relaciona com sua alma, com sua essência.

A questão do interior e do exterior é igualmente pontuada. Neste mundo a que estamos nos referindo, o interior é o exterior porque o que é visto é o que é o indivíduo: “Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma”³⁰. Com relação a esse ponto, Lukács observa ainda que essa falta de confusão entre exterior e interior se dá na medida em que não existem divergências entre o mundo e o eu, a natureza e o eu, a vida e o eu, as lutas e o eu, as descobertas e o eu. Mesmo que seja desafiado, o desafio acaba sendo incorporado a quem o sujeito é, à sua história. Tudo neste mundo lhe é inerente.

Um ponto central da epopeia é a perfeição gerada pela resposta que sempre está dada. As perguntas não fazem parte desse período, mas, sim, as respostas. Isso equivale a dizer que não há problemas a serem resolvidos. Tudo já está pleno de soluções. As disparidades que talvez possam surgir são encaminhadas para a completude do sujeito, para a completude de sua “perfeição”³¹.

Essa perfeição sempre posta se liga à completude de sentido, uma vez que:

O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual. O erro, aqui, é questão somente de falta ou excesso, de uma falha de medida ou percepção. Pois saber é apenas o alçar véus opacos; criar, apenas o copiar essencialidades visíveis e eternas; virtude, um conhecimento perfeito dos caminhos; e o que é estranho aos sentidos decorre somente da excessiva distância em relação ao sentido³².

O sentido, então, corresponde à perfeição desse mundo dado que é totalmente conhecido, aceito, entendido. Os enganos que, por ventura, venham surgir são justificados pela “medida” ou desmedida, proporção ou desproporção, controle ou descontrole do indivíduo; porém, o sentido está lá, basta percebê-lo.

³⁰ Ibid., p. 26.

³¹ Ibid., p. 27.

³² Ibid., p. 29 (Grifo do autor).

Com essa total compreensão da realidade em que vive, o indivíduo não se sente sozinho. Como dito acima, ele acredita que é parte do todo, da natureza, que é extensão de tudo o que existe e, por isso, não há razão para se sentir abandonado. Tudo está nítido e todos são extensão de quem ele é uma vez que “suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio [...]”³³.

Lucáks³⁴ afirma que, para o homem moderno, esse mundo é inconcebível. Este homem não conseguiria viver em um mundo com tal perfeição e acabamento. A homogeneidade, a relação do homem com a natureza foi rompida, os modelos foram destituídos de seus postos, os caminhos a serem trilhados foram ampliados e emaranhados a tal ponto que não sabemos mais qual seguir ou como seguir. Não temos mais esperança de achar a trilha correta e/ou, se a achamos, não vemos o “arremate”, a conclusão, a decisão final, pois “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego³⁵”.

Juntamente com essas perdas, há uma grande ausência começando a ser sentida: a totalidade. Esta é essencial para o mundo da epopeia, mas vai se perdendo pouco a pouco quando a perfeição e o acabamento não são mais visíveis. A totalidade está ligada ao que é perfeito e acabado, ao que é homogêneo, ao que é estável; ao que é abarcável pelo pensamento, abarcável pelo olhar. O homem moderno não tem nada disso. O homem moderno não tem fechamento, não tem unidade, não tem final, não tem a certeza do conhecimento, do caminho. As dúvidas, as indecisões, as perdas fazem parte deste ser humano³⁶.

Outro fator que acompanha essas perdas é a solidão. Enquanto antes havia o pensamento de que cada um fazia parte do todo, tudo indicava o caminho, ninguém se sentia sozinho, abandonado. O ser humano passa a guiar-se pelo conhecimento, pelos métodos pelas técnicas, pelas habilidades que ele tem. Não pode mais confiar que o destino o guiará, não pode mais confiar na natureza ou que qualquer outra coisa o guie³⁷.

³³Ibid.

³⁴Ibid., p. 30.

³⁵Ibid., p. 31.

³⁶Ibid.

³⁷Ibid., p. 34.

Vale ressaltar que o ser humano cavou um fosso dentro de si e tornou-se incompreensível para si mesmo. Isto é, o caminho que atravessa é escorregadio, assim como sua alma. Ambas perderam sua clareza imediata. A busca para conhecê-las é tortuosa e incerta, pois a imagem da “substância”, da “essência” não pode mais ser acessada, se é que alguma vez foi encontrada. Desta forma, a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”³⁸.

2.3 Walter Benjamin e o fim da arte de narrar

Agora, temos Walter Benjamin (1892 – 1940) com o ensaio “O narrador” (Der Erzähler - 1936)³⁹, em que discorre sobre uma arte social que ele julga estar em vias de extinção, a saber, a arte de narrar oralmente. Para ele⁴⁰ as narrativas orais, estão se extinguindo, da mesma forma que as pessoas que sabem contá-las. Afirma, ainda, que o narrador oral se encontra distante de nós, porque nós nos afastamos dessa atividade, que é a de narrar, desta forma:

O narrador – nome que nos é tão familiar – já não tem actualmente, uma intervenção viva e eficaz. Ele está já um pouco distante de nós e distanciar-se-á cada vez mais. [...]. É a experiência, que temos oportunidade de adquirir quase diariamente, que nos determina a distância e o ângulo de visão. Ela diz-nos que a arte de narrar está em extinção. É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção. [...]. É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências.

Essa atividade era vista como intrínseca ao ser humano, entretanto fomos perdendo pouco a pouco essa faculdade. Mas, essa perda deu-se com o avanço das

³⁸ Ibid.

³⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

⁴⁰ Ibid., pp. 27-28.

tecnologias e o trabalho fabril que nos distanciou do produto de nosso trabalho que era manual.

É, pelo contrário e apenas, uma consequência das seculares e históricas forças produtivas, que foram afastando gradual e completamente a narrativa do âmbito do discurso vivo e que conferem, simultaneamente, uma nova beleza àquilo que está em vias de desaparecimento.⁴¹

Com o trabalho manual, as histórias eram tecidas de geração em geração com o passar das horas em que se via todo o fruto do seu trabalho. Havia todo um ambiente e uma relação de trabalho que facilitava a tessitura das histórias e sua transmissão por meio dos laços sociais construídos ou mantidos nessas horas. Porém, Benjamin identifica que, com essas mudanças, estamos perdemos nossa faculdade de trocar histórias, de trocar experiências. Mais que isso: não sabemos trocar experiências porque não as temos mais. O que intensifica a nossa distância do narrador, principalmente, do narrador oral.

Essa admiração pelo narrador oral provém não só de sua capacidade de narrar uma história, mas também de fazer com que os outros narrem da mesma forma. Isso implica que sua função primordial é criar vínculos sociais através da arte de narrar. O narrador, por outro lado, dissemina um modo de vida social, enquanto, o romance representaria um modo de vida solitário e sem possibilidade de aprendizado mútuo. Este gênero, o romance, representaria, então, o princípio do fim da arte de narrar; conseqüentemente, no início da modernidade.

O primeiro indício do processo que irá culminar com a decadência da narrativa é o advento do romance, no começo da época moderna. O que separa o romance da narrativa (e da épica no sentido mais restrito) é o fato de este não poder, pela sua essência, prescindir do livro. [...] O narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada. E transforma-a por vezes em experiência daqueles que ouvem a sua história. O romancista isola-se. A origem do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo quando se

⁴¹Ibid., pp. 31-32.

pronuncia sobre os seus interesses mais importantes, que já não recebe nem sabe dar conselhos.⁴²

Apesar de Benjamin apresentar o romance como o princípio do fim da arte de narrar e considerar sua gênese diferente das narrativas orais, ele afirma que esse processo vem acontecendo há muitos anos e não devemos ver nele “decadência”⁴³. É um processo “natural” devido às mudanças ocorridas nos períodos históricos. Aliás, sua contraposição entre narrativa oral e romance é feita rapidamente e, logo, ele aponta uma forma de comunicação muito mais “destrutiva” da experiência do que o romance, isto é, a informação.

Por outro lado, verificamos que, com o domínio da burguesia que, na ascensão do capitalismo, vai ter a imprensa como um dos seus instrumentos importantes, surge uma forma de comunicação que, por muitas vezes remotas que sejam as suas origens, nunca influenciara anteriormente a forma épica de um modo determinante. Fá-lo agora. E verifica-se que essa forma de comunicação não é menos estranha à narrativa do que o romance, mas ameaça-a muito mais. Ela conduzirá aliás o próprio romance a uma crise. Esta nova forma de comunicação é a informação.⁴⁴

Essa nova forma seria a que mais contribui para a o fim da arte de narrar, pois é totalmente alheia ao que a narrativa oral propõe, pois, ela se utiliza de acontecimentos totalmente passageiros e que, na visão do autor, não são transmitidos, não permitem a continuação do que foi informado, ela “só vive nesse momento, entregando-se lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem que ser esclarecida”⁴⁵.

Distanciando-nos, no momento, da discussão sobre a informação e retornando ao romance, vemos que este não se origina da narrativa oral. Suas essências são diferentes e, por isso, o romance, que foi constituído com o avanço da imprensa na

⁴²Ibid., p. 32.

⁴³Ibid., p. 31.

⁴⁴Ibid., p. 33.

⁴⁵Ibid., p. 35.

época moderna, destruiria as narrativas orais, as narrativas que propagam a sociabilidade. Sobre este ponto, Richard Kearney⁴⁶ acredita que “ele não queria [...] referir-se ao fim da narração de histórias propriamente dita”, mas, sim, ao fim de algumas formas de narrativas, de formas de narrativas que mantinham relação com a memória, com os ancestrais, com as narrativas passadas de geração para geração. Para Kearney, as narrativas realmente se modificaram e as antigas formas narrativas foram substituídas pelas novas tecnologias como a internet. Bernardo Oliveira⁴⁷ ratifica que algumas formas narrativas estão ficando obsoletas enquanto outras ganham novas roupagens, entretanto, de forma alguma significa que elas tiveram fim. Elas continuam existindo, nas narrativas áudio visuais por exemplo, e “a elas são dedicadas muitas horas de nossas vidas”.

2.4 Mikhail Bakhtin e o fenômeno da romancização

Aqui, abordaremos a visão de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) sobre o romance moderno. Este autor foi escolhido devido sua vasta produção acerca do romance. Sua obra central para o andamento desse trabalho será o ensaio “Epos e Romance” (“Epicand Novel”, 1941)⁴⁸. Isso porque, neste texto, ele aponta as características do romance por meio da sociedade em que ele surgiu e, depois, distingue esse gênero do epos (narrativa anterior à ascensão do romance).

Vemos que, para este autor, o romance é visto como “o único [gênero] nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela”⁴⁹. Ou seja, esse parentesco se dá na medida em que este gênero é nascido, desenvolvido e alimentado por essa sociedade que o

⁴⁶ KEARNEY, Richard. “Narrativa”. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 409-438, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>, p. 410.

⁴⁷ OLIVEIRA, Barros. “A personagem de ficção e o mundo digital”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 200-220, p. 204.

⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1988.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 398.

gerou; e, essa filiação não revela só o que nasceu, revela também quem o gerou. Revela como essa sociedade vivia, como compreendia a realidade.

Assim, o romance está vinculado ao mundo moderno porque nasceu dentro dele e possui elementos que se relacionam com este mundo. Isto é, este gênero foi engendrado e incorporado ao novo modo de vida moderno, como a “percepção silenciosa”⁵⁰ causada pelos livros.

Além disso, uma das características mais ressaltadas do romance é a sua incompletude, o seu inacabamento do ponto de vista formal⁵¹. Isto é, enquanto os outros gêneros podem ser encaixados em estruturas fixas, podem ser copiados de acordo com seus modelos pré-definidos, o romance não possui a mesma qualificação; pelo contrário, não pode ser categorizado devido seus modelos serem a cada vez diferentes, não pode ser encaixado em outros gêneros visto que, na verdade, sua função é parodiar os demais eliminando-os ou agregando-os⁵². Conseqüentemente, os outros gêneros também acabam incorporando a versatilidade do romance e se modernizam, se “romancizam” e, através desse fenômeno, ganham mais liberdade para inovar aspectos que soavam inapropriados ou envelhecidos para a nova demanda social, como a linguagem⁵³. Assim, “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”⁵⁴.

Entretanto, Bakhtin⁵⁵ afirma que o fenômeno acima citado, “romancização”, não responde sozinho pelas mudanças ocorridas dentro dos outros gêneros. Esse fenômeno caminha juntamente com as mudanças ocorridas no meio social, no meio moderno. Então, temos uma via de mão dupla: o romance, certamente, influencia os

⁵⁰Ibid., p 397.

⁵¹Ibid.

⁵² Ibid., p. 399.

⁵³ Vasconcelos afirma que, mesmo com essa “romancização” de outros gêneros literários, não há uma confusão entre o romance e esses. O romance não tem limitação para inovar, mas é bem demarcado das outras formas literárias. VASCONCELLOS, Sandra G. T. *A Formação do Romance Inglês: Ensaio teórico*. São Paulo: USP, 2000. Tese de livre docência apresentada na Universidade de São Paulo – USP, p. 18.

⁵⁴Ibid., p. 400.

⁵⁵Ibid.

outros gêneros forçando uma renovação dos mesmos, bem como as próprias mudanças da sociedade induzem a mudanças tanto dos outros gêneros como do próprio romance. Assim, essa “romancização”

se entrelaça indissolavelmente com a ação direta das transformações da própria realidade, que determinam também o romance e que condicionam a sua supremacia naquela época. O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento.”⁵⁶

Como vimos, há uma via dupla entre romancização e mudança social. A romancização explica, em parte, a versatilidade adquirida pelos outros gêneros diante da pressão exercida pela mutabilidade do romance e, por outro lado, existem mudanças na sociedade que ajudam a compreender as transformações dos gêneros, e, principalmente, do romance, que corresponde integralmente a essa nova demanda social.

Por essa polivalência, o romance é o gênero, por excelência, desse mundo mutável e da literatura. Isso porque a teoria quer pesquisar o romance como pesquisa os outros gêneros, a saber, com um gênero bem-acabado. A *Poética* de Aristóteles foi usada por muito tempo como base, mas com a chegada do romance as coisas mudaram, pois, como dito, essa teoria indica modelos fixos e não mais condizentes com o que o romance tem a oferecer e, como este modifica os outros gêneros, a teoria aristotélica não se ajusta nem aos outros gêneros, uma vez que foram “romancizados”⁵⁷.

⁵⁶Ibid., pp. 400-401.

⁵⁷Ibid., p. 402.

Embora a teoria literária tenha tentado definir o romance, ele se mostrava variável e essa variação mostrou um traço singular: a capacidade crítica deste gênero. Ele é o único gênero que critica os outros gêneros, a realidade e a si mesmo; por isso, ele seria o “gênero-mestre da nova literatura”⁵⁸.

Observado que o romance é um gênero mutável e que, ainda assim, surgiram várias teorias para tentar abarcá-lo, Bakhtin reúne “particularidades estruturais e fundamentais [...] que determinam a orientação da sua [romance] própria versatilidade, de sua influência e de sua ação sobre o resto da literatura”⁵⁹. Essas particularidades, que diferem o romance de outros gêneros, são: a linguística, a temporal e a estruturação. Essas três estão relacionadas no sentido de abrirem uma nova visão da própria sociedade porque todas essas inovações, particularidades, demonstram as mudanças ocorridas na época ou revelaram novas formas de vida. Com essa nova visão, imagem, a sociedade europeia se viu diante de uma nova organização social, pelo menos, diante de novas possibilidades sociais⁶⁰.

No quesito da linguagem, temos a inclusão do “plurilinguismo”. O plurilinguismo já existia no contexto social devido ao grande intercâmbio de povos, entretanto, não era utilizado nas obras literárias. A língua utilizada era a língua nacional e não era levada em consideração as misturas e confrontos entre as diversas culturas linguísticas. A partir do romance é que temos essas variedades linguísticas sendo abarcadas nos textos literários⁶¹.

Com relação às outras duas características romanescas, Bakhtin afirma que é necessário contrapô-las às características da epopeia. Assim, por ser um gênero fixo, a epopeia será a primeira a ser analisada pelo autor ⁶² que observa que:

Do ponto de vista do nosso problema, a epopeia, como um gênero determinado, se caracteriza por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o ‘passado absoluto’ [...]; 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base de pura invenção) atua como

⁵⁸Ibid., p. 403.

⁵⁹Ibid.

⁶⁰Ibid., p. 404.

⁶¹Ibid.

⁶²Ibid., p. 405.

fonte da epopeia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta.

Esses são os traços mais característicos da epopeia que demonstram sua distância com referência ao romance. Prosseguindo, temos 1) o tempo dos textos épicos. Neles não encontramos algo que seja próximo ao homem contemporâneo. Toda a história se passa em um tempo distante, um tempo originário, um tempo que os leitores não conseguem alcançar porque o “mundo representado no passado é o traço constitutivo formal do gênero épico”⁶³. Esse “mundo representado no passado” implica não só em uma distância temporal, mas também implica em uma distância hierárquica.

A distância hierárquica decorre do tipo de personagem retratada nessas obras. Uma vez que o tempo é o tempo originário, o tempo primoroso; as personagens participam totalmente desse tempo. Assim, as personagens são, igualmente, originárias, as primeiras, as valorosas, as distantes, as criadoras, as ancestrais, as bases da árvore genealógica. Logo, os leitores dessas tramas possuem a certeza de que não são originárias, mas que os seus ancestrais foram os pioneiros, os iniciadores, os que merecem pedestais, os que serão exemplos, os que merecem ter suas histórias narradas. Estão, por isso, em outro patamar, um patamar inatingível hierarquicamente⁶⁴.

Com essa distância temporal implicando em uma distância hierárquica “A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é sagrada”⁶⁵. Quer dizer que, se as personagens dos textos épicos são os heróis originários, os primeiros, os ancestrais; não podemos refutar ou duvidar do que é contado. O que foi dito é o verdadeiro e só cabe aos descendentes a transmissão desse conteúdo sagrado e fixado pela memória. Esse conteúdo é tão limitado com relação à variedade de experiências temporais que somente o passado o alimenta e

⁶³Ibid.

⁶⁴Ibid., pp. 405-406.

⁶⁵Ibid., p. 407.

esse passado, não é qualquer passado, é o “passado absoluto”. Este tempo, por sua vez,

é fechado, como um círculo, e dentro dele tudo está integralmente pronto e concluído. No mundo épico não há nenhum lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática. Nele, não são permitidas quaisquer passagens para o futuro; ele se satisfaz a si mesmo, não pressupõe nenhum prolongamento e nem precisa dele. [...]. Tudo aquilo que participa deste passado, o faz na sua autêntica essencialidade e significação, mas, por outro lado, adquire um acabamento e uma conclusão, e despoja-se, por assim dizer, de todos os direitos e pretensões a um desenvolvimento real. A conclusão absoluta e o seu caráter acabado – eis os traços essenciais do passado épico, axiológico e temporal.⁶⁶

Em contraposição a essa tradição, o romance desponha com a faculdade de conhecer. A memória, aqui, é deixada de lado em detrimento do conhecimento, da pesquisa, da busca, do saber, da prática, da experiência e a orientação, que na épica é o passado, passa a ser o futuro, o que está por vir, o passo que pode ser dado à frente. Não é a manutenção que domina; mas, sim, a descoberta, o novo⁶⁷.

O segundo traço constitutivo da epopeia é a lenda nacional. Esse traço se relaciona com o primeiro na medida em que esse passado (absoluto) só vive em função da lenda. A lenda é a mantenedora do tempo épico porque ela garante a existência do sagrado, do divino, da ancestralidade, da tradição. A lenda guarda a distância do passado absoluto pela força de sua imagem inquestionável, da sua imagem inalterável. Tal como o passado absoluto, a lenda faz parte do que foi dito e não pode ser modificado e é “irrecusável”⁶⁸.

Essa dupla (passado absoluto e lenda nacional) nos leva ao 3) distanciamento épico. Vimos que desde o primeiro traço constitutivo, o passado absoluto, há um afastamento do mundo contemporâneo; primeiro pela questão temporal e, segundo, pela hierarquização. Esses afastamentos se aprofundam com a lenda nacional e culminam no terceiro traço constitutivo da forma épica, o isolamento, o

⁶⁶Ibid., p. 408.

⁶⁷Ibid., p. 407.

⁶⁸Ibid., p. 408.

distanciamento épico. Isso porque com esses distanciamentos, a forma épica se torna intocável para o homem contemporâneo. O modo de vida épico não pode ser comparado com o modo de vida contemporâneo. As personagens da épica são superiores ao homem contemporâneo. Seus pontos de vistas são irreconciliáveis, pois

Pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, mas não se pode aproximar dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações. Esta distância existe não só em relação ao material épico, isto é, aos eventos e aos heróis representados, mas também em relação ao ponto de vista e ao julgamento sobre eles; o ponto de vista e o julgamento estão ligados ao seu objeto num 'todo indissolúvel'; o discurso é inseparável do seu objeto [...].⁶⁹

Portanto, temos esses três traços mais característicos da epopeia e eles revelam uma acentuada distância. Essa distância mostra, principalmente, como vimos, que o tempo do leitor e das personagens é incomunicável. O leitor só pode se relacionar com a épica de maneira respeitosa, mantendo a superioridade daqueles que lá estão representados, guardando na memória os grandes feitos porque "representar e immortalizar pelo discurso literário só é possível e viável para aquilo que é digno de ser comemorado e mantido na memória dos descendentes; e é no plano antecipado da sua longínqua memória que ele assume a forma"⁷⁰.

Bakhtin⁷¹ frisa que esse caráter de distância é constitutivo da literatura clássica. Aí o elevado é exigido, mas não no romance. O romance lida com o contemporâneo que é considerado tocável, portanto, inferior. A percepção do contemporâneo, do presente, do futuro é diferente da percepção do passado, principalmente o passado absoluto. Enquanto a percepção do passado é de distância, de superavaliação, de memória, de imutabilidade, de perfeição, a percepção do presente e do futuro é do que pode ser alterado, do que está acontecendo e, por isso, tocável, alterável. Assim, o romance, participando desse caráter transitório e inferior da literatura

⁶⁹Ibid., p. 409.

⁷⁰Ibid., p. 410.

⁷¹Ibid., p. 411.

contemporânea, “está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação)”.

Essa nova forma de lidar com palavra, nova forma inferiorizada revela como o contemporâneo vê a si mesmo, aos seus e as suas lendas. O riso, a ridicularização é essa nova forma e “ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional”⁷². O riso, a ridicularização é um passo importante para a redução das distâncias existentes nos textos épicos, uma vez que

Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto [...]. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo [...].⁷³

Bakhtin evidencia, à vista disso, que o caráter cômico facilita a aproximação devido ao riso, à ridicularização porque essa atitude não possui reverência, não possui respeito ou manutenção de qualquer status que a personagem tenha. A partir disso, o objeto torna-se totalmente tocável, analisável, estudável. Pode-se vê-lo sem pudores em todas as suas facetas, excluindo a memória e ressaltando a busca científica, familiarizando e afastando o culto à lenda, afastando a permanência de hierarquização, empregando todos os tempos verbais, ignorando as autoridades, atualizando qualquer lonjura. O ganho com essa nova atitude risível não modifica somente as obras literárias, modifica também a própria ciência. Ambas percebem que podem alterar o meio, as obras, aprofundando, criando com base nessa nova percepção de ridicularização, percebem que podem ir mais longe, percebem que podem avançar em outras áreas.

Enfatizando a mudança de percepção com relação ao tempo, notamos, como já dito, um deslocamento maior entre passado, presente e futuro e, principalmente, um

⁷²Ibid., p. 412.

⁷³Ibid., pp. 413-414.

afastamento do passado absoluto em prol de uma aproximação com o presente e futuro. Lembrando que estes últimos possibilitam uma aproximação do homem contemporâneo devido à percepção de igualdade de épocas entre este e as personagens lidas. Essa mudança temporal influencia também na visão do autor a respeito de suas criações, influencia na forma como criará seus enredos, suas personagens, a temporalidade, o objetivo desejado. A visão, a criação do autor de romances passará a evitar o fechamento perfeito do passado absoluto porque

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não deixam de enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc.⁷⁴

O autor, agora, lida com o próprio tempo e, por isso, pode fazer de sua criação o que quiser. Não há limites para essa nova forma de expor o conteúdo. O autor, inclusive, pode colocar-se nos textos a fim de tornar a obra a mais realista possível e “Esta nova situação do autor é um dos mais importantes resultados para a superação da distância (hierárquica) épica”⁷⁵. Essa superação é relevante visto que, mesmo que o passado seja retratado, não há mais veneração de aceitar o que foi dito da forma como é dito no passado absoluto. A superação permite lidar com o passado com o objetivo de revelar o passado como ele aconteceu e não como idealizado, pois “a representação autenticamente objetiva do passado enquanto tal só se torna possível no romance”⁷⁶.

Essa recuperação do passado tal como ele foi proporciona um novo olhar para a história de um modo geral, para o decorrer dos acontecimentos. Antes, não era possível alterar o que havia sido dito porque o tempo era intocável, inalterável; com essa abertura para o risível, para a ridicularização os acontecimentos flexibilizam-se, tornam-se duvidosos, tornam-se passíveis de serem recontados com o objetivo de

⁷⁴Ibid., p. 417.

⁷⁵Ibid.

⁷⁶Ibid., p. 419.

transparecer sua real faceta ou exteriorizar outros ângulos. A percepção do tempo passado para o tempo presente permite toda essa “revolução”, porque

o presente é, por assim dizer, em princípio e em essência, algo não acabado: ele exige continuidade com todo o seu ser. Ele marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado. Por isso, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita.⁷⁷

Como vemos, a modificação da questão temporal interfere grandemente em como o autor encara e cria suas obras, interfere em como os leitores a leem, e acaba interferindo numa nova visão de mundo, do próprio mundo. Se antes, a distância temporal e hierarquização propagavam uma distância do próprio mundo, do meio em que vive, dos que estão ao redor; a aproximação temporal tende a propagar uma visão de transformação. A visão de transformação se dá devido à percepção de que o presente está diante de nós e nossas ações podem influenciar o que virá. Há uma percepção não mais de perfeição, mas de falhas históricas que podem ser corrigidas e até melhoradas no futuro. Não temos mais a posição estática, mas, sim, a posição de que algo pode ser mudado.

Deste jeito, “cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro”⁷⁸. Esse contato máximo é o contato máximo do leitor com o seu tempo presente retratado na obra e que está se fazendo no momento em que se lê. O leitor assimila que, da mesma forma que a obra está inacabada, sua vida, seu tempo também estão por fazer e o futuro é tão imprevisível quanto aquela obra. A imprevisão vem devido à compreensão da imperfeição dos acontecimentos contados nas obras. Se elas

⁷⁷Ibid.

⁷⁸Ibid., p. 420.

podem ser alteradas, recontadas, reavaliadas, o tempo do leitor também pode sofrer as mesmas mudanças.

Outra mudança de percepção é com relação ao fim, a preocupação de como termina a obra. De um lado, temos a épica com o seu fim bem estabelecido em cada uma das suas partes. O início e o fim de alguma personagem específica “importa pouco, pois a estrutura do todo se repete em cada parte, e cada parte é acabada e fechada com um todo”⁷⁹. O fim no romance é diferente. O romance trabalha com o início e o fim da história de algum (ou alguns) personagem(s) específico(s) porque sua história, seu desenvolvimento e até onde chegará fazem parte do que buscam nestas obras literárias. A épica, não. Ela não se preocupa com o destino das personagens, somente com a lenda que determinada personagem pode perpetuar. O início, o desenvolvimento e que fim levou uma determinada história não é levada em consideração. Podemos dizer que a preocupação com a evolução de um sujeito é constitutiva do romance e não da épica.

A preocupação com o sujeito, com sua história, seu desenvolvimento gerado pela forma romance também promove uma identificação com as personagens. Podemos nos colocar na pele de alguma personagem romanesca de alguns tipos determinados de romances, como os folhetins e os romances policiais. Mesmo que essa identificação, às vezes, não permita problematização ou reflexão, é uma maneira de experimentarmos outras possibilidades de viver, é uma maneira de colorirmos nossa vida tediosa. Entretanto, como ressalta Bakhtin, somente alguns romances causam esse tipo de identificação.

Falamos da preocupação com o sujeito, mas o romance remodela a figura de ‘homem’. Na épica, essa figura segue o padrão do passado absoluto, ou seja, é totalmente distante do homem comum, é “concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele está ali todo, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo”⁸⁰. Esse herói se mostra todo na obra. Não há dúvidas sobre quem ele é, sobre seu destino, sobre sua história. Ele é o que ele é, sem nuances, sem gradações. Ele é inconfundível do início ao fim e sua figura é facilmente demarcada. Ele realiza tudo o que pode, tudo o que veio realizar, é o que

⁷⁹Ibid., p. 421.

⁸⁰Ibid., p. 423.

foi feito para ser. Interior e exterior são visíveis, são conhecidos por todos como homogêneos. Já o romance desestabiliza essa figura heroica inteiramente. Neste gênero, “o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro”⁸¹. A personagem de romance não consegue expressar todo o seu ser, não consegue expressar tudo o que pode ser, não consegue realizar todas as suas potencialidades, é desajustado ao “papel” representado. Tal como o presente inacabado, a personagem é igualmente inacabada⁸².

Todas essas manifestações geradas por essa nova forma literária só acentuam que esse gênero não pode ser definido, limitado de maneira tão exata e que é um gênero “que está por se constituir”⁸³. Todas as barreiras existentes nos outros gêneros, todas as demarcações características consolidadas pelas formas literárias anteriores não podem ser fixadas no romance porque este não se presta ao fixo.

2.5 Ian Watt e o surgimento do romance moderno

A seguinte discussão é sobre o surgimento do romance inglês no século XVIII. Essa tese é desenvolvida pelo teórico da literatura Ian Watt (1917 – 1999) no livro *A Ascensão do Romance (The Rise of the Novel)*, de 1957). Esta obra foi escolhida para esta pesquisa devido a sua importância e a sua influência nos estudos sobre o gênero romance. Segundo Sandra Vasconcelos⁸⁴, *A ascensão do Romance* foi um dos trabalhos pioneiros sobre a formação deste gênero e que atribuiu um prestígio ainda não visto para esta forma literária. Além disso, introduziu uma gênese diferente da já consagrada, pois, ainda de acordo com a autora, os romances eleitos pelo teórico não faziam parte do rol dos grandes romances. Outro

⁸¹ Ibid., p. 424.

⁸² Ibid., p. 425.

⁸³ Ibid., p. 422.

⁸⁴ VASCONCELLOS, Sandra G. T. *A Formação do Romance Inglês: Ensaio teórico*. São Paulo: USP, 2000. Tese de livre docência apresentada na Universidade de São Paulo – USP, p. 26.

motivo para a escolha desta obra é porque o próprio Watt⁸⁵ reconhece que há questões que só um filósofo pode responder, neste caso, o realismo literário, que será abordado posteriormente.

Assim, para Ian Watt⁸⁶ o surgimento do gênero romance se deu devido às mudanças na sociedade e à mudança de hábito dos leitores da época:

As mudanças do público leitor da época sem dúvida afetaram Defoe, Richardson e Fielding, porém com certeza o que condicionou mais profundamente suas obras foi o novo clima de experiência social e moral que eles e seus leitores do século XVIII compartilharam.

Desta maneira, os “primeiros romancistas”⁸⁷ foram influenciados pelo contexto em que viviam e isso fez com que escrevessem de maneira diferente dos autores e das autoras anteriores⁸⁸, pois, “[...] considerando que o surgimento dos três primeiros romancistas ingleses na mesma geração provavelmente não foi mero acidente e que seu gênio só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favoráveis”⁸⁹. Para Vasconcelos⁹⁰,

a força do argumento de Watt assenta, ao meu ver, a homologia que estabelece entre forma literária e processo social. Sua dupla formação na crítica prática e na tradição crítica alemã lhe permite enxergar para além das questões meramente formais. Ele então vai buscar nas condições

⁸⁵WATT.2012, p. 11.

⁸⁶ Ibid., p. 7

⁸⁷ Para Ian Watt, não havia romancistas antes desses três (Richardson, Defoe e Fielding). Havia ficções, mas não romances. Para ele, romance é uma característica moderna. Entretanto, para Bakhtin, havia, sim, romances antes do período moderno, porém, não era “proeminente” (BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit., p. 407). Só no período moderno é que se tornou o gênero por excelência.

⁸⁸ Não só dos autores anteriores, mas também de autores da mesma época; visto que foram escritas cerca de 2000 obras concorrendo com Richardson, Defoe e Fielding. Vasconcelos frisa também que existem muitos autores e muitas autoras que ficaram marginalizados e marginalizadas, mas estes e estas tiveram grande importância para o desenvolvimento do gênero romance, pois ajudaram, de uma forma ou de outra, na propagação e perpetuação da tradição. VASCONCELOS, Sandra G. T. Notas sobre o romance inglês do século XVIII. *Crop* (FFLCH/USP), n.1, p. 41-49, 1994, p. 41-42.

⁸⁹ WATT, *ibid.*, p. 9.

⁹⁰ VASCONCELOS, 2000, pp. 28-29.

materiais daquele momento histórico e lugar a explicação para as transformações que se operaram no modo de pensar e configurar a prosa narrativa. Uma sociedade em processo de mudança exigia que se encontrassem novos modos de representação que dessem conta de expressar as novas concepções de mundo, valores, ideias e desejos de uma classe em ascensão.

Watt⁹¹ destaca, então, que essa nova forma surgiu nesse contexto favorável e os primeiros romancistas sabiam disso, mas não a nomearam⁹². Por isso que o termo “romance” só foi cunhado posteriormente por historiadores no final do século XVIII e estes, que se situavam na passagem do século XVII para o XVIII, também fizeram um esforço de delimitar uma característica “essencial” do gênero: o realismo.

Este conceito seria o divisor de águas entre o romance e as obras fictícias precedentes, porém, o autor⁹³ enfatiza que não é totalmente exato na designação da nova forma literária. Isso porque “realismo” parece denotar somente que determinadas obras mostram a realidade “como ela é”, mostram o lado feio da vida, mostram os defeitos; sendo que elas retratam tudo, independente de que experiência seja. Assim, essa visão escamoteia a verdadeira originalidade dessa forma literária, a saber, a “maneira” como retrata a vida, no *modo* como narra a experiência.

Watt⁹⁴, afirma que esse primeiro esforço dos historiadores de demonstrar “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” foi significativo, mas ele utilizará a concepção filosófica para esclarecer a questão. A razão disso é que através das características do realismo filosófico é possível demonstrar as características do verdadeiro realismo literário⁹⁵:

⁹¹ WATT, *ibid.*, pp. 9-10.

⁹² Segundo Vasconcelos, eles sabiam que criavam uma forma literária diferente tanto que escreveram prefácios sobre as dificuldades enfrentadas nessa novidade. A novidade era tamanha que outros autores e teóricos passaram a escrever sobre as mudanças na literatura. VASCONCELOS, 1994, p. 41.

⁹³ WATT, *ibid.*, p. 11.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12-13.

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas e convicções tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todas essas peculiaridades do realismo filosófico têm analogias com os aspectos específicos do gênero romance – analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson.

Logo, ambos os realismos possuem posturas parecidas, tais como: a tendência a inovar, particularizar, nomear; preocupação com questões identitárias, temporais, espaciais e linguísticas. Exporemos, brevemente, essas posturas.

No quesito inovação, a forma literária romance segue, dentre outros autores, a tendência iniciada no período anterior pelo filósofo René Descartes (1596 – 1650) e seguida por outros filósofos. Descartes⁹⁶, especificamente, é considerado um dos iniciadores do período moderno e isso porque tinha como práticas: rejeitar a tradição, buscar o conhecimento de maneira individual e de frisar esta atitude como fundamental e fazer uso do método experimental da ciência. Seguindo, assim, essa tendência, “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional [...]”⁹⁷. Dito de outra forma, enquanto na filosofia havia o legado de Descartes, na literatura surgia o romance rompendo com a tradição por meio da negação dos enredos anteriores, tirados de mitos, fábulas e lendas, por exemplo.

O romance mostrava, então, uma inconformidade, uma insatisfação com essa tradição, e buscava enfrentá-la através da individualidade, da busca solitária por novas formas de conhecimento, busca de novas formas de vida. Também destacamos do legado cartesiano a busca da verdade por meio de métodos próprios, individuais, focando no que se pode conseguir por si mesmo e, neste

⁹⁶ MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: Dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 6ª edição. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, p. 160.

⁹⁷ WATT, *Ibid.*, p. 13.

âmbito, os romancistas foram, semelhantemente, pioneiros e agregaram em suas criações pontos bastante específicos para a época. Desta maneira,

Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.⁹⁸

Desse jeito, a nova forma literária procurava detalhar o máximo possível as personagens, os ambientes, as datas a fim de que a narrativa parecesse cada vez mais com a realidade. A composição do enredo ganhou uma complexidade não vista anteriormente nas narrativas tradicionais que, como dito acima, era delinear, particularizar, especificar, individualizar cada vez mais as situações apresentadas nas narrativas⁹⁹.

Essa abordagem cada vez mais especificativa das narrativas leva os romancistas, tal como levou os filósofos, a adotar uma posição mais criteriosa com relação à identidade pessoal. Assim, para Watt¹⁰⁰ “O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então”.

No caso dos romancistas, essa particularização, especificação, identificação aparece no esforço de nomear as personagens, ou seja, os romancistas empenharam-se em nomear os indivíduos tal como eram nomeados no dia a dia¹⁰¹. Antes, as personagens eram nomeadas de forma universalizante, isto é, nomes retirados de figuras histórias ou tipos pré-estabelecidos pela tradição. Desta maneira, “os nomes situavam as personagens no contexto de um amplo conjunto de expectativas formadas basicamente e partir da literatura passada, e não do contexto

⁹⁸Ibid., p. 16.

⁹⁹Ibid., p. 18.

¹⁰⁰Ibid., p. 19.

¹⁰¹ Segundo Vasconcelos, a preocupação com as personagens era grande nesse período. Muitos prefácios de romances discutiam sobre como eram as personagens dos romances, seus sentimentos, suas características próprias, sua distância do autor, etc. VASCONCELOS, 1994, p. 48.

da vida contemporânea”¹⁰². Mas, com os romancistas, os nomes passam a ser dados como dados no cotidiano, nomes comuns até, nomes também escolhidos de acordo com cada personagem. Entretanto, o objetivo é o mesmo: marcar a individualidade de cada uma delas¹⁰³.

Com a distinção do indivíduo surge outra preocupação: a preocupação com o tempo. Essa visão também segue a postura da filosofia da época, Locke e Hume por exemplo, que era relacionar a identidade com a passagem do tempo, com as lembranças. Sem a percepção do tempo, do passado e do presente, não temos como precisar a questão do indivíduo e sua história. Os filósofos já haviam discorrido sobre a ligação entre as duas questões, “Da mesma forma as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados”¹⁰⁴.

Então, os romancistas buscaram precisar tanto o indivíduo quanto a temporalidade por ele vivida, visto que o primeiro só se desenvolve no curso do tempo. Essa atitude demonstra mais uma descontinuidade com a tradição fictícia anterior que, além de não marcarem a individualidade das personagens, como dito acima, viam o tempo como desligado do cotidiano, das pessoas, das situações ocorridas e, muito menos, viam uma relação de causalidade entre o tempo e esses eventos e elementos. Portanto, o romance quebra

com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis. O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositaram nos

¹⁰² WATT, *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁰³ Vasconcelos afirma que essa particularização dos nomes, essa individuação, também tinha um objetivo “exemplar”, uma atitude, uma postura a ser “ensinada” para o público leitor, um modelo da natureza humana: “Na tentativa de fortalecer seu argumento, no entanto, Watt deixa de considerar que há ainda muito de exemplar e representativo nos personagens desse período. Basta ver o que dizem Richardson e Fielding em seus prefácios e como constroem seus personagens nos romances, para perceber que há um propósito de aliar à individualidade um caráter exemplar. Clarissa é um ótimo exemplo desse procedimento, no caso de Richardson.” VASCONCELOS, 1994, p. 47.

¹⁰⁴ WATT, *Ibid.*, p. 22.

disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa. Ainda mais importante, talvez, é o efeito sobre a caracterização da insistência do romance no processo temporal. [...] em geral, porém, mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo.¹⁰⁵

Como resultado, temos situações e personagens cada vez mais coerentes e situados no tempo¹⁰⁶. Mesmo, evidentemente, com algumas defasagens, esses primeiros romancistas souberam utilizar os avanços nos estudos sobre o tempo, com Newton e Locke, por exemplo; e aprofundaram a experiência das personagens nas suas narrativas e, com isso, é mais fácil perceber “um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e, no entanto se altera em função da experiência”¹⁰⁷ e isso aumenta a percepção de que os romancistas captaram bem o espírito da época moderna¹⁰⁸.

Associado ao tempo, temos o espaço. Essas duas categorias estão intimamente ligadas visto que é difícil separá-las. Ao pensar no tempo, precisamos espacializá-lo, pois “a introspecção mostra que não conseguimos facilmente visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial”¹⁰⁹. A partir disso, os primeiros romancistas também foram pioneiros em especificar o espaço em que decorriam suas narrativas; diferentemente das ficções anteriores, que não buscavam essa determinação. Os locais pareciam tão imprecisos quanto o tempo em que ocorriam.

Isso posto, seguimos para a última característica do romance moderno na visão Watt, a saber, a linguagem e “Parece que todas as características técnicas do romance descritas acima contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a laboração do que pretende ser um relato

¹⁰⁵ Ibid., p. 23.

¹⁰⁶“O tempo de que trata o romance é o tempo presente e seus enredos revolvem em torno de coisas familiares, circunscrevendo-se ao mundo doméstico [...]. Daí certamente a ideia de que os romances são cópias da vida real ou pinturas da vida e costumes reais e a valorização do conhecimento da natureza humana. VASCONCELOS, 1994, p. 48.

¹⁰⁷ WATT, Ibid., p. 26.

¹⁰⁸ Ibid., p. 23

¹⁰⁹ Ibid., p. 27.

autêntico das verdadeiras experiências individuais”¹¹⁰. O “relato autêntico” não cabia na linguagem das ficções tradicionais uma vez que elas possuíam uma linguagem um tanto afastada do cotidiano, do homem e da mulher comuns. Os primeiros romancistas escolheram “perder” toda a pompa estilística dessas narrativas e tornar a linguagem mais acessível, mais clara, pois estes “romances como um todo pretendem não ser mais que uma transcrição do real”¹¹¹.

Segundo Vasconcelos¹¹², os prefácios dos romances eram utilizados para a comunicação dos autores com seus leitores. Isso porque o público aumentava e o autor não sabia mais a sua extensão. Então, para criar uma atmosfera de realidade, o autor chegava a escrever cenas tiradas de seu ciclo de leitores conhecidos; também pedia desculpas pelas correções de erros ortográficos, retoricamente, para dar a ideia de realidade. Porém, ressalta Vasconcelos¹¹³ que ao mesmo tempo em que os romancistas buscavam retratar fielmente a realidade, buscavam igualmente manter o caráter exemplar. A busca desse caráter era importante porque os escritores tinham em mente a influência que exerciam no público.

¹¹⁰ Ibid., p. 29.

¹¹¹ Ibid., p. 32

¹¹² VASCONCELOS, 1994, p. 47.

¹¹³ Ibid., pp. 42-43.

3 O ROMANCE MODERNO *MADAME BOVARY*: APROPRIAÇÃO NARRATIVA E A CRÍTICA À MULHER

Neste capítulo, desenvolveremos a noção de apropriação narrativa, com base em Paul Ricoeur, no romance moderno *Madame Bovary* (*Madame Bovary: Mœurs de province* - 1856), de Gustave Flaubert (1821 – 1880). Este romance foi escolhido haja vista que a sua personagem principal, Madame Bovary, é uma mulher do século XIX que não se contentou em seguir os costumes e preconceitos que a época mantinha com relação à posição, ao hábito, aos direitos e aos deveres da mulher e foi em busca dos seus desejos e vontades. O ponto central da nossa análise firma-se na compreensão de que ela só realizou tal empenho devido ao hábito de ler romances. Os romances lidos eram entretenimento e amparo quando Emma era menina e tornaram-se referência para sua vida quando ela veio a casar. Depois do casamento, Emma ansiava somente uma coisa: viver como uma heroína dos romances que lera. Assim, mostraremos, a partir desta obra, como a apropriação narrativa opera e qual a sua influência na vida humana. Qual é o papel da apropriação na leitura? Qual é a importância da apropriação para o gênero romance? Qual é o interesse da apropriação narrativa para o leitor? Por que a apropriação narrativa tem relevância? Aqui, traçaremos alguns caminhos de interseção entre a atividade de ler e acompanhar narrativas, em especial romances, e o apoderamento daquilo que se lê. Podemos dizer que Emma Bovary apoderou-se da leitura e tornou-se “empoderada”¹¹⁴? As narrativas teriam esse efeito, esse poder, essa função? Por quê?

¹¹⁴ Hoje, temos em voga o termo “empoderamento” que quer expressar a atitude de se tornar “dono” do seu destino, “dono” das suas vontades e desejos. “O empoderamento individual se refere ao nível psicológico de análise. No nível individual, empoderamento refere-se à habilidade das pessoas de ganharem conhecimento e controle sobre forças pessoais, para agir na direção de melhoria de sua situação de vida. Diz respeito ao aumento da capacidade de os indivíduos se sentirem influentes nos processos que determinam suas vidas.” (BAQUERO, Rute Vivian Angelo. “EMPODERAMENTO: INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO SOCIAL? – UMA DISCUSSÃO CONCEITUAL”. *Revista Debates*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p.173-187, jan.-abr. 2012, p. 176)

Por outro lado, este romance, gerado em 1857, foi escolhido, neste momento, por ser considerado o primeiro romance moderno¹¹⁵. Assim, conforme vimos no capítulo anterior, o período moderno, o qual dedicamos uma atenção específica, apresentou algumas características e algumas destas estão acentuadas nessa obra escrita por Gustave Flaubert.

Segundo o professor Geoffrey Wall¹¹⁶, na introdução da obra citada, a ambientação da época do romance propriamente dita é anterior ao período em que Flaubert vivia. O romancista já vivia em uma cidade considerada moderna com suas estradas de ferro, seus meios de comunicação mais avançados, como a imprensa; alta movimentação de pessoas, crescimento da comercialização, porém, um atributo destacável é que Emma, assim como outra personagem deste mesmo romance, Homais (que é escritor), tem uma ligação forte com a imprensa, com o material impresso¹¹⁷. O que a caracteriza como moderna, como adaptada à modernidade, adaptada ao modo de vida moderno.

Prontamente, vemos uma das características dos romances modernos assomar: o realismo. E embora Flaubert não tenha se definido como realista e até mesmo rejeitado esse título, seu intento era descrever a realidade da maneira mais exata possível¹¹⁸. Ele trabalhava incansavelmente durante horas por dia a fim de atingir esse propósito. Ele

descrevia a vida dos personagens objetivamente, sem a idealizar, sem a romantizar e sem a menor intenção de instruir ou pregar lição de moral. O romance não tardou a ser tachado de 'realista' pelos contemporâneos. [...] hoje seu livro é considerado a primeira obra-prima da ficção realista.¹¹⁹

¹¹⁵ Essa classificação não é universal. Para uns, Dom Quixote é o primeiro romance moderno. Para outros, é o romance Robinson Crusóé o primeiro. Nosso objetivo não é identificar quem veio primeiro. Nosso objetivo é especificar as características do romance moderno como um todo (capítulo anterior desta dissertação) e qual a importância na vida de uma pessoa a sua leitura.

¹¹⁶ WALL, Geoffrey (Introdução). FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011, p. 45.

¹¹⁷ Ibid., p. 60.

¹¹⁸ DAVIS, Lydia (Prefácio). FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011, p. 23.

¹¹⁹ Ibid.

Ainda de acordo com a escritora e tradutora Davis¹²⁰, encontramos neste romance elementos retirados da época, da cultura francesa, do mundo vivido por Flaubert. Ler este romance seria como estar diante do que este autor vivia. Os contemporâneos de Flaubert sentiam essa familiaridade e nós, que agora estamos diante da obra, podemos imaginar como é uma cidade provinciana burguesa da França no século XIX.

Conforme o historiador Peter Gay¹²¹, os romancistas antes do século XIX já se punham essa tarefa de escrever de forma realista. Entretanto, devido às inúmeras tentativas para atingir o objetivo, o caráter de “realidade” foi ganhando várias nuances e discussões de como seria essa descrição real. Na época de Flaubert, ser realista era escrever de maneira a relatar a vulgaridade da burguesia, porém era uma atitude que o escritor não pretendia realizar. Assim, “desenvolveu sua própria forma de realismo com um cuidado exagerado, totalmente obsessivo, tornando as personagens em *Madame Bovary* tão semelhantes à vida quanto possível”.

Para Gay¹²², o realismo permite configurações nunca antes vistas e conseqüências que dão a pensar a qualquer leitor e/ou pesquisador “porque apresenta seus personagens por meio de seus passos através do tempo e do espaço como se fossem pessoas reais crescendo num microcosmo de sua cultura e da história dessa cultura. Trata-os como indivíduos solidamente ancorados em seu mundo, *neste mundo*”. A realidade exposta na obra é feita em tal intensidade que para o historiador¹²³ “O romance [...] é um espelho erguido ao mundo”.

O próprio Flaubert, apesar de negar seguir tal escola literária, afirmava em suas cartas que saía às ruas e frequentava eventos com a finalidade de observar de maneira mais precisa o que passaria para seus romances. Um exemplo disso é

¹²⁰ Ibid., pp. 25-26.

¹²¹ GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo. Cia das Letras, 2010, pp. 10-11.

¹²² Ibid., pp. 18-19.

¹²³ Ibid., p. 22.

quando assistiu a um comício agrícola para compor uma cena do romance em questão¹²⁴. O crítico literário e escritor Mario Vargas Llosa¹²⁵ afirma que

na realização desse livro aparece esse aspecto fundamental do método flaubertiano: o roubo consciente da realidade real para a construção da realidade fictícia. Para descrever as leituras infantis de Emma, por exemplo, repassou os velhos livros de contos e fábulas que ele e os irmãos tinham lido em criança.

Esse aspecto documental¹²⁶ demonstra um exemplo da atitude realista de Flaubert, observando-se, contudo, o perfeccionismo do autor. Por isso, há muitos elementos da vida real deste que foram mapeados pelos pesquisadores. De qualquer forma, independente do caráter realista, a cultura exerce influência na composição narrativa.

Sobre a questão da influência da cultura nas obras de arte, temos a concepção de Ricoeur¹²⁷, que mesmo não tendo relação direta com o realismo vale a pena ser ressaltada, afirma que quando criamos uma narrativa, há sempre uma aparência de “realidade”, de semelhança, de aproximação com a vida real porque “a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal”. Essa estrutura pré-narrativa manifesta-se sempre ao autor, conscientemente ou não, na realização de uma obra. Ela também é requerida para que reconheçamos essa narrativa e determina nossa identificação ou não com esta, uma vez que todos possuem aspectos pré-narrativos existentes em sua vida.

¹²⁴ FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplares*. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, Carta 44. À Louise Colet. Domingo à noite (18 de julho) de 1852, p. 76.

¹²⁵ LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de José Rubens Siqueira. – I, ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, pp. 84-85.

¹²⁶ Peter gay sustenta que esse “aspecto documental” era devido à persistência flaubertiana no “princípio de realidade”. Gay. Op. Cit., p 123.

¹²⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa I*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, pp. 96 – 99.

Por isso, Ricoeur¹²⁸ nos diz que “toda narrativa pressupõe da parte do narrador e de seu auditório uma familiaridade com termos tais como agente, objetivo, meio, circunstância, ajuda, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso, etc”. Ou seja, quando compreendemos as representações das ações de uma obra narrativa o que está em jogo é a similitude da estrutura pré-narrativa do real (o que movimenta as ações no campo do real) e a da obra concretamente. Isso quer dizer que, temos pré-estabelecidos em nossa cultura elementos pré-narrativos e estes são incorporados na construção da obra. Quando a lemos, pressupomos como uma determinada ação deve ser, bem como, as personagens e suas personalidades próprias, até onde tal ação pode levar etc.

Com tais propriedades temos, igualmente, os símbolos. Estes pertencem ao discurso humano e, portanto, figuram nas narrativas. Mais que isso: de acordo com Ricoeur, “Se [...] a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*”¹²⁹. Os símbolos, frisa o filósofo¹³⁰, não é algo individualmente mental, mas sim o que pode ser compartilhado por todos, é “uma significação incorporada à ação e passível de ser decifrada nela pelos outros atores do jogo social”. Isso significa que a narrativa, em si, é simbólica por necessidade e compartilhada por todos que entenderem os símbolos de determinada cultura. A construção e compreensão destas só é possível devido aos símbolos.

É, também, através dos símbolos que imputamos valores nas ações. São eles que nos fazem classificar as normas em boas ou ruins e, com isso, identificar as características humanas. Então, é porque estamos sedimentados em simbologias que entramos nas narrativas como se o mundo ficcional fosse possível para nós, e inclusive, aferimos valores aos personagens e situações ocorridas nestas de acordo com essas simbologias e experiências que temos do mundo real (e imaginário também)¹³¹. Assim,

¹²⁸ Ibid., pp. 98 – 99.

¹²⁹ Ibid., pp. 100 – 101.

¹³⁰ Ibid., p. 102.

¹³¹ Ibid., pp. 103 – 104.

A intriga nunca é totalmente inventada, ela remete, antes, a uma intriga que é a de nossas próprias vidas: nossa compreensão da vida já mostra uma estrutura narrativa, uma vez que ela articula desde sempre seu agir de maneira simbólica e que ela jamais cessa de narrá-lo.¹³²

Percebe-se, no caso de Flaubert, que a influência cultural vai desde a vida que se vive, passando pelas vidas que estão em volta, também temos influências das obras de arte criadas, como no caso do autor citado que anotava experiências e acontecimentos reais, mas também histórias lidas¹³³ e teatro¹³⁴. Porém, apesar dessa similitude entre estruturas pré-narrativas e simbologias da vida real com as narrativas ficcionais, ocorre um processo de refiguração que transforma totalmente as influências recebidas. Para tal contexto, encontramos Flaubert alegando que seus romances são biografias, como o *Madame Bovary*¹³⁵ e, por outro lado, este mesmo “não tem nada de verdadeiro. É uma história *totalmente inventada*; nela não coloquei nada de meus sentimentos nem de minha experiência”¹³⁶.

Desse modo, essas influências culturais na composição narrativa, por mais fortes que sejam, todavia, não fazem com que o escritor represente exatamente o que vê, o que sente, o que vive, o que leu. O próprio Flaubert¹³⁷ reconhece que essa tarefa é impossível porque “A narração exata do fato real mais magnífico se tornaria

¹³² GRONDIN, Jean. *Paul Ricœur*. São Paulo: Edições Loyola, 2015. (Coleção leituras filosóficas), pp. 95 – 96.

¹³³ “Eu quase me zanguei quando você me aconselhou a ler as memórias de Mme. Lafarge, pois provavelmente vou seguir seu conselho e tenho medo de ser levado mais longe do que quero.” FLAUBERT, Op. Cit. 1993. Carta 35. À mesma. Croisset, noite de sábado, 1 hora, 20-21 de março de 1852, p. 64.

¹³⁴ “Esforçando-se, então, por desviar disso o pensamento, Emma não queria ver nessa reprodução de suas dores nada mais do que uma fantasia plástica, boa para distrair os olhos, e até sorria interiormente com uma pena desdenhosa quando, no fundo do teatro, sob a porta de veludo, apareceu um homem com um casaco negro.” FLAUBERT, 2011, p. 335.

¹³⁵ “[...] é que este livro é mais uma biografia [...]”. FLAUBERT, Op. Cit. 1993. Carta 76. À Louise Colet. Croisset, noite de sábado, 1 hora, 25-26 de junho de 1853, p. 118.

¹³⁶ FLAUBERT, Op. Cit. 1993. Carta 109. À Mlle. Leroyer de Chantepie. Paris, 18 de Março de 1857, p. 168 (Grifo do autor).

¹³⁷ FLAUBERT, Op. Cit. 1993. Carta 83. À Louise Colet. Trouville. Sexta, 11 horas, 26 de agosto de 1853, p. 131.

impossível para mim. Eu teria ainda de bordar”. “Bordar” significaria escrever o fato da melhor maneira possível, pois o evento, a imagem como ficou guardada em memória não é possível. O bordado é o fato delineado, mas que sua transcrição rigorosamente real é irrealizável. Os elementos da cultura, então, são “transfigurados” para que sejam comportados em uma narrativa. Entendendo desta forma, Gay afirma que ¹³⁸ “O romance realista corta o mundo em pedaços e monta-o de novo de formas distintas. A sua realidade é estilizada— forçada e torcida — para servir às exigências do enredo e do desenvolvimento de personagens criados pelo autor”.

O filósofo Ricoeur¹³⁹ chama essa operação de “montar de novo” de abrir o “reino do *como se*”, de o “reino da ficção” e surge dos elementos pré-narrativos e simbólicos anteriormente citados. Assim, as “narrativas mediatizadas” são transpostas por meio da atividade criadora a um nível não existente no cotidiano da humanidade, ao nível imaginário, do faz de conta. Essa transposição transforma os aspectos pré-narrativos e simbólicos em universalidade poética, levando a narrativa ao seu objetivo, à sua perfeição própria, para o que o filósofo denomina de refiguração narrativa. A reconfiguração narrativa é o encontro da obra com o leitor/espectador/ouvinte e que pode proporcionar a transfiguração das experiências reais destes através das experiências encontradas na obra.

Segundo Ricoeur¹⁴⁰, a construção criativa, a atividade criadora, tem a função de fazer mediação entre os elementos pré-narrativos e simbólicos existentes na vida real e o encontro do leitor com a obra. O caráter de mediação relaciona-se com o “caráter dinâmico” da narrativa, a natureza móvel, a natureza de construção da narrativa.

Esse dinamismo consiste no fato de que a intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior

¹³⁸ GAY, Op. Cit., 2010, p. 14.

¹³⁹ RICOEUR, 2010a, p. 112 (Grifo do autor).

¹⁴⁰ Ibid., pp. 114 – 115 (Grifos do autor).

amplitude entre a pré-compreensão e, se me permitem dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais.¹⁴¹

Três justificativas respondem pelo caráter de mediação da configuração narrativa, da construção narrativa, a saber, “faz mediação entre *acontecimentos* ou incidentes individuais e uma *história* tomada como um todo”, “*compõe juntos fatores [...] heterogêneos*” e pelos “caracteres temporais próprios”¹⁴².

Essas são as principais características da configuração narrativa: unificar os eventos particulares e episódicos para permitir que os eventos causais se tornem uma história una de acordo com o tempo próprio da narrativa, fazendo com que o leitor tenha a capacidade de acompanhar a história e, ao segui-la, este a integre em sua vida, transformando sua compreensão sobre o mundo, sobre si e sobre os outros¹⁴³. Pois, “O que distingue a narrativa como forma de discurso é que ela sempre tem uma trama. Essa trama ou enredo produz o seguinte: combina os episódios e a história como um todo num conjunto significativo”¹⁴⁴.

Fazemos, entretanto, uma ressalva a este pressuposto ricoeuriano de que somente através das narrativas é que nos compreendemos, tendo em vista que há estudos sobre o surgimento da narrativa. Para alguns pesquisadores “a narração [pode não ser] uma característica universal da cultura humana, mas, antes uma consequência da difusão da escrita, e, em seguida, da impressão”¹⁴⁵. Outro autor que também aborda esse aspecto é Walter Ong¹⁴⁶ que observa que

Muitos dos aspectos do pensamento e da expressão na literatura, na filosofia e na ciência – e até mesmo do discurso oral entre pessoas

¹⁴¹Ibid., p. 113.

¹⁴²Ibid., pp. 114 – 115.

¹⁴³Ibid., pp. 115 – 116.

¹⁴⁴ PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Tradução de Marcus Penchel. São. Paulo: Vozes, 2009, p. 100.

¹⁴⁵ GOODY, Jack. “Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar”. In Moretti, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 35 – 36.

¹⁴⁶ ONG, Walter J. *Oralidade e Cultura Escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998, p. 9.

pertencentes à cultura escrita-, que eram dados como certos, não são inteiramente inerentes à existência humana como tal, eles surgiram em virtude dos recursos que a tecnologia da escrita proporciona à consciência humana.

Mas, para Ricoeur¹⁴⁷, as narrativas fazem parte da natureza humana e quando seguimos o tempo próprio dela, nos encaminhamos à conclusão do que foi contado e, aí, alcançamos a totalidade do narrado, a história alcança sua conclusão. Para este, é somente através deste ato, do ato poético que podemos englobar as divergências existentes do tempo e do agir do ser humano e transformá-los em compreensão de si, dos outros e do mundo.

Desta maneira, outra característica fundamental do ato criativo é o esquematismo que tem a capacidade de reunir, “tomar juntamente”¹⁴⁸ conforme regras o ato de produção criativa. O esquematismo tem a função de reunir os elementos pré-narrativos tomados separadamente, a saber, os eventos episódicos da vida humana, as suas ações, seus objetivos, seus agentes, mantendo na mente a conservação das partes, transpor essas partes através da atividade criadora e organizá-las em um todo, em uma “inteligibilidade mista”¹⁴⁹. É a configuração em sua forma plena, uma vez que a “inteligibilidade mista” é a soma dos heterogêneos encontrados na vida real humana (em caráter de causalidade) e, assim, construir o enredo. Este, por sua vez, “constitui o foco criador da narrativa”¹⁵⁰ porque provém dessa função de síntese da imaginação criadora que organiza a inteligibilidade da narrativa como um todo, fazendo com que possamos abarcar todos os elementos dispostos e compreender o tema da história.

Mais um fator fundamental é a tradicionalidade. Ela representa tudo o que foi contado e permaneceu tanto no passado quanto entranhado no presente. Em suma, relacionamos e organizamos aspectos heterogêneos de uma ordem consolidada pela tradição, pelas histórias que já nos foram contadas e continuam a serem

¹⁴⁷ RICOEUR, 2000, p. 118.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid., p. 119.

¹⁵⁰ Id. “A vida: uma narrativa em busca de narrador” in *Escritos e conferências I*, trad. Edson Bini, São Paulo, Loyola, 2010b, p. 201.

usadas como base para a inovação. Mantemos e até exigimos a permanência organizativa do que já nos foi legado, mas esse legado não representa o acúmulo de histórias e características arcaicas do que nos restou. Para Ricoeur¹⁵¹ esse esquematismo carrega os elementos da tradição, mas são elas que fazem com que as histórias atuais existam e sempre se renovem, pois

Não interpretamos de parte alguma, mas para explicitar, prolongar e, assim, manter viva a própria tradição na qual nos encontramos. [...]. Em compensação, porém, a tradição, mesmo entendida como transmissão de um *depositum*, permanece tradição morta, se não for a interpretação contínua desse depósito; uma 'herança' não é um pacote fechado que passamos de mão em mão sem abri-lo, mas um tesouro de onde sacamos com as mãos repletas e que renovamos na operação mesma de sacá-lo. Toda tradição vive graças à interpretação. É a este preço que ela dura, quer dizer, permanece viva¹⁵².

Notamos, com isso, que a tradição não significa passado, o que foi deixado para trás; ela, antes de tudo, é essencial para que ocorra a inovação.

Quanto ao outro polo da tradição, a *inovação*, seu estatuto é correlativo ao da sedimentação. Há sempre lugar para a inovação na medida em que aquilo que é produzido na *poiesis* do poema é sempre, em última instância, uma obra singular, esta obra aqui. [...] a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição¹⁵³.

Desta forma, queremos dizer que as obras do realismo também participaram desse processo de inovação/sedimentação, pois é devido à tradição que podemos

¹⁵¹ Id. 2010a, 119.

¹⁵² Id. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Tradução de Hílton Japiassu. Rio de Janeiro. Imago, 1977, p. 27.

¹⁵³ Id. 2010a, p. 121.

falar em inovação. Esses dois polos constituem a sedimentação e continuação das histórias, pois se inovamos é devido à base que tivemos. Avançamos, mas ficam resquícios das histórias que foram contadas e, estas nos fornecem novas possibilidades para novidades num processo contínuo e interminável, “A variação entre esses dois polos [sedimentação e inovação] conferem à imaginação produtiva uma historicidade própria e mantém viva a tradição narrativa”¹⁵⁴.

A tradição narrativa, no caso que tratamos, refere-se às obras consideradas anteriores ao realismo e que contribuíram para que os paradigmas fossem ultrapassados, mas mantendo resquícios dessa tradição. Podemos dizer que o realismo pode surgir, pois havia uma interpretação de que padrões deveriam ser atualizados e, como vimos, essa atualização não é realizada ao acaso. Ela é regida por leis e paradigmas legados pela tradição.

Logo, retornando ao nosso romance, embora exista a pretensão de alcançar a realidade na obra de arte, exprimir a realidade exatamente como ocorreu é inexecutável; pelo menos, por enquanto. *Madame Bovary* é um dos tantos modelos. É uma obra considerada realista (escrita por um perfeccionista¹⁵⁵), contudo, este romance possui “detalhes implausíveis”¹⁵⁶ justamente por essa incapacidade humana de representar a vida na obra de arte. Tendo em vista esse ponto, Nabokov sustenta ainda que “toda ficção é uma ficção. Toda arte é um engodo. O mundo de Flaubert, como todos os mundos dos grandes escritores, é um mundo de fantasia com sua própria lógica, suas próprias convenções, suas próprias coincidências”.

Desses elementos culturais sedimentados e renovados, nasceu *Madame Bovary*. A narrativa descreve a vida de Emma, uma moça de família rural que lê muitos livros e acaba tendo um fim trágico devido a essas leituras. Vale ressaltar, como bem notou Wall¹⁵⁷, que a narrativa gira em torno de Emma, mas se inicia e se finda com a vida do esposo monótono, Charles. O professor levanta, então, uma hipótese bastante plausível, a saber, “que se trate de um tributo sarcástico ao poder social do homem”, a exposição das exclusões, dos encarceramentos sociais, das

¹⁵⁴ Id. 2010b, p. 203.

¹⁵⁵ “Em sua opinião, suas ficções nunca eram suficientemente verdadeiras”. Ibid., p. 127.

¹⁵⁶ NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: três Estrelas, 2015, p. 193.

¹⁵⁷ WALL. Op. Cit., pp. 48-49.

privações a que as mulheres estavam (não com a mesma intensidade, mas ainda estão) submetidas. Para este, essa “moldura” masculina poderia representar o “poder social” do homem sobre a mulher, a vida subordinada desta.

Retornando, temos uma moça leitora de romances. A princípio, em nossa atualidade, não há nenhum problema nisso; porém, o romance já foi visto com muitas restrições e oposições. Na época de Flaubert havia muitas ressalvas com relação a este gênero literário, ressalvas que foram intensificadas com *Dom Quixote* e o próprio *Madame Bovary*. Devido a isso, os romancistas tendiam a negar que escreviam romances, até mesmo em seus próprios romances¹⁵⁸. Um dos motivos para a negação era justamente a alegação de que os romances poderiam enlouquecer seus leitores: “Eis aqui o que chamamos de o primeiro motivo por que o romance se renega a si mesmo: ele faz com que se perca a cabeça, enlouquece a pessoa. [...]. Há que notar duas coisas: o objetivo se desloca para as mulheres leitoras [...]”¹⁵⁹. Neste primeiro motivo, vemos ainda revelar-se a inquietação de Wall, acima citado, sobre a posição da mulher nesta sociedade. Pode-se dizer que acusar o romance é acusar a mulher. Isso porque

O romance parece ter uma afinidade particular com as mulheres: porque não podem ler livros mais eruditos; porque (ao menos certos momentos da história) têm mais tempo para passar em casa, lendo; porque o seu temperamento nervoso parece torná-las mais aptas a fantasiar; porque (não por último) a tessitura mesma do romance se assemelha aos afazeres femininos [...]. Fielding considera o romance de Lennox mais passível de crédito do que a obra de Cervantes, justamente porque tem uma mulher como protagonista. Todo século XVII é o ‘século das mulheres’ no romance, quer como leitoras quer como autoras [...].¹⁶⁰

Sendo assim, as mulheres eram as que mais liam e também escreviam romances. Elas orientavam o mercado editorial deste gênero literário, entretanto, poucos sabem disso. Inclusive, temos um número bastante relevante de autoras no

¹⁵⁸SITI, Walter. “O romance sob acusação”. In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 169.

¹⁵⁹Ibid., pp. 176-177.

¹⁶⁰Ibid., p. 177.

período moderno, mas poucas foram lembradas. Elas parecem ser levadas em consideração do ponto de vista negativo, ou seja, devido um número grande de mulheres leitoras, os romances tornam-se negativos, são atacados por todos os lados. Apesar dos ataques ao romance, e à mulher, temos mais e mais romances e maiores buscas deste para se aproximar do leitor. Essa aproximação se expressava, principalmente, nas personagens.

Os modelos com que sonhar, entre os séculos XVII e XVIII, são cada vez menos o santo e o cavaleiro; cada vez mais o herói romanesco tem uma vida, um nome, que se assemelham aos do leitor. A identificação torna-se mais fácil, mas também mais articulada e insidiosa: justamente porque o herói se assemelha a nós, põe em movimento a nossa introspecção e nos convida a considerar a nossa psique como uma terra desconhecida; as transgressões são levadas para a vida comum, não há necessidade de sair de si para violar os tabus [...].¹⁶¹

Temos, por conseguinte, escritores e escritoras que almejam atingir o leitor, a leitora, e a identificação com as personagens é um ponto central para o sucesso da obra. Consoante a isso, Flaubert¹⁶² declara em uma de suas cartas que “É uma das mais doces alegrias da literatura [...] essa de despertar simpatias desconhecidas”. Para Llosa¹⁶³, muitas personagens romanescas ficaram gravadas em sua memória com mais vivacidade e com mais relevância do que as pessoas não fictícias. Uma dessas identificações foi com a própria personagem Emma¹⁶⁴.

Nessa esteira, Wall¹⁶⁵ assegura que a personagem Emma proporciona identificação por causa de alguns motivos. Um deles é por nos fazer mergulhar nas fantasias da personagem; outro motivo é pelo desejo engendrado por Emma e “De maneira sutil, mais subversiva, com o desejo de *ser* Emma, de participar de suas sensações e sentimentos”. Tendo em vista isso, podemos supor que as

¹⁶¹ SITI, Op. Cit., p. 180.

¹⁶² FLAUBERT. Op. Cit., 2011. Carta 116. Á M. Cailleteaux. Croisset, perto de Rouen. 4 de junho de 1857, p. 174

¹⁶³ LLOSA. Op. Cit., 2015, p. 13.

¹⁶⁴ Ibid., pp. 15-16.

¹⁶⁵ WALL. Op. Cit., p. 51.

identificações que essa personagem gera nos seus leitores são as mesmas que teriam geradas nela através de suas leituras. Ou seja, Emma não está distante de nós. Personagem e leitor parecem compartilhar experiências semelhantes.

Isto posto, adentremos no mundo de *Madame Bovary*. Emma, a personagem principal, é uma leitora empenhada na leitura de romances, principalmente os românticos. De acordo com Nabokov¹⁶⁶, “a infância de Emma é vista em retrospecto com base na cultura romântica pouco aprofundada em que foi criada, nos livros que leu e no que deles absorveu”¹⁶⁷. Wall¹⁶⁸ concorda que as leituras de Emma não permitam um aprofundamento, mas não todas. Alguns romances vinham de autores clássicos. O problema era a mistura dos clássicos com o “lixo subliterário”, logo: “Tudo isso é adulterado devido ao acréscimo indiscriminado de grandes quantidades de lixo subliterário anônimo: baladas orientais, ficção sentimental, *keepsakes*, livros ilustrados e canções de amor”. Após, essa consideração, deparamo-nos novamente com o modo como as mulheres são vistas, pois, na visão do professor Wall, “Flaubert presume que as mulheres são as consumidoras perpetuamente crédulas e eternamente subordinadas da mais medíocre fantasia. E dá a entender que não se trata de um problema político de educação e condicionamento. Parece estar na própria natureza feminina”.

Assim, temos duas formas de entender essas leituras de Emma. Enquanto o primeiro acredita que a forma como os romances são lidos é que a prejudicou; o segundo afirma que as misturas entre romances bons e ruins é que deformou a compreensão de mundo dessa personagem. Ainda para Wall¹⁶⁹

¹⁶⁶ NABOKOV, 2015, p. 184.

¹⁶⁷ Nabokov completa, ainda: “Alguns dos autores que ela conhece são de primeira qualidade, como Walter Scott ou Victor Hugo; outros não são tão bons, como Bernardin de Saint-Pierre ou Lamartine. Mas, bons ou maus, não é isso que importa. O importante é que ela é uma má leitora. Lê os livros emocionalmente, de modo juvenil e pouco aprofundado, pondo-se no lugar de uma ou outra personagem feminina. Flaubert faz algo bem sutil: em várias passagens, ele lista todos os clichês românticos caros ao coração de Emma, mas sua escolha arguta dessas imagens baratas e seu arranjo cadenciado ao longo do arco da frase produzem um efeito de harmonia e arte”. (Id. *Ibid.*, pp. 184 -185)

¹⁶⁸ WALL. Op. Cit, pp. 50-51.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

As leituras de Emma existem em forma radicalmente desconexa: como cenas, pedaços de histórias, fragmentos vívidos. Em tudo isso, não há narrativa, nem história contínua, nem remodelação dela própria. Como leitora, Emma só quer aquilo que pode incorporar facilmente ao repertório estereotipado de sua fantasia. Ficamos sabendo que lê Balzac e George Sand. Mas evidentemente não os entende naquilo que importa. O feminismo romântico de George Sand e Balzac, suas histórias de autoeducação e emancipação da mulher dos anos 1830 perdem-se misteriosamente em Emma Rouault.

Desta maneira, observamos que a leitura que Emma faz, os livros que lê são condenados pelos autores citados. Estes acreditam que ela não se apropria de nada (ou de nada positivo), que faz mau uso das leituras, que só lê o que lhe interessa e descarta o que lhe seria positivo, que não lê o que deveria etc. Porém, advogamos que é possível, sim, uma transfiguração de experiências mesmo neste caso. Paul Ricoeur¹⁷⁰ acredita que é uma apropriação mais ingênua, entretanto, não deixa de ser apropriação narrativa. Portanto, visualizaremos a apropriação narrativa dessa personagem e mostraremos a importância da leitura narrativa mesmo em uma vida fictícia.

O primeiro ponto a destacar é a criação de Emma. Segundo Wall¹⁷¹, essa personagem foi educada para ficar em silêncio e consentir, foi educada para esperar e não agir, para ficar dentro de casa e não fora; e “Quando a vemos fora de casa, geralmente está ansiosa, exposta, aflita, trêmula ao vento, suando de calor, tropeçando em um campo lavrado ao amanhecer ou morrendo de frio em um fiacre ao retornar da cidadezinha de Rouen”. Do mesmo modo, podemos dizer que vimos e continuamos a ver muitas mulheres sendo educadas da mesma maneira: silenciadas, apagadas, inferiorizadas, incapacitadas, improdutivas etc. Há, portanto, semelhanças entre Emma e as mulheres da sua época e, até mesmo, contemporaneamente.

Wall percebe também que Emma é emudecida de uma tal forma que suas primeiras palavras no romance só surgem depois do casamento, em forma de uma

¹⁷⁰ RICOEUR, Paul. *O Si mesmo como um Outro*. Tradução Ivone C. Benedetti. – 1ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 172.

¹⁷¹ WALL, Op. Cit., p. 53.

pergunta lamento. Isso representa sentimentos de solidão e silenciamento impostos de tal maneira que, mesmo desejando comunicar-se, a personagem não sabia como expressar o que sentia. Apesar dessa pergunta lamento¹⁷² sem escuta e sem resposta, a personagem

desencadeia uma sequência de lembranças e fantasias antigas, do tempo do colégio. [...]. A imaginação de Emma nunca é marcada explicitamente e negativamente como irreal. As cenas que ela monta no teatro secreto da fantasia são narradas como se fossem reais. São textualmente indistinguíveis dos fatos reais. Representam-se grandes paixões em sua mente, como figurino extravagante bem a propósito, cenário suntuoso, *script* dramático.

Para ela, é como se real e fictício estivessem no mesmo plano, como se tivessem a mesma medida, como se fossem da mesma natureza. Como bem ressaltado acima, a ficção não se apresenta como menor, como insignificante, mas tal qual a realidade. Desta forma, o fictício, com sua realidade, invade os sentimentos e os desejos da personagem com tamanha potência que o seu silenciamento gera doenças físicas. Assim, “As palavras não ditas encontram expressão em sintomas físicos: a tosse, o emagrecimento”¹⁷³. Durante momentos críticos, a personagem, então, suprime o que deveria expelir e acaba adoecendo. Somente ao final do romance¹⁷⁴, ela consegue expressar o que estava preso em sua garganta e se encaminha para o decisivo término.

Podemos, agora, nos perguntar sobre a razão de Emma ser assim, de agir dessa forma, de ter essa imaginação. A resposta é: a leitura de romances:

a boa moça pessoalmente engolia longos capítulos, nos intervalos do trabalho. [...]. Durante seis meses, aos quinze anos, Emma sujou as mãos nessa poeira dos velhos gabinetes de leitura. Com Walter Scott, mais tarde,

¹⁷² “Por que, meu Deus, eu fui me casar?” FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes da província. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011, Primeira parte, capítulo 7, p. 125.

¹⁷³ WALL. Op. Cit., p. 55.

¹⁷⁴Visita a Rodolphe. FLAUBERT, 2011, Terceira parte, Capítulo 8.

apaixonou-se pelas coisas históricas, sonhou com baús, sala de guardas e menestréis. Teria gostado de viver em alguma velha mansão, como aquelas castelãs de longo corpete [...].¹⁷⁵

Como vemos, a personagem buscava realizar-se nas leituras de tal forma que Gay¹⁷⁶ alega que ela foi “seduzida” pelos livros. Nesse caso, o historiador revela uma sedução de nível sexual, um despertar da sexualidade através da leitura. Se de um lado temos a questão sexual; por outro lado, temos também o amparo emocional visto que, quando a mãe faleceu, ela “deixou-se, pois, deslizar pelos meandros lamartinianos [...]e ficou finalmente surpresa de se sentir apaziguada e sem mais tristeza no coração do que rugas na fronte”¹⁷⁷.

Ela sai do convento e, posteriormente, casa com Charles; entretanto, logo fica entediada. Sua frustração surge, precisamente, devido à discrepância de sua vida com as das suas heroínas. Ao casar, imagina que terá uma vida intensa e esplêndida como as heroínas dos livros lidos, mas surpreende-se com o marasmo em que se encontra. De acordo com Davis¹⁷⁸,

Antes de casar, ela achava ter amor; mas não tendo chegado a felicidade que deveria resultar desse amor, era preciso que ela tivesse se enganado, pensava. E Emma buscava saber o que exatamente se entendia na vida pelas palavras *felicidade*, *paixão* e *embriaguez*, que lhe tinham parecido tão belas nos livros.

Para Gay¹⁷⁹, a frustração no casamento se deu por causa das “fantasias alimentadas pelas orgias de leituras” que “tornaram sua vida de casada ainda mais difícil de suportar. [...]. Se tivesse lido menos, ela teria sofrido menos”. Discordando deste ponto, há Llosa¹⁸⁰ que acredita que, devido à leitura, a personagem “vive experiências profundas que as virtuosas burguesas de Yonville nem sequer

¹⁷⁵ FLAUBERT, 2011, p. 115-117.

¹⁷⁶ GAY. Op. Cit., pp. 149, 151.

¹⁷⁷ FLAUBERT, Op. Cit., p. 119.

¹⁷⁸ DAVIS, Op. Cit., p. 114.

¹⁷⁹ GAY. Op. Cit., p. 152.

¹⁸⁰ LLOSA. Op. Cit., p. 32.

suspeitam em sua existência tão rotineira [...]”. Assim sendo, dispomos de duas perspectivas acerca do hábito de ler romances praticada pela personagem. O primeiro entende que esse hábito não foi positivo por ter causado sofrimentos que surgiram das leituras realizadas; o segundo, contrariamente, considera o hábito primoroso na medida em que favorece experiências que antes seriam inimagináveis.

Na visão de Ricoeur¹⁸¹, essas experiências podem acontecer, sim, por meio da leitura de narrativas porque um mundo é aberto quando estamos diante de um texto e esse mundo nos proporciona experiências inimagináveis. Para o filósofo, essas experiências ocorrem porque “Um texto não é uma entidade fechada em si mesma; é a projeção de um novo universo distinto daquele em que vivemos”¹⁸².

O texto escrito proporciona este tipo de projeção em consequência da distância, do “afastamento” que gera¹⁸³. Esse afastamento se dá na medida em que a escrita não tem caráter “mostrativo”, “ostensivo”. A referência direta é abolida em prol de uma referência indireta, uma referência de segundo grau, uma referência que não se encontra próxima dos leitores. Um exemplo é o uso do pronome demonstrativo nas narrativas: “esta manhã” não se refere à manhã em que o texto é lido. Dessa forma, o texto narrativo refere-se a algo que está fora do texto, “*refere-se* a alguma coisa que [...] podemos denominar ‘mundo’ – mundo do texto”. Esse é um primeiro aspecto do afastamento.

O segundo aspecto é que “graças à escrita, o ‘mundo’ do *texto* pode fazer explodir o mundo do *autor*”¹⁸⁴. Ou seja, quando o leitor está diante da obra, o autor não está próximo (tempo e espacialmente) para responder por ela. Afastada do seu autor e entregue ao leitor potencial, o texto torna-se “autônomo relativamente à intenção do autor. O que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer”. Com isso, o autor não tem qualquer posse do sentido do texto e o leitor está livre para interpretar da forma que convier com o seu “mundo”. Assim com o texto escrito,

¹⁸¹ RICOEUR, Paul. “A vida: uma narrativa em busca de narrador” in *Escritos e conferências I*, trad. Edson Bini, São Paulo, Loyola, 2010b, pp. 203 – 204.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Id. “Hermenêutica e o mundo do texto”. In *Escritos e conferências: hermenêutica*. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Loyola, 2011, p. 29.

¹⁸⁴ Ibid.. p. 53 (Grifos do autor).

Não há mais, com efeito, situação comum ao escritor e ao leitor. Ao mesmo tempo, as condições concretas do ato de mostrar não existem mais. Sem dúvida, é essa abolição do caráter mostrativo ou ostensivo da referência que torna possível o fenômeno que denominamos de 'literatura', onde toda referência à realidade dada pode ser abolida.¹⁸⁵

Com esses esclarecimentos sobre o “mundo do texto”, “horizonte de experiências” e “distanciamento”, percebemos a linguagem, o discurso, a narrativa estão abertos para novas possibilidades quando desprendem-se do autor através do texto escrito. No discurso oral isso não acontece com a força que acontece no discurso escrito. No discurso oral o autor está frente a frente e pode responder pelo o que diz; frente a frente, temos a autoridade do autor com relação ao dito. E assim, “O sentido, liberado da intenção de seu autor, é um sentido que podemos tornar nosso pela leitura. [...]. O sentido não se encontra, portanto, por detrás do texto nem no pensamento de seu autor, mas naquilo que Ricoeur denomina ‘o orientado texto’, isto é, o mundo do texto que se ergue na interpretação”¹⁸⁶. Com o autor à distância, o leitor apodera-se do sentido, da interpretação daquele texto. O texto torna-se, por isso, livre e extensível a um número inimaginável de leitores, “Pois se o evento da fala some, os textos permanecem e podem ser lidos por qualquer um que saiba ler”¹⁸⁷. Chegamos, por conseguinte, no processo de refiguração narrativa, dado que

o processo de composição, de configuração, não se finaliza no texto, mas no leitor, e sob essa condição torna possível a reconfiguração da vida pela narrativa. Eu diria mais precisamente: o sentido ou a significação de uma narrativa brota na intercessão do mundo do texto e do mundo do leitor. O ato de ler torna-se assim o momento crucial de toda a análise. Sobre ele se apoia a capacidade da narrativa de transfigurar a experiência do leitor.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ibid., p. 55.

¹⁸⁶ GRONDIN, Op. Cit., p. 90.

¹⁸⁷ PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Tradução de Marcus Penchel. São. Paulo: Vozes, 2009, p. 85.

¹⁸⁸ RICOEUR, 2010b, p. 203.

Quando estamos diante de uma narrativa, podemos entrar nesse mundo aberto por esta obra e ampliar nossos horizontes. Quer dizer que, podemos nos apropriar da obra quando estamos diante dela e, ao fazer isso, ampliamos nossas experiências através do mundo da obra, pois pertencemos, a partir daí “ao mesmo tempo em imaginação ao horizonte de experiência da obra e ao de [nossa] ação real¹⁸⁹. Assim sendo, mesmo que nossa personagem, Emma, não compreendesse a leitura ou lesse erradamente, na opinião de alguns comentadores, observamos que a narrativa alimenta nossa imaginação e nos enche de experiências. Experiências que, talvez, nunca teríamos se não fosse através das narrativas. Com Emma não é diferente. Ela experimentou novos mundos, mundos totalmente desconhecidos e sua imaginação foi nutrida de, se podemos dizer deste jeito, esperança.

Quando o sentimento de frustração após o casamento tomou lugar, o que a animou foi participar de um baile. Um baile como os que tinha lido nos romances. No fundo, ela parecia ser objetiva. Sabia o que queria. Queria ser como as heroínas dos romances que havia lido e nesse baile se sentiu assim¹⁹⁰. Desse modo, ventilou-se uma poeira de esperança. No entanto, acabado o baile, viscondes nunca mais vistos e o êxtase esvaindo-se, ela “leu Balzac e Georges Sand, procurando neles lenitivos imaginários para as suas cobiças pessoais. [...]. A lembrança do visconde voltava sempre em suas leituras. Entre ele e as personagens inventadas, ela estabelecia comparações”¹⁹¹.

Para o crítico Llosa¹⁹², um dos pontos mais dramáticos durante todo o romance é essa luta que a personagem vivencia entre real e imaginário, a questão da “luta entre a realidade objetiva e subjetiva. Emma não diferencia as duas, só consegue viver a realidade ilusoriamente, ou melhor, vive a ilusão, tenta concretizá-la”. O crítico frisa que, no próprio romance, realidade e ficção seriam duas caras da mesma moeda, “duas irmãs inseparáveis”. Llosa enfatiza, ainda, que a inadequação de Emma à vida se dá propriamente por causa das suas leituras românticas que

¹⁸⁹ Ibid, p. 204.

¹⁹⁰ “Sua viagem a Vaubyessard tinha feito um buraco em sua vida, à maneira dessas grandes fendas que uma tempestade, numa noite só, cava às vezes nas montanhas. Resignou-se, entretanto [...]” (FLAUBERT, 2011, p. 139)

¹⁹¹ FLAUBERT, 2010, p. 141.

¹⁹² LLOSA, 2015, p. 170.

deram forma ao seu caráter e uma das cenas que mostra, fortemente, essa inadequação é quando ela, após virar amante de Rodolphe, começa a se ver como as heroínas que tanto admirava. Acredita que, enfim, realiza o imaginário:

lembrou-se das heroínas dos livros que tinha lido, e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras puseram-se a cantar em sua memória com vozes de irmãs que a encantavam. Tornava-se ela própria como uma parte verdadeira daquelas imaginações e realizava o longo devaneio de sua juventude, considerando-se o tipo de amante a quem tanto tinha invejado.¹⁹³

Ou seja, Emma não se baseava em pessoas reais, mesmo conhecendo várias e de vários tipos. O ideal era sempre as personagens e a vida que viviam no mundo irreal e, por isso, o destino dela poderia ter sido diferente (negativamente) se não tivesse lido tantos romances, principalmente, os românticos¹⁹⁴.

Mesmo quando sua primeira tentativa de realizar o imaginário fracassa, ela não desiste. Tem uma queda emocional, fica doente (como vimos acima, reprimida pelos desejos); mas conforme o sentimento vai esfriando, ela vai melhorando e o auge de sua melhora é quando Charles a leva a um espetáculo teatral e lá ela se reencontra: “nas leituras de sua juventude, em pleno Walter Scott”¹⁹⁵ e, ainda durante o mesmo espetáculo, ela “Reconhecia todas as embriaguezes e as angústias pelas quais quase morrera. A voz da cantora não lhe parecia mais do que o eco de sua consciência, e essa ilusão que a encantava, algo de sua própria vida”¹⁹⁶. E enquanto a personagem do espetáculo se encaminhava para ser enganada, tal como ela fora, Emma “Conhecia agora a pequenez das paixões que a arte exagerava. Esforçando-se, então, por desviar disso o pensamento, Emma não queria ver nessa reprodução de suas dores nada mais do que uma fantasia plástica [...]”¹⁹⁷.

Percebemos que sua vida era tão associada às suas leituras que mesmo em momentos de decepção, de não realização do desejado, Emma não consegue

¹⁹³ FLAUBERT, 2015, p. 263

¹⁹⁴ LLOSA, 2015, loc. Cit..

¹⁹⁵ FLAUBERT, 2015, p. 332.

¹⁹⁶ Id. Ibid., p. 334.

¹⁹⁷ Id. Ibid., p. 335.

abandonar o que havia lido. Não consegue enquadrar-se na vida comum, na vida real, porque vê na vida fictícia a sua verdadeira realidade. Mesmo com as decepções, logo volta a se reconhecer naquela irrealidade que era uma irrealidade real, uma irrealidade que tinha o mesmo status que a realidade, uma irrealidade que expunha o real de maneira mais compreensível. O interessante é que, devido à sua preferência por romances românticos, finais felizes e mortes gloriosas, ela só consegue identificar-se com algumas narrativas. Outras, são rejeitadas assim como a realidade o é¹⁹⁸. Entretanto, relacionando com a teoria de Ricoeur, essa identificação com algumas narrativas e a estranheza com outras pode ser devido aos pressupostos existentes nas narrativas das leituras feitas e das narrativas existentes em sua vida. Não podemos esquecer que esses pressupostos foram construídos e são perpetuados pelas leituras que fazemos e construímos. É o jogo da sedimentação e inovação dito acima.

Cada obra é uma produção original, um novo existente no reino do discurso. Mas o inverso não é menos verdadeiro: a inovação permanece uma conduta governada por regras: a obra da imaginação não parte do nada. Está ligada de uma maneira ou de outra aos modelos recebidos pela tradição.¹⁹⁹

Esse jogo entre sedimentação e inovação é o que mantém que as narrativas prossigam inovando e perdurando a tradição. As narrativas contadas pelos antepassados foram e continuam sendo base para nossos pressupostos e criação de novas histórias, como também fazem com que as atualizemos em novos contextos diferentes dos quais nasceram. Esse processo, além de manter vivo hábito de narrar, confere-nos outras formas de encararmos a vida, de nos conhecermos, de experimentarmos outras possibilidades de vida. Isso porque “o próprio trabalho da interpretação revela um desígnio profundo: o de superar uma distância, um afastamento cultural, o de equiparar o leitor a um texto que se tornou

¹⁹⁸ “Emma não queria ver nessa reprodução de suas dores nada mais do que uma fantasia plástica, boa para distrair os olhos, e até sorria interiormente com uma pena desdenhosa [...]” (FLAUBERT, 2015, p. 335).

¹⁹⁹ RICOEUR, 2010b, p. 202.

estranho e, assim, incorporar seu sentido à compreensão presente que um homem pode obter dele mesmo”²⁰⁰.

Isso acontecia com Emma. De acordo com Goody²⁰¹, “Os livros lhe dominavam a vida”. Sua vida girava em torno dos romances, das histórias das heroínas, dos feitos e acontecimentos narrativos. Ela os incorporava em seu modo de ver a vida, em seu modo de viver, em seu modo de julgar, em seu modo de sentir. A este respeito, o antropólogo sugere uma certa negatividade por ocorrer o que ele chama de “dependência da ficção, uma espécie de hábito mórbido, que traz em si o desprezo pelo ambiente em que nasceu [...]” e reitera que era uma característica atribuída às mulheres, às mulheres que poderiam despendar tempo com isso.

A despeito dessa posição, o crítico Llosa, em *A Cultura do romance*²⁰², julga fortemente que a vida de Emma e sua ânsia por realizar feitos das narrativas é positiva, pois a levou a lugares que outros e outras nunca alcançaram, a levou a ter coragem para realizar seus desejos, a levou a ter coragem e lutar contra o meio social em que vivia. Isso tudo porque

A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todos contentes com a vida do modo como a vivem. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou pouco na vida, onde é impossível não ser infeliz, não se sentir incompleto, não ser frustrado nas próprias aspirações. [...] é um modo astuto que inventamos para nos mitigar a nós mesmos pelas ofensas e imposições desta vida injusta que nos obriga a ser a nós mesmos enquanto gostaríamos de ser muitos, tantos quantos fossem necessários para satisfazer os desejos incandescentes de que somos possuídos.²⁰³

²⁰⁰ Id. *O Conflito das Interpretações: Ensaios de hermenêutica*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio, Imago, 1978, pp. 7-8

²⁰¹ GOODY, Jack. “Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar”. In: MORETTI, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 58.

²⁰² LLOSA, Mario Vargas. “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?”. In: MORETTI (org.), *A cultura do romance*, op. cit., p. 29.

²⁰³ Ibid., p. 26.

A literatura, por conseguinte, é apoderada pelas pessoas que sentem uma insatisfação com suas experiências no mundo real, é apoderada pelas pessoas que desejam ver mais, pelas pessoas que desejam conhecer outros mundos através da ficção. Para Llosa²⁰⁴, a atitude de Emma é, na verdade, uma vida corajosa. A coragem reside no fato de ter enfrentado sozinha uma estrutura social. Esse seria um dos papéis que a leitura exerce em seus leitores, porque “a boa literatura é sempre – ainda que não proponha isso nem se dê conta disso – sediciosa, insubmissa, em revolta: um desafio ao que existe”.

Essa postura da literatura, muitas vezes, nos faz perceber o que se esconde devido ao hábito, a saber, a incompletude do mundo e a sua necessidade de revirá-lo nem que seja por meio das narrativas. Remexer o mundo implicaria em remexer a nós mesmos, remexer quem somos, o que fazemos, remexer nossa existência no lugar onde vivemos. Ao tornarmo-nos insatisfeitos, insubmissos, inquietos com o modo de vida vigente potencializaríamos nossa ânsia de mudança através dessas boas narrativas. Mesmo assim, nós tornar-nos-íamos infelizes por quisermos ver a ação na vida real. Para Llosa²⁰⁵, essa infelicidade não seria negativa visto que nos impulsionaria a buscar novos modos de vida, novas mudanças, impelir-nos-ia a ação tal como Dom Quixote e nossa Madame Bovary.

Desta forma, as narrativas, de um modo geral, podem refigurar a vida dos leitores sejam eles quem foreme de maneiras diversas, pois cada obra tem seu mundo próprio, assim como o leitor tem o seu e ambos estes mundos dialogam. Caso estes mundos sejam discrepantes, há um confronto, pois o mundo do texto

É algo que se pode habitar; que pode ser hospitaleiro, estranho, hostil... Existem assim sentimentos fundamentais, que não tem qualquer relação com uma coisa ou um objeto determinado, mas que dependem do mundo em que a obra comparece; são, em suma, puras modalidades de o habitar. [...] remete para uma espécie de arredores, testemunha uma capacidade de se disseminar e de ocupar um espaço inteiro de consideração ou de meditação face ao qual o espectador se pode situar. Este posta-se diante da obra, frente a ela. Mas, ao mesmo tempo, está no meio do mundo criado por esse frente a frente. Há aqui dois aspectos perfeitamente

²⁰⁴ Ibid., p. 27 (Grifo nosso).

²⁰⁵ Ibid., pp. 28 – 29.

complementares, e o fato de estar imergido num mundo compensa o que aí poderia haver de pretensão de domínio no simples frente a frente com a obra: um mundo é alguma coisa que me rodeia, que pode submergir-me, em todo caso, que eu não produzo, mas onde me encontro.²⁰⁶

Aí, vemos que toda obra abre um mundo possível para o leitor, entretanto, cada leitor carrega seu mundo e o posta diante da obra. O confronto, portanto, torna-se corriqueiro na medida em que a obra possui um horizonte de possibilidades e estes horizontes vieram de outro mundo diferente do mundo do leitor. Outras modalidades de existir brotam na obra diante do leitor que a recebe, mas cada leitor receberá uma ou mais modalidades de habitar este lugar dependendo de suas experiências, dependendo do que carrega da tradição, de quais narrativas ouviu e leu.

Esse confronto vai ao encontro do que acredita Llosa acerca do papel da literatura, causar desconforto nos leitores e os incitar a mudar a realidade. Para Ricoeur²⁰⁷, “só pode utilizar-se o termo ‘mundo’, em todo o rigor, quando a obra opera a respeito do espectador, ou do leitor, o trabalho de refiguração que perturba a sua expectativa e o seu horizonte [...]”. Dito de outro modo, cada obra tem seu mundo e o leitor tem o seu, mas o confronto opera diferentemente em cada leitor visto que cada um possui uma vivência própria.

Quando ocorre a refiguração, ou seja, quando os mundos se confrontam e o leitor retira para si uma interpretação do que foi lido, é a si mesmo que o leitor compreende, pois “compreender é *compreender-se diante do texto*. Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo [...]”²⁰⁸. Não há, por conseguinte, passividade de nenhuma das partes. O texto literário possui um mundo que se abre perante o leitor e se expõe a este, que igualmente se entrega a obra com o objetivo de ampliar seus horizontes, ampliar quem se é, ampliar seu campo de ação.

²⁰⁶ RICOEUR. *A crítica e a convicção*. Lisboa, Edições 70, 1997, pp. 237 – 238.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 238.

²⁰⁸ *Id.* “A função hermenêutica do distanciamento” in: *Interpretação e ideologias*; 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 58.

Essas ampliações ocorrem porque a refiguração “não consiste em reproduzir o real, mas em reestruturar o mundo do leitor, confrontando-o com o mundo da obra; e é nisso que consiste a criatividade da arte, ao penetrar no mundo da experiência cotidiana para a refazer a partir do interior”²⁰⁹. A obra, conseqüentemente, está ancorada na realidade ao buscar daí seu material de composição e, igualmente porque retorna a este mundo quando se dá ao leitor. Estar diante do leitor é estar diante de um mundo real aberto, que é para onde retorna com suas possibilidades de existênciarefigurando a vida de quem se interpretou diante desta. Dessa forma, “é às obras de ficção que devemos em grande medida a ampliação de nosso horizonte de existência”²¹⁰.

O próprio Flaubert²¹¹ apontava essa força da arte de propiciar outras formas de vida, outras experiências para quem entra nesse ambiente. O autor revela também a potência dessas experiências quando relata em suas cartas que chegava a sentir o que suas personagens sentiam. Ele era acometido física e emocionalmente por tudo o que escrevia²¹². O mesmo se pode dizer de quem lê *Madame Bovary*, de quem entra nesse mundo provinciano e, ao mesmo tempo, libertador. Wall²¹³ admite que “somos arrastados a um contínuo contato imaginativo com Emma. Sentimos que estamos dentro de sua cabeça, na sua pele, enquanto lemos. Temos a impressão de conhecê-la por completo: seus pensamentos e sensações, desejos, fantasias e recordações secretas”. E isso acontece “Pois embora o leitor viva no mundo irreal da fábula, é ao mesmo tempo um ser de carne, que é mudado pelo ato da leitura”²¹⁴.

²⁰⁹ Id. 1997, pp. 235 – 236.

²¹⁰ Id. 2010, pp. 136 – 137.

²¹¹ “É por isso que amo a Arte. É que aí, pelo menos, tudo é liberdade num mundo de ficções. Aí podemos nos satisfazer com tudo, podemos fazer tudo, podemos ao mesmo tempo ser rei e povo, ativo e passivo, vítima e sacerdote.” FLAUBERT, Gustave. Cartas Exemplares. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, Carta 39. À Louise Colet. Croisset, de sábado a domingo, 1 hora da manhã (15-16 de maio) de 1852, p. 71.

²¹² Id. Ibid., Cartas exemplares. Carta 142. À Jules Duplan. Croisset. 25 de setembro de 1861, p. 197 e Carta 168. À Hippolyte Taine. Croisset. Terça-feira à noite, fim de novembro de 1866, p. 219.

²¹³ WALL, 2011, p. 51.

²¹⁴ RICOEUR, 1997, p. 123.

Emma, apesar de ser fictícia, é mudada pelo hábito da leitura e, na medida em que realiza as suas fantasias, vai se tornando as heroínas dos romances lidos. A semelhança é demasiadamente considerável visto que ela própria repara este evento²¹⁵, como também seu amante Léon. Este, após ter se tornado amante de Emma, a enxerga como uma personagem, uma personagem dos tipos de romance que ela lê e, vale sublinhar, Léon é tão leitor de romances quanto ela. Ele afirma, então, que

Ela era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, o vago *ela* de todos os volumes de versos. Ele reencontrava em suas espáduas a cor de âmbar da *odalisca no banho*; tinha o corpete longo das castelãs feudais; parecia-se também com a *mulher pálida de Barcelona*, mas estava acima de todo anjo!²¹⁶

Atentamos, portanto, para essa transfiguração pelo ato da leitura. Emma entrou no mundo dos textos lidos de tal forma que seus sonhos, inspirados pelas histórias lidas, ganharam corpo e foram realizados. Suas leituras foram refiguradas no campo prático da ação dos seres humanos, e este é o objetivo da hermenêutica: “reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir”²¹⁷.

Logo, neste capítulo, a experiência de Emma nos demonstra a tarefa da leitura, principalmente de narrativas, a saber, refigurar a experiência, a forma de vida, a maneira de ver, de sentir e até fomentar novas imaginações acerca da realidade e da fantasia. Nós, leitores, temos inúmeras oportunidades para compreendermos quem somos uma vez que “o texto é a mediação”²¹⁸ por meio da qual compreendemos a nós mesmos e o nosso entorno (que é ampliado pela leitura).

Mesmo em textos diferentes de nossas vidas podemos refigurar as nossas porque “é o mundo do leitor que é oferecido para esta redescrição, uma

²¹⁵ FLAUBERT, 2015, p. 263.

²¹⁶ FLAUBERT, 2015, p. 382. Grifos do autor

²¹⁷ RICOEUR, 2010, p. 94.

²¹⁸ Id., 1990, p. 57.

redescriçãoque é acima de tudo uma releitura do mundo e de si próprio”²¹⁹.Deste jeito, nossa heroína refigurou sua vida, ainda que parecesse infantil, como querem alguns comentadores, porque era a vida dela diante da obra, era a vida dela que era desdobrada pelo ato da leitura, era a vida dela que ampliava possibilidades quando ela lia, era ela própria quem se atrevia a viver como as narrativas que acompanhava. E se insistimos em ler, em acompanhar as histórias é devido a sua força de comunicar algo a nós, exprimir algo de nossas vidas, acrescentam algo as nossas experiências. Como afirma Grondin²²⁰, comentador de Ricoeur, “Nós lemos histórias, quer se trate de narrativas de ficção ou históricas, porque elas conferem um sentido à intriga de nossas vidas”.

Podemos dizer, finalmente, que Emma ultrapassou barreiras além do que muitas mulheres puderam sonhar pelo fato de ter desejado e ter realizado seus sonhos nutridos pelos romances lidos. Há que se enfatizar seu fim trágico, que deu muitas discussões sobre as potencialidades do romance, como acentua Goody²²¹. Sobre este ponto, ele afirma que muitos romancistas criticavam algumas ilusões criadas em determinados romances e uma das ilusões criticadas era a ilusão de *Madame Bovary*, que culminou no“bovarismo”²²², pois demonstrava que a personagem vivia fantasiando e não refletia sobre o lido. Para o antropólogo, a personagem criara uma ‘realidade virtual’, ela não participava do seu mundo atual. Vivia reclusa em sua imaginação demasiado fértil a tal ponto que “difundiuse [...] a ideia de que a ficção levasse à loucura”²²³. Certamente, outros romances contribuíram para esta ideia; mas, acrescenta-se a isto, as inúmeras denúncias contra o romance e o preconceito com o número elevado de mulheres leitoras.

Em contrapartida, há que se enfatizar, igualmente, como sustenta Llosa²²⁴que

²¹⁹ Id., Autobiografia Intelectual. In: _____. *Da metafísica à moral*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995, p. 124.

²²⁰ GRONDIN, 2015, p. 95.

²²¹ GOODY, Op. Cit., p. 57.

²²² Cf. GAULTIER, Jules: *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris, 1892.

²²³ GOODY, Op. Cit., p. 51.

²²⁴ LLOSA, 2015, p. 32.

Embora morra jovem e tenha uma morte atroz, Emma, pelo menos, graças a sua valentia para se aceitar como é, vive experiências profundas que as virtuosas burguesas de Yonville nem sequer suspeitam em sua existência tão rotineira [...]. Eu louvo o fato de que Emma, em vez de sufocar seus sentidos, trate de saciá-los [...].

Dessa maneira, a morte da personagem por suicídio só demonstra que esta escolheu seu destino, que mesmo fatídico, é o reconhecimento de que é dona de si, é o reconhecimento de quem ela é, de quem ela quer ser, de que destino ela quer seguir. Para Davis²²⁵, o fim de Emma condiz com o projeto de Flaubert: acusar o romantismo matando tragicamente sua heroína romântica; porém, o fim da personagem Emma condiz com a postura de alguém que não aceita uma vida ordinária, uma vida limitada. Tanto é que essa personagem “é a primeira de uma série de jovens esposas perturbadas e insubordinadas; o modelo das heroínas burguesas adúlteras que dominaram setenta anos de ficção europeia”²²⁶.

Isto posto, destacamos neste capítulo o processo de apropriação da leitura narrativa, que caminha da pré-narração à transfiguração narrativa, na vida fictícia da personagem Emma, de *Madame Bovary*. Esse processo identifica elementos pré-narrativos em nossas narrativas já acabadas, ou seja, antes de narrarmos já temos alguma estrutura narrativa na vida real e as carregamos tanto para o ato de criar narrativas quanto para a leitura das mesmas. Assim,

É necessário seguir, acompanhar a configuração, atualizar sua capacidade de ser seguida para que a obra tenha, no próprio interior de suas próprias fronteiras, uma configuração; seguir uma narrativa é reatualizar o ato configurante que lhe dá forma. É ainda o ato de leitura que acompanha o jogo entre inovação e sedimentação, o jogo com os constrangimentos narrativos, com as possibilidades de distanciamento [...]. Finalmente, é o ato de leitura que finaliza a obra, que a transforma num guia de leitura, com suas zonas de indeterminação, sua riqueza latente de interpretação, seu poder de ser reinterpretada de maneira sempre nova em contextos históricos sempre novos.²²⁷

²²⁵ DAVIS, Op. Cit., p. 26.

²²⁶ WALL, Op. Cit., p. 52.

²²⁷ RICOEUR, 2010b, p. 205.

4 OS ROMANCES AUTOBIOGRÁFICOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA DEMANDA SOCIAL AFRODIASPÓRICA

Neste capítulo, apresentaremos um caso brasileiro de refiguração de mundo a partir da leitura. Esse caso, a saber, Carolina Maria de Jesus, demonstra as possibilidades abertas pelo mundo da leitura mesmo para pessoas em situação de desvantagem social; porém outra questão nos será posta primeiramente: o descompasso entre forma literária e o contexto sociocultural em que esta surgiu. Algumas perguntas nos guiam: os romances respondem a “todas” as demandas sociais? Quais demandas, muitas vezes, dominam a literatura e, conseqüentemente, o romance?

Dessa maneira, este capítulo é constituído de duas partes. A primeira, “Romances latino-americanos”, trata do contexto romanesco encontrado na América Latina e como a demanda social era respondida literariamente. Após uma breve exposição da realidade da América Latina de modo geral, reservamos um olhar especial para o Brasil. O objetivo é salientar que, mesmo o romance sendo uma forma que tenta responder a uma demanda social, precisamos observar que demanda é essa que está sendo difundida com mais ênfase visto que inúmeros romances surgem ao mesmo tempo com ideias divergentes; mas, muitas vezes, uns são ignorados em detrimento de outros que difundem ideias, digamos, mais padronizadas, mais em conformidade com o que alguns grupos detentores do poder desejam transmitir. Assim, veremos que há um descompasso entre forma literária e sociedade e dentro desse descompasso há ainda outro descompasso; isto é, temos romances que difundem o que inexistente na sociedade e temos os romances que mostram a realidade de maneira tão contundente que parecem ser mais reais que a própria realidade, mostram o que muitos não estão vendo.

Na segunda parte, temos um exemplo de refiguração de vida através da leitura. E esse exemplo foi escolhido porque encerra um duplo objetivo. O primeiro é que as obras lá trabalhadas, os diários de Carolina Maria de Jesus, sob nosso ponto de vista, participam do segundo tipo de descompasso entre forma literária e

sociedade. O segundo objetivo é exibir a capacidade dos romances de refigurar, de transfigurar a experiência do leitor a despeito de qualquer descompasso existente na sociedade.

4.1 Romances latino-americanos

Neste subcapítulo, destacaremos descompasso entre a forma literária e o processo social. Destacaremos que o romance moderno como surgido na Europa reverberou em outros lugares do mundo tal como na América Latina e, conseqüentemente, no Brasil. O objetivo é perceber como a forma romance se deu em terras marcadas por profundas desigualdades sociais e diferenças étnicas, como o Brasil, e como tal forma literária acompanhou ou não algumas mudanças desse tipo de sociedade.

Primeiramente, observaremos a recepção dos romances modernos no contexto da América Latina de modo geral. Acerca desse assunto, Doris Sommer²²⁸, expõe que a América Latina seguia a referência europeia de romance, porém não imitavafielmente. Explicamos que a “referência europeia de romance” relacionava-se com os romances que foram difundidos como modelos por parte da literatura. Não queremos dizer que todos os romances seguissem o mesmo padrão, mas que muitos dos romances elevados pela crítica como cânone perpetuavam os ideais discutidos por Doris Sommer. Nancy Armstrong²²⁹ também enfatiza que a “história da literatura” elegeu um tipo de romance como paradigma, ou seja, nem todos os romances foram levados em consideração. Assim, o acesso aos romances considerados canônicos é de maior amplitude e, conseqüentemente, a sua influência também será maior.

²²⁸ SOMMER, Doris. “Pelo amor e pela pátria: romances, leitores e cidadãos na América Latina”. In: MORETTI, Franco. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2009, pp. 309-310.

²²⁹ ARMSTRONG, Nancy. “A moral burguesa e o paradoxo do individualismo”. In: MORETTI, Franco. (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2009, pp. 367-368.

²²⁹ *Ibid.*, p. 375.

Desta forma, os leitores, romancistas e críticos da América Latina alcançaram mais facilmente tais romances canônicos e basearam-se nestes para configurar seus mundos narrativos, suas expectativas de leitura. Dessa maneira, baseados no padrão europeu, os romances latinos preferiram dialogar com sua própria realidade e definiram seus ideais e estes colidiam com algumas posições tomadas pelos romances europeus considerados como padrão. Um exemplo disso é o tema do amor. Enquanto nos romances europeus o amor era negativo e podia levar à destruição, nos romances latinos o amor era positivo. Assim:

Lá, na Europa, o amor era destrutivo, representava uma ameaça para a harmonia e a prosperidade. O tema de grande parte das histórias aristocráticas, e, portanto, antiburguesas, era a separação entre o desejo e dever. Em vez disso, 'aqui', no Novo Mundo, lamenta com embaraço o irmão em *Martín Rivas*, o amor parece ter-se tornado o único responsável por toda a felicidade.²³⁰

Podemos notar que, embora os modelos sejam os romances modernos e houvesse uma admiração por tais, a abertura da forma romance proporcionou uma adaptação a esta sociedade. Desapegada dos moldes e sem a necessidade de satisfazê-los, como vimos no capítulo um, os romances latinos agregaram o que seu ambiente, sua cultura, mostravam. A ponto de surgirem narrativas consideradas "incomuns" para os modelos do romance europeu moderno, como "tratamento imparcial de homens e mulheres, com heroínas que sempre são aquilo que querem"²³¹ e a diferença mais marcante é o foco no amor como um sentimento positivo.

Nancy Armstrong²³² ratifica essa ideia ao revelar que desde *Clarissa*, de Richardson, "o romance inglês não permitiu que nenhum de seus ilustres protagonistas aceitasse um convite sexual sem sofrer uma punição que ultrapassava em muito o crime". Isto é, o desejo era visto como um sentimento negativo e até merecedor de punição caso houvesse a entrega a ele. O principal alvo dessa punição era a mulher. Esta só era considerada socialmente respeitável enquanto negasse os

²³⁰ SOMMER, pp. 309-310.

²³¹ Ibid., pp. 309-310.

²³² ARMSTRONG, Nancy. Op.cit., pp. 367-368.

desejos. Ela era vista como uma ameaça podendo ceder aos desejos sexuais e arruinar a “formação do núcleo familiar”²³³. Desse jeito, alguns romances, considerados expressões da moral burguesa²³⁴, tinham o objetivo de ensinar as mulheres a reprimir seus desejos e canalizar para fins reprodutivos.

Segundo ainda Armstrong²³⁵, como indicado acima, alguns romances ingleses acabaram se adaptando à lógica burguesa. Estes tentaram conciliar em seus romances o ideal de individualismo e a singularidade de cada indivíduo, ideias inconciliáveis na vida real. Assim, os romances eram marcados por personagens respeitadoras das regras estabelecidas, mas que eram “desajustadas” por infringirem essas mesmas regras. Devido a essa tentativa de ajuste literário, a comentadora conclui que alguns romances ingleses não eram críticos dessa sociedade, não eram romances que subvertiam a lógica burguesa, mas sim como romances que construíam personagens que iam se modelando a tal sociedade²³⁶.

Apesar de não ter realizado uma mudança “estrutural radical”²³⁷, a remodelação da classe burguesa com suas influências “étnicas” acabou por ir remodelando a sociedade e seu individualismo e, com isso, afetando o romance. E assim, embora não seja o causador de tal modificação, “ele também conserva, talvez mais do que qualquer outro gênero literário, sua capacidade de reagir às transformações históricas”. Essas reações históricas aconteceram não só na Europa, mas também na América Latina.

Nestes romances, além da diferença com relação à função do amor, outra característica salientada é a questão da etnia. Isso porque a história desses povos passa pelo sequestro dos africanos e das africanas de seu lugar de origem, a África. Aqui trazidos (as), foram escravizados(as) e submetidos(as) a inúmeras e inimagináveis violências. Uma dessas violências é o estupro que, além da agressão física e psicológica em si, tinha o objetivo de miscigenar a população. Esse ambiente,

²³³ Ibid., p. 372.

²³⁴ “À diferença da opinião crítica mais difundida, a moral burguesa não é tanto um valor em si, e sim um modo de ler, avaliar e rever categorias de identidade já existentes e os aparatos culturais que as autorizam, entre eles o próprio romance.” Ibid., pp. 335-336.

²³⁵ Ibid., p. 359.

²³⁶ Ibid., p. 365.

²³⁷ Ibid., p. 374.

mesmo depois da abolição da escravatura, manteve o racismo e produziu confusões identitárias.

Como vimos no primeiro capítulo, uma das características do romance europeu é ser uma forma que responde aos anseios, que exhibe, que assume posições diante das discussões de determinada sociedade. O mesmo ocorreu com os romances latinos. Diante desse contexto de miscigenação, de imposição de coesão social, estes romances tentaram responder a essas demandas e a posição assumida por alguns romancistas foi em prol da unificação social, isto é, a posição de que vivemos em uma democracia racial.

Com vistas nisso, alguns romances brasileiros, por exemplo, tentavam escamotear a etnia do povo africano. Segundo Sommer²³⁸, essas escamoteamentos levaram romancistas a representar conforme o preconceito e construir narrativas de inferiorização desse povo ao caracterizá-lo como “primitivo”, “bárbaro” e que sua condição seria favorecida ao estabelecer laços com os outros povos, principalmente com o povo europeu. Vemos essa representação em *O Guarani* em que os escravizados africanos eram retratados como índios e em *Iracemano* qual o primeiro brasileiro surge de um português e uma índia.

A gênese desses romances acabava servindo a propósitos patrióticos em que até o amor baseava-se nessa concepção. De acordo com Sommer²³⁹, a finalidade era encobrir as diferenças, os conflitos e “reconciliar os diversos componentes nacionais”. No caso, as narrativas, quase sempre baseadas em relações amorosas, retratavam casais de diferentes etnias, mas que apareciam como companheiros indubitáveis, como apaixonados incontestáveis. Essas construções, encontradas nas leis e na literatura, auxiliavam no propósito da manutenção do europeu como modelo ideal de “Homem” e que a mistura de etnias seria positiva para alcançar esse objetivo. Um exemplo disso é quando o autor da Constituição Argentina de 1853²⁴⁰ utiliza slogans para propagar tais ideais e alguns romancistas se engajam no mesmo objetivo e:

²³⁸SOMMER, op. cit., Ibid., p. 314.

²³⁹Ibid., p. 314.

²⁴⁰ Ibid.

Tudo isso contribuiu para legitimar a posse do Novo Mundo por parte do homem branco depois da caçada dos conquistadores ilegítimos. Sem poder reivindicar uma genealogia que os radicasse na terra os crioulos deviam ao menos afirmar direitos conjugais e, pois, de paternidade: na falta de genealogia, se lançaria mão de um liame de genitura. O coração e o corpo da América deviam ser subjugados para que os pais a pudessem fecundar e se reproduzir como homens civis. Para que fosse legítimo, no entanto, o amor devia ser recíproco: os pais ditavam as condições, mas as mães é que deviam mudar.²⁴¹

Sommerassevera que a função do romance girava em torno da educação para os “amores” úteis. Isto é, os enredos difundiam relacionamentos em que o encontro de ambos os apaixonados tivessem algum “benefício” para a unificação social, principalmente, o “benefício” de alcançar o modelo ideal de ser humano, a saber, o homem europeu. Isso era visadomesmo que os valores aristocráticos tivessem que ser abandonados. A elite liberal passava a considerar estes valores retrógrados e bloqueadores do progresso capitalista. Desta forma, “[e]m toda a América Latina, a ‘cidadania ativa’ começava a considerar o desejo pessoal como motor quer dos desígnios passionais quer dos patrióticos”²⁴². O desejo tornara-se a chave para a modernidade.

Além do alcance do modelo de “Homem” visto como ideal, havia a preocupação com os conflitos que pudessem ser gerados devido às diferenças de etnia e de classe. A legislação e a literatura caminhavam com o intuito de resolução desses confrontos e evitar a guerra civil. Por isso, encontramos em tais tramas relações que vencem todas as barreiras étnicas e sociais para concretizarem seus objetivos pessoais, porém esses objetivos conduzem ao objetivo nacional de unificação para o progresso do capital por meio da obliteração das diferenças. Isso era a garantia de entrada na modernidade, assim vemos que “na ficção e na filosofia liberal, quando lhes é concedido fazer o que querem, os cidadãos se associam em uniões construtivas”²⁴³.

²⁴¹Ibid., p. 315.

²⁴²Ibid., p. 316.

²⁴³Ibid., p. 317.

Segundo Sommer, essas tramas agradaram aos leitores por congregarem as pretensões nacionais e amorosas, pois, como vimos, em grande parte dos romances modernos europeus, as relações amorosas eram sofridas e pouco felizes; o amor era um sentimento destrutivo. Então, os leitores, como forma de reparar as histórias dos romances europeus, adaptaram-se a ver enredos em que o amor era explorado de modo positivo²⁴⁴. Era como se ao lerem romances com enredos de amores felizes equilibrassem a tradição romanesca que invalidava este sentimento.

Outra diferença entre os romances latinos e europeus está em que nestes as mulheres aparecem como fazendo parte do ambiente doméstico enquanto os homens, do ambiente político; já nos romances latinos, os homens eram “capazes também de sentimentalismo”²⁴⁵ e, ainda segundo Sommer, esses costumes foram transmitidos igualmente pelas leis e pelos romances.

A despeito dessas diferenças com relação ao romance europeu moderno, o romance latino-americano não representou um aperfeiçoamento, um avanço visto que as personagens eram “estereotipadas”, ou seja, correspondiam ao lugar-comum dos romances europeus modernos. Em prol da relação entre amor e legislação, os romances latinos acabavam desprezando, entre outros elementos constitutivos do enredo europeu, o “amadurecimento”, o desenvolvimento no curso da história das personagens; e, por isso, foram vistos como “menos inovadores”²⁴⁶.

Ao cruzarem o mar, quando foram importados para a América Latina, os romances sofreram algumas alterações, e o mesmo ocorreu com a ideologia contemporânea da democracia liberal. Com certeza, a elite latino-americana queria se modernizar e prosperar, mas ao mesmo tempo não tencionava perder a situação privilegiada, na prática feudal, que herdara do período colonial.²⁴⁷

Sommer²⁴⁸ alega que a construção dos romances de forma esterotipada era um reflexo dessa elite que não queria perder seus privilégios, mas queria criar novos

²⁴⁴Ibid., p. 318.

²⁴⁵Ibid., p. 319.

²⁴⁶Ibid., p. 326.

²⁴⁷Ibid., p. 329.

²⁴⁸ Ibid., p. 330.

valores para o contexto nacional em que se encontrava: o contexto das diferenças étnicas e sociais. A burguesia preocupava-se com os ideais que poderiam conduzir as personagens e, conseqüentemente, os leitores e as leitoras de tais romances. Apesar desses estereótipos, estes romances fizeram sucesso e, segundo a comentadora²⁴⁹, “contribuíram realmente para dar expressão cognitiva e estabilidade emocional às formações sociais e políticas por eles articuladas.” Contudo, abrindo aqui um parêntese, podemos nos questionar para que grupo ocorreu essa estabilidade.

Retornando a Sommer, estes contribuíram, sim, para o desenvolvimento nacional; porém, devido a alguns leitores possuírem o hábito de considerar como potencial literatura somente obras europeias ou obras indicadas por críticos que estão acostumados com obras europeias, outras obras acabam ficando no esquecimento e/ou inferiorizadas, gerando um “círculo vicioso hermenêutico”. Assim, muitos tendem a ignorar o papel fundamental que estes romances tiveram, tendem a ignorar as lições que poderiam nos dar, tendem a ignorar o mundo por eles aberto. Estes romances²⁵⁰ são rechaçados por não se assemelharem aos romances considerados canônicos e perdem leitores e leitoras ou não são devidamente lidos/interpretados pelo fato de não se apresentarem conforme o padrão estabelecido. Os que sofrem com essa exclusão são, principalmente, “os textos das minorias”²⁵¹, pois não apresentam os enredos dos romances considerados clássicos, considerados universais.

Dessa forma, ao percebermos que a compreensão e a aceitação de certos textos passam pelo arcabouço dos textos estabelecidos pela crítica como universais; percebemos que, muitas vezes, estamos ignorando um grande número de obras apenas por não corresponderem às nossas expectativas normatizadas. Ou seja, a exclusão de algumas obras se dá pela não compatibilidade entre as obras consideradas canônicas e as obras que as desvirtuam. Certamente, como vimos,

²⁴⁹ Ibid., pp. 330-331.

²⁵⁰ Alguns romances que fazem parte da análise de Sommer (os quais ela chama de “romances-nação”): *Martín Rivas* (1862), *Amalia* (1851), *Cecília Valdés* (1882), *Aves sinnido* (1889), *El Zarco* (1901), *María* (1867), *O guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Enriquillo* (1882), *Cumandá* (1887), *Tabaré* (1888), *Doña Barbara* (1929).

²⁵¹ Ibid., p. 332.

esse desvirtuamento não ocorre tão bruscamente devido a tentativa de se assemelhar com os modelos canônicos. Essas diferenças vão surgindo conforme o meio social e o tempo. A questão é perceber que algumas obras surgiram em resposta a um determinado problema, a uma determinada situação. Assim, nem todos os romances canônicos podem não ajudar a entender o contexto da América Latina. Porém, estes são ignorados por não serem europeus ou não seguirem fielmente a lógica destes. Aqui, percebemos que, apesar do modelo ser o romance europeu, os romances latinos se diferenciaram em alguns aspectos e estes fazem diferença no contexto social. Se para entendermos determinado contexto social podemos observar suas obras, as obras também mantêm sua gênese nesse contexto. As obras europeias revelando, basicamente, um receio com relação ao desejo (principalmente, se esse sentimento estiver presente nas mulheres); enquanto as obras latinas usavam essa energia para propagar a coesão social, nitidamente por meio de ideias europeias. Contudo, essa demarcação da tentativa de unificação social no contexto da América Latina nos é cara visto que no Brasil, especificamente, foi perpetrada a falsa imagem de igualdade racial e essa igualdade afetou as condições de vida dos africanos e seus descendentes que, a nosso ver, será representada nas obras de Carolina Maria de Jesus.

O que queremos frisar é que a mudança de ambiente influencia na forma romance e, por isso, não haveria razão para que romances considerados não canônicos não pudessem ser lidos somente porque não se assemelham aos romances europeus. O exercício a ser feito aqui seria o de “aprender a interpretar a diferença historicamente constituída”²⁵² para a abertura de novas interpretações, para a visão para outros autores, descoberta de novos textos, ampliação de possibilidades no mundo literário e, conseqüentemente, ampliação do nosso mundo de experiências possíveis.

Outro crítico que relata esse descompasso entre a sociedade e as ideias propagadas é Roberto Schwarz. Em “As ideias fora do lugar”, na obra *Ao vencedor as batatas*, o crítico afirma que, no Brasil, eram consideradas as ideias europeias mas, na prática, esses ideais eram bastante irrelevantes. Isso porque, embora as ideias fossem de liberdade, de igualdade, as práticas correspondiam à escravização,

²⁵² Ibid., p. 333.

exploração, desigualdade, favores²⁵³. Vale ressaltar que isso não significa que a Europa realmente seguisse tais ideias; significa que “lá correspondiam às aparências”²⁵⁴, enquanto que, no Brasil, as divergências eram enormes. Aqui se mantinha fortemente a violência da escravização e seus efeitos nefastos.

Esse fato da escravização, por si só, demonstrava a discrepância entre a realidade e os valores difundidos na cultura. Os valores da ideologia liberal não encontravam terreno de modo pragmático e, por isso, geraram-se grandes desigualdades sociais. Essas desigualdades eram visíveis também na maneira hierárquica como a sociedade brasileira era dividida, a saber, em latifundiários, em escravizados e em “homens livres”²⁵⁵.

Segundo Schwarz, havia uma distinção nítida entre as duas primeiras classes, porém, a terceira classe, a dos homens livres, seria uma classe dúbia. Isso porque, apesar de receberem a alcunha de “livres”, estes, efetivamente, viviam do favor do latifundiário, viviam na dependência.

*O favor é a nossa mediação quaseuniversal- e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.*²⁵⁶

Isto posto, tal como na abordagem de Sommer, há uma preferência de muitos escritores em escrever sobre assuntos menos problemáticos, assuntos que não entrem demasiadamente em choque com os valores difundidos na sociedade. Assim, vemos aqui um comportamento quase padrão de muitos escritores: acobertar os conflitos nacionais. Dessa forma, a fim de manterem e/ou propagarem uma imagem mais aceitável da sociedade em que vivem, os escritores acabavam escamoteando os confrontos e desacordos existentes e, realçando o que consideram mais toleráveis. Com isso, as reais rivalidades, as reais desigualdades foram, na maioria

²⁵³ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Liv. Duas Cidades/ Editora 34, 2007, p. 12.

²⁵⁴ Ibid., p. 12.

²⁵⁵ Ibid., pp. 15-16.

²⁵⁶ Ibid., pp. 16-17.

das vezes, ignoradas em prol de uma construção ilusória de imagem de nação mais igualitária e “para a literatura [...] resulta daí um labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco”²⁵⁷.

O crítico²⁵⁸ afirma ainda que as obras artísticas eram os lugares propícios para agregar, positiva e negativamente, todas as maneiras, ideais e valores europeus sem constrangimentos. Essas incorporações, pela falta de constrangimento, podiam gerar também certa reflexão. Como tal,

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre - ou evite - o descentramento e a desafinação.²⁵⁹

As ideias que circulavam na sociedade ecoavam na literatura. Os ecos podiam ser, como enfatizado acima, tanto no sentido de encobrir os problemas como no sentido de revelá-los, de causar estranhamentos. Da mesma maneira, o romance acaba sendo um depósito vivo desses problemas entre valores e práticas de um determinado meio, como o caso do Brasil. Frisa Schwarz²⁶⁰ que mesmo que o escritor não perceba, não queira, não tenha intenção, não saiba, ele revela muito da estrutura em que vive, “é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência”²⁶¹.

Enquanto o crítico destaca a condição dos “homens livres” na literatura, perguntamo-nos acerca do processo social e a literatura da classe dos descendentes de escravizados após a abolição uma vez que os escravizados não podiam escrever e, como vimos, um dos objetivos principais era apagar esse sujeito

²⁵⁷Ibid., p. 21.

²⁵⁸Ibid., p. 26.

²⁵⁹Ibid., p. 29.

²⁶⁰Ibid., p. 30.

²⁶¹Ibid., p. 31.

da história da nação. Segundo Cuti²⁶², “foram os estrangeiros estudiosos do Brasil que deram início ao questionamento envolvendo africanos escravizados, sua descendência e a literatura brasileira”, tamanha era a dificuldade da própria nação em discutir essas questões.

O período pós-abolição foi marcado por racismo. Assim, a população escravizada e seus descendentes continuaram sofrendo devido à falta de inclusão social, perseguição policial, práticas do período escravagista, etc.; fortalecendo, prática e teoricamente, a exclusão desse grupo. A arte, e conseqüentemente a literatura, assimilou e reforçou esses tipos de inferiorização.²⁶³

Cuti²⁶⁴ aponta o mesmo problema visto por Sommer: um possível círculo hermenêutico viciado. Isso porque, segundo ele, as obras produzidas passam pelo viés da realidade, as obras destacam os ideais vigentes na sociedade; por conseguinte, se o corpo social opera de maneira excludente, racista, as obras, conseqüentemente, terão esse panorama como horizonte. Desse jeito, caso não haja quem as conteste, as interpretações realizadas e perpetradas sob esse horizonte fomentarão a visão preconceituosa. Visão muito difundida no Brasil até hoje, diga-se de passagem, e que desde sua origem vem sendo contestada pelas próprias vítimas. Dessa maneira, as próprias vítimas tornam-se autores para poder contar suas próprias histórias e:

Uma das formas que o autor negro-brasileiro emprega em seus textos para romper com o preconceito existente na produção textual de autores brancos é fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhe as contradições e as conseqüências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanção do discurso, o ‘lugar’ de onde fala.²⁶⁵

Essa visão, como já constatamos, também procura escamotear a personagem afrodescendente para evitar os conflitos étnicos. Quando ocorre sua

²⁶²CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010 (Coleção Consciência em Debate), p. 15.

²⁶³Ibid., pp. 16-17.

²⁶⁴Ibid., p. 25.

²⁶⁵Ibid.

aparição, é por meio de sua união com os brancos no sentido de clarear a descendência ou aparição no sentido de eliminação da personagem afrodescendente. Esta não aparece como sujeito natural da sociedade e, sim, como objeto em desenvolvimento para tornar-se uma pessoa branca.²⁶⁶

Essa exigência de embraquecimento se dá na medida em que a estética levada em consideração é a “estética eurocêntrica”, que é a valorização de pessoas, cultura, ideais europeus. A estética do africano e, conseqüentemente, do afrodescendente é inferiorizada, ridicularizada, excluída, demonizada, e essas violências afetam não somente a condição externa, mas também a interna, a emocional, a psicológica. Evidentemente que esses fatores influenciaram e influenciam demasiadamente a literatura.²⁶⁷

Negros e mestiços, no Brasil e no mundo, vivem sob o predomínio de uma estética eurocêntrica que abrange desde o vestuário até a textura do cabelo, passando também pelas produções culturais. Contudo, não se trata apenas de cultura. A opressão estende-se à vida em toda a sua dimensão. E é aí, com esse amplo conteúdo, que se realiza a literatura.

Devido a essas influências os escritores descendentes de africanos encontraram barreiras para escrever, para dizer-se nos textos, para revelar a si mesmos. Isso devido ao predomínio de literatura feita por brancos e um público habituado a ler somente tais autores fazendo com que o silêncio passasse a ser norma para a população negra. Essa “norma” era utilizada como mecanismo forte de violência, pois “calar o outro é uma das táticas para dominá-lo”²⁶⁸.

Ressaltamos que essa maneira de dominação penetrou na literatura, e em sua “avaliação”, resultando no já mencionado apagamento da figura e, portanto, da fala do africano e seus descendentes. Prova disso é a mínima quantidade ou a inexistência de obras que retrate a luta dos escravizados e seus descendentes. O que temos, em sua maioria, são imagens que representam essa população como pacífica, como grata pelo clareamento, satisfeitas com a escravização, etc.

²⁶⁶Ibid., pp. 34-35.

²⁶⁷Ibid., p. 43.

²⁶⁸Ibid., p. 58.

Dessa maneira, essa interdição gera, em última análise, o auto silenciamento, o auto apagamento, porque:

A censura, quando introjetada, torna-se autocensura. O sistema repressor passa a contar com a própria energia do reprimido, que age contra si mesmo. O próprio oprimido tentará justificar a sua contenção internalizada como qualidade que transfere para aquilo que consegue expressar.²⁶⁹

Em grande parte da literatura feita por brancos há a inferiorização, o silenciamento, o que leva a baixo autoestima do africano e de sua descendência²⁷⁰. Isso porque muitas dessas obras eram feitas para deleite único dos próprios brancos, eram feitas para elevar somente a autoestima destes, eram feitas para sustentar uma pretensa superioridade destes, para “justificar” os erros cometidos contra outros grupos encobrendo as rivalidades, encobrendo as desigualdades, encobrendo as tendências majoritárias.

Por isso, Cuti²⁷¹ alega que a necessidade da literatura dos africanos e de sua descendência, daqueles que demonstram a etnia africana em suas obras, reside em expor essas opressões e romper com o silêncio imposto visto que todos participam de alguma forma dessas violências: ou as sofrem, ou as praticam (conscientes ou não), ou por omissão. Esse diálogo através da escuta desses autores excluídos é importante para que haja real reflexão sobre as condições vividas por essa população e a mudança estrutural ocorra.

Alguns exemplos de autores descendentes de africanos e que romperam com o silêncio foram Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Luiz Gama (1830-1882), Cruz e Sousa (1861-1898) e Lima Barreto (1881-1922); porém, devido ao isolamento maior perpetrado pelo campo literário, da negação de participação do rol dos escritores consagrados, da recepção não recebida, estes se mantiveram a parte.²⁷² Esses autores lutaram contra as imagens preconceituosas, contra as

²⁶⁹Ibid.

²⁷⁰Ibid., p. 64.

²⁷¹Ibid., p. 87.

²⁷²Ibid., p. 80.

folclorizações, contra as infantilizações, contra as inferiorizações, contra as caricaturasperpetuadasna literatura em relação à população afrodescendente²⁷³.

Analisado o contexto social e, conseqüentemente, o contexto dos romances da América Latina e, principalmente, o do Brasil, especificamente; entramos agora no mundo aberto por Carolina Maria de Jesus. Nesse panorama de imitação dos modelos europeus, de destaque de alguns grupos em detrimento de outros, de exclusão sociocultural, de não representativa de alguns grupos marginalizados; como a personagem dos diários de Carolina Maria de Jesus se representava? Como ela lidava com a leitura nesse contexto social? Como estes romances respondiam a uma demanda social, particularmente, a uma demanda do afrodescendente?

4.2 Carolina Mariade Jesus e a demanda socioculturalafrodiaspórica

Primeiro, há que se expor os motivos da escolha dos diários de Carolina Maria de Jesus para nosso intento além dos já mencionados acima. Para isso, recorreremos a Mikhail Bakhtin, que aborda a forma do diário como sendo inspirada pela biografia/autobiografia e esta enquanto romance autobiográfico²⁷⁴. Para ele, os diários são ramificações da biografia/autobiografia. Em seguida, abordaremos duas obras da autora, *Quarto de despejo* e *Diário de Bitita*.

De início, temos a visão de Bakhtin²⁷⁵ sobre o realismo das biografias e das autobiografias. Conforme o autor, a biografia seria, “a forma mais ‘realista’”. Alguns motivos para isso são que essa forma congrega aspectos como maior propensão ao inacabamento, proximidade com a atividade do autor enquanto transfigurador da própria vida, distanciamento da figura do herói, caráter pouco delimitado ou sem demarcação nítida, afastamento de outros romances devido ao seu fechamento próprio, devido ao seu final que não corresponde aos finais dos outros romances.

²⁷³Ibid., pp. 88,90.

²⁷⁴BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. - São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior), p. 165.

²⁷⁵ Ibid., p. 166.

De acordo com Bakhtin²⁷⁶, o romance que se exprime em autobiografia ou em biografia são narrativas de vida imediatas que expressam transcendentemente, por meio da arte, a vida e o eu particular de um sujeito. Para ele, há ao mesmo tempo uma coincidência e uma diferenciação entre quem é o sujeito e como este é representado. Assim, o autor e o herói da narrativa, mesmo na autobiografia, se distinguem e se assemelham concomitantemente. Com essa sincronia, a biografia pode ser vista tanto como um organizador da vida de quem se quer representar, mas também um organizador da vida do próprio autor “e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida”²⁷⁷.

Isso porque esse outro, o autor, e o herói são ambos possibilidades de representação na biografia. Ambos se apresentam na biografia, ambos se encaram no dia a dia da biografia. O autor pode participar da biografia tanto quanto o herói. Permite-se que esse outro adentre nessa vida do sujeito que se representa, permite-se que esse outro esteja lado a lado com quem se mostra no dia a dia, permite-se que esse outro entre nessa consciência e a compartilhe exteriormente, permite-se que esse outro interfira e a tensão ocorre. Tal tensão se revela fortemente nas recordações do passado uma vez que nossas lembranças carregam muito da visão dos outros sobre a representação que se quer passar, pois se encarna a memória do outro sobre nós.²⁷⁸

Há tensão, mas não conflito:

Esse outro que exerce seu domínio sobre mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*, uma vez que, no plano dos valores, continuo a ser solidário com o mundo dos outros, uma vez que me percebo dentro de uma coletividade — de minha família, de meu país, da cultura universal; a posição de valor do outro tem *autoridade* sobre mim, ele pode conduzir a narrativa da minha própria vida e estarei interiormente de pleno acordo com ele.²⁷⁹

²⁷⁶ Ibid., p. 165.

²⁷⁷ Ibid., p. 166.

²⁷⁸ Ibid., pp. 166-167.

²⁷⁹ Ibid., p. 167.

A relação com o outro está sempre presente, pois há um compartilhamento de valores, há um compartilhamento de mundos. Assim, esse compartilhamento faz com que a vida que se projeta passe pelo crivo da consciência do outro e não somente isso, ela é ordenada, constituída, arquitetada pela visão desse outro e que será direcionada aos que entrarem nesse mundo fictício. Aqui, entra em jogo, também, o papel da memória na manutenção da recordação dessa vida que se projeta. A biografia permanece enquanto memória e simboliza “valores idênticos”²⁸⁰ aos do outro porque “O outro não é um produto da minha *palavra* destinado a um uso interessado, [...] ele é efetivamente validado por mim e seus valores são determinantes para a minha vida”.

Essa determinação surge na medida em que as narrativas dos outros também fazem parte daquele que se projeta; as narrativas que contam sobre esse que se projeta fazem parte da memória dos outros. Dessa maneira, o outro “pode tornar-se o autor da minha vida”²⁸¹ sem que haja uma supressão de quem se é. Os outros participam de quem sou de modo intercambiante e não exploratório. Ou seja, os outros participam da minha vida de modo a complementá-la e eu permito essa influência na minha história sem que essa interferência seja unicamente de uso. É um troca. É uma autoridade permitida na biografia. Difícil, muitas vezes, identificar o outro, identificar o herói e o narrador. Os dois unem-se e separam-se para construir essa narrativa da vida. Da vida de quem? Ambas as narrativas se fundem em uma mesma concatenação formal em que os outros é que são os heróis e aquele que se projeta torna-se um herói na medida em que os heróis se unificam. Essa unificação só acontece quando o narrador percebe os valores do outro como seus, quando incorpora a narrativa do outro.

Quando o mundo dos outros, em seus valores, tem autoridade sobre mim, assimila-me enquanto outro (claro, nos momentos em que ele pode, precisamente, ter autoridade). Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros - meus próximos— me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu

²⁸⁰Ibid., p. 168.

²⁸¹Ibid., p. 168.

era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança).²⁸²

Para Bakhtin²⁸³, é essencial que essas narrativas dos outros sejam incorporadas a narrativa biográfica. São elas que completam e dão concretude à biografia. Elas dão sentido ao todo, tanto ao todo de uma vida quanto ao todo do entorno dessa vida. Essa cooperação é, então, buscada pelo narrador uma vez que “sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biográfica*”.

A opção pela construção solitária de uma biografia levaria a uma narrativa baseada em “*fragmentos da vida vivida internamente*”²⁸⁴. Esses fragmentos completam a vida interna, mas não a externa, não a vida coletiva. Para o autor, a vida interna é praticamente “inútil” a esse tipo de narrativa e isso porque aquele que habita na vida interna é incapaz de narrar, é demasiadamente objetivo, é demasiadamente aleatório. Somente através da proximidade dos outros, dos valores dos outros é que o narrador se torna o herói de sua história. Os outros heróis heroificam o narrador da biografia. Esse narrador só se firma diante dos valores dos outros, diante do mundo dos outros visto que não podemos ser alheios ao mundo, nos distanciando da alteridade inerente ao humano. Afastarmo-nos dessas narrativas outras nos tornaria indiferentes e nossa biografia, deslocada, porém, a aceitação da alteridade na biografia não a “isenta de elementos inorganizados e anárquicos”. Isto é, mesmo com a organização externa dos valores dos outros, a biografia mantém seu fechamento diferenciado dos romances não-biográficos, mantém uma organização temporal diferente.

Bakhtin, em seguida, apresenta dois tipos de biografias e seus valores: a aventura heroica, (vigorou na época do Renascimento) e o sócio doméstico (época do sentimentalismo e ao realismo). A aventura heroica possui três valores básicos como, o desejo de ser herói, o desejo de ser amado e “a vontade de viver o acontecer romanesco, a diversidade da vida interior e exterior”. São valores

²⁸²Ibid., p. 168.

²⁸³Ibid., p. 169.

²⁸⁴Ibid., p. 169.

considerados individualistas, mas que participam da coletividade, ou seja, mantêm o caráter da alteridade necessário para que haja uma completude da biografia.

O primeiro valor, a saber, o desejo de ser herói, o desejo de glória é o ordenador da narrativa. Ele deseja ser exaltado, pois acredita fazer parte da história da cultura e até da nação. O crescimento buscado aqui não visa a si mesmo, seu próprio crescimento interior; mas, visa ser engrandecido perante os outros. Esse narrador pretende se conservar no futuro, na memória dos descendentes como herói histórico; seria uma manutenção de si por meio da memória histórica.

O segundo valor é o “desejo de ser amado”²⁸⁵. Isso em razão dos múltiplos aspectos da vida interna e externa que ficam excluídas da questão da glorificação. Vários aspectos da vida biográfica do narrador, da sua vida emocional, não são abarcados pelos valores do desejo de ser glorificado, então, outro valor atua: o da consciência amorosa. Esses fazem parte dos pormenores da vida biográfica e que não dizem respeito ao contexto histórico de um ponto de vista geral. Aí, a necessidade de congregar o desejo de amar, pois “tudo isso recebe um peso valorativo, um sentido e ganha forma na consciência amorosa do outro; todos os elementos estritamente privados são ordenados e governados por aquilo que desejo ser na consciência do outro”.

No terceiro elemento de valor, há uma predominância de viver a vida em sua inteireza em detrimento da vida episódica. Essa especificidade se dirige ao inacabamento, à abertura dos acontecimentos em seu estado excepcional. É “o desejo de viver até o fim o que o acontecimento tem de sensacional”²⁸⁶, mas isso não significa que o narrador cede simplesmente aos desejos, aos instintos. Esse desejo é uma “alegria de viver” consciente, refletida.

Bakhtin²⁸⁷ identifica que esses valores que circundam a biografia do primeiro tipo trazem ingenuidade moral ao narrador-herói. O exterior e o interior se confundem até se entrelaçarem, os valores dos outros passam a ser os do herói e este participa de um enredo voltado para a aventura em sua forma mais pura no

²⁸⁵Ibid., p. 171.

²⁸⁶Ibid., p. 172.

²⁸⁷Ibid., p. 174.

desenrolar incessante. Esses três aspectos dos valores estão todos presentes nesse tipo, mas não necessariamente com a mesma intensidade.

Já os valores norteadores da biografia sócio doméstica, e a que mais nos interessa no curso deste trabalho, são os valores sociais e não os valores históricos que conduzem à história da humanidade. O que se quer aqui é fazer parte do meio em que vive no presente e não dos heróis do futuro, dos descendentes. O que vale é ser bem visto e apreciado pelos seus familiares e não ser um herói para a humanidade.

Devido a essa mudança de eixo, “também não encontraremos a aventura e o que predomina é o elemento descritivo - o apego às coisas e pessoas comuns que valorizam a uniformidade da vida e dão-lhe conteúdo”²⁸⁸. O vínculo amoroso se dá na medida em que se desfruta o prazer com os seus, com suas coisas pessoais, o prazer de estar vivendo e sentindo juntamente com aqueles com quem convive. Por essa alegria no cotidiano, no dia a dia com pessoas comuns, o “acontecimento romanesco”, ponto ressaltado da biografia de primeiro tipo, é ignorado a ponto de ser excluído.

Esse tipo de biografia apresenta dois planos. No primeiro plano, temos o modo interior de representação do narrador-herói. Esse modo corresponde ao mundo interno do narrador-herói e condiz com a forma como este vive em sua imaginação. É a relação dele com as ideias que fez de si mesmo, afastado dos demais; porém, às vezes, essa distinção de planos não é visível. Assim, “ora ele está incorporado a ela representando o herói biográfico, ora tende a coincidir com o autor (o portador da forma), ora aproxima-se do sujeito da confissão”²⁸⁹.

No segundo plano, há uma aparição de traços transcendentais com relação aos outros personagens originados “da consciência do herói”²⁹⁰ e que facilita a equivalência entre autor, herói, narrador. A vida episódica é melhor encaixada aqui do que o acontecimento romanesco, contudo, esses acontecimentos episódicos são arrematados. Essa estrutura dupla de planos pode levar a biografia a uma desintegração de suas bases tal como o afastamento demasiado dos valores dos

²⁸⁸Ibid., p. 175.

²⁸⁹Ibid., p. 176.

²⁹⁰Ibid., p. 176.

outros, afastamento dos outros, da vivência com os outros e a transcendência eleva-se excessivamente a tal ponto de o narrador-herói assumir “uma forma transcendente a si mesmo”²⁹¹.

A seguir, há a forma como o herói e o autor se relacionam na biografia. Bakhtin²⁹² afirma que, no ato de criação, o autor constrói a narrativa com o mesmo conhecimento possuído pelo herói. Ambos estão no mesmo patamar de informação e são guiados pelos valores que norteiam a vida do herói. O autor não faz mais do que retomar, avançar a história do herói como cotidianamente (caso seja um herói do segundo tipo biográfico) ou extraordinariamente (caso seja um herói do primeiro tipo de biografia).

A partir disso, desponta uma característica fundamental da biografia, segundo o filósofo, que é ser sincrética. Ou seja, não há distinção entre o que é ou não estético na biografia. Ela abarca todos os elementos da vida do herói que são percebidas pelo autor. Este último, inclusive, expõe na narrativa “tudo” o que vê e aceita na vida do herói, “tudo” o que quer para si da vida do herói, “tudo” o que o herói deseja o autor também deseja. Caso faça exibição de atos heroicos, se tornará um verdadeiro herói para o autor.

Os valores e as possibilidades interiores que guiam o autor em sua representação do herói são os mesmos que guiam o herói em sua vida, pois a vida deste é espontânea e ingenuamente estética (os valores que a guiam são valores estéticos ou, mais exatamente, sincréticos), e é com igual espontaneidade e ingenuidade que o ato de criação será sincrético (os valores do autor não são valores puramente estéticos e não se opõem aos valores da vida, isto é, aos valores ético-cognitivos); o autor não é puro artista, assim como o herói não é puro sujeito ético.²⁹³

Para o autor, a vida do herói precisa somente de ser narrada, pois é completa de sentido. Não há oposição de valores entre autor e herói, não há conflito ético, não há distância na forma de pensar. Ambos compartilham os mesmos ideais e o autor

²⁹¹Ibid., p. 176.

²⁹²Ibid., p. 177.

²⁹³Ibid., p. 177.

demonstra esse compartilhamento de forma de pensar e viver ao transcender essa vida da forma como vê esteticamente (sincrética).²⁹⁴

Essas semelhanças entre autor e herói fazem com que ambos se confundam. Daí a ingenuidade do autor que pode chegar a “inverter” os papéis com o herói e até inverter os papéis com a própria vida real (autobiografia). Apesar dessa coincidência entre autor e herói, Bakhtin²⁹⁵ assevera que, definitivamente, “eles são dois”. Embora eles concordem, o autor está em um plano formal e o herói, no plano da existência. Ambos participam do “mesmo mundo de valores”, mas estão em esferas diferentes. Essas esferas não deixam de participar do mundo dos valores dos outros, que dão base para o autor criar e o herói se inspirar.

Com essa coincidência entre o mundo de valores, os pensamentos, os ideais do autor e do herói pode se pensar que o autor já está dado na narrativa, porém, é justamente ao contrário. O autor preserva a si mesmo da exposição, preserva sua não coincidência total com o herói e até a “não-coincidência consigo mesmo”²⁹⁶. A interioridade é seu refúgio causando um excedente na biografia, que extrapola no herói. Ou seja, o autor preserva-se em sua interioridade e isso o move no plano da existência; com a possibilidade de externalização na forma biográfica (uma forma interior), o herói acaba recebendo o excesso dessa preservação afetando o fechamento da biografia. A ficção espelha a realidade²⁹⁷ e o autor e o herói se confundem; porém, o autor não se expõe totalmente e sobrecarrega o herói naquilo que lhe falta no pano da realidade., a exteriorização de si. Essa sobrecarga acaba comprometendo o acabamento da biografia/autobiografia.

No tocante a conclusão, ao fechamento da biografia, ela tem um caráter de inacabamento, de não-conclusão. E, mesmo sendo regida pelos acontecimentos cotidianos, a biografia não se limita a isso:

²⁹⁴Ibid., p. 178.

²⁹⁵Ibid., p. 178.

²⁹⁶Ibid., p. 179.

²⁹⁷FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91, 2010. Disponível

em:<<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>.

A biografia, decerto, participa do acontecimento, mas é só pela tangente, pois sua participação direta ocorre o mais perto possível do mundo da família, da nação, da cultura; o mundo imediato a que pertencem o herói e o autor, o mundo da alteridade, apresenta certa condensação dos valores e, por conseguinte, ele é até certo ponto isolado; mas o é de uma forma natural-ingênua, totalmente relativa, de uma forma que, em princípio, não diz respeito à estética.²⁹⁸

Para o filósofo, a biografia não diria respeito à estética porque é naturalmente orgânica, porém não deixa de se envolver com algo da estética. Por ser orgânica e ingênua demasiadamente, e sem reflexão até, a biografia se conduz por seus próprios valores, se conduz por meio das vivências compartilhadas por ela própria e, por isso, carrega em si a falta de fronteira, a falta de fundamento interno. Lembrando que o autor não pode fundamentar um trabalho a qual concorda e, assim, não o discute.

O acabamento da biografia se daria pela presença externa de um leitor que entre nesse mundo biográfico e fundamente a alteridade existente nela. Como autor e herói confundem-se, o leitor assume o papel do autor e dá a conclusão artística necessária completando esse mundo de valores antes sem reflexão.²⁹⁹

No texto “O romance de educação na história do realismo”³⁰⁰, 1936-1938, Bakhtin também fala sobre o romance biográfico. Este reafirma o lado sincrético da biografia, ou seja, ela agrega várias formas, mas “há um princípio biográfico (autobiográfico) de estruturação do herói”³⁰¹.

Com relação ao enredo da biografia, ela se constitui de eventos cotidianos de uma pessoa desde seu nascimento até sua morte (se houver). O herói desses eventos, (eventos que se alteram) “permanece inalterado”³⁰². A biografia não se baseia nas mudanças que o herói pode sofrer e, sim, nas mudanças dos

²⁹⁸ BAKHTIN, op.cit., p. 179.

²⁹⁹ Ibid., p. 180.

³⁰⁰ BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. “O romance de educação na história do realismo”. In *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. - São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior).

³⁰¹ Ibid., p. 231.

³⁰² Ibid., p. 232.

acontecimentos diários, nas suas realizações, nas suas obras. Devido ao foco nos acontecimentos cotidianos, o tempo da biografia é regido, em sua maior parte, pelo tempo biológico uma vez que estes representariam melhor a realidade, ênfase da narrativa biográfica. Esse tempo biológico, frisa o filósofo, não está separado do tempo histórico visto que nenhum tempo se dá fora do tempo, está enraizada em um período. Contudo a biografia em si “conhece o verdadeiro tempo histórico”³⁰³ uma vez que o mundo representado está exposto de maneira mais realista. A vida do autor e do herói verdadeiramente participam do tempo histórico e, assim, mesmo com o predomínio do tempo biológico, tempo histórico o orienta organicamente.

Por isso, outro ponto importante do romance biográfico é a questão da função do “*mundo*”³⁰⁴. Em consequência do enraizamento no tempo histórico, o mundo representado, o mundo que circunda o herói não é apenas um acessório da narrativa, é parte constituinte do todo. O *mundo* não se dá inesperadamente, de improviso; mas todos os componentes – personagens, locais – fazem parte, têm função na biografia. Nessa ordenação orgânica, o caráter realista sobressai uma vez que o herói está ancorado em seu tempo histórico, em seu contexto de vida com mais realidade. Tudo o que gira em torno deste realmente faz parte do mundo. A biografia mantém elementos inorganizados por causa do excedente do autor, mas até esse excedente integra o mundo do autor-herói.

Uma última característica da biografia, segundo este texto, é a perda da heroificação, como ressaltado na biografia de segundo tipo acima referida. O herói não busca virar símbolo para a história da humanidade, nem passa por uma transformação de si; os “acontecimentos não modelam o homem, mas seu destino (ainda que este seja criador)”³⁰⁵. Segundo Bakhtin³⁰⁶, essas são algumas das características que fundamentaram os romances do século XVIII e XIX, principalmente, os romances realistas, incluindo Flaubert.

Essas considerações acerca da biografia encontram lugar nas obras da escritora Carolina Maria de Jesus uma vez que sua obra de maior expressão e de

³⁰³ Ibid., p. 233.

³⁰⁴ Ibid., p. 233.

³⁰⁵ Ibid., p. 233.

³⁰⁶ Ibid., p. 234.

sucesso nunca visto até hoje no Brasil³⁰⁷, *Quarto de despejo*, é uma autobiografia e “a escritura do texto em primeira pessoa do singular apresenta um eu que se identifica com o mesmo nome da capa e que, portanto, ocupa uma posição múltipla e simultânea – protagonista, narrador e autor”³⁰⁸. E, como indicado por Bakhtin, a forma do diário é uma forma inspirada na forma do romance biográfico e, por isso, foi escolhido para nossa pesquisa. Acreditamos que os diários de Carolina se encaixem na biografia de segundo tipo, visto que o que predomina nos diários não é o valor histórico, não é o pertencimento à história dos heróis históricos, não há procura por participar da história de toda a humanidade. Os valores que governam os diários de Carolina são os valores do presente, estar ancorada no momento atual, ser importante para o meio em que vive, ser importante para aqueles que a circundam.

O diário *Quarto de despejo* tem a preocupação de relatar o cotidiano, intervalado, da autora Carolina Maria de Jesus em São Paulo entre os anos de 1955 e 1960. Esta obra congrega acontecimentos corriqueiros na vida da moradora da então favela do Canindé, em São Paulo (desativada ainda na época de Carolina). Outra referência para nosso estudo será o *Diário de Bitita*. Este é o último diário de Carolina e foi publicado após sua morte. Aí, ela apresenta o cotidiano da autora da infância até a vida adulta. Esta obra reflete o desenvolvimento da autora devido aos seus estudos autodidatas. Entre os motivos para registrar esses eventos podemos citar: o gosto pela leitura, o gosto pela escrita, a literatura como ascensão social,

³⁰⁷ Carolina Maria de Jesus chamou a atenção do público e da mídia antes, durante e depois do lançamento do seu livro (FARIAS, Tom. *Carolina: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 203). “Os estoques da Livraria Francisco Alves não ficavam estacionados no depósito. As vendas subiam de 40, para 50, 80 livros por dia.” (Ibid., p. 224-225) e “[...] seu livro vendia e vendia, como jamais se viu em qualquer tempo da história de nossa literatura” (Ibid., p. 227) ultrapassando escritores como Jorge Amado e Clarice Lispector (Ibid., p. 237). O sucesso também se deu fora do Brasil. Países como: Dinamarca, França, Polônia, Alemanha Ocidental, Suécia, Hungria, Itália, Cuba, Checoslováquia, Romênia, Inglaterra, Uruguai, Estados Unidos Espanha, Venezuela e Japão também publicaram seus livros e em alguns desses lugares, algumas edições “viraram best-seller” (Ibid., p. 297).

³⁰⁸ TOLEDO, Rilza Rodrigues. “Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus: resgate da Memória e Construção da Identidade”. In *Memorialismo e resistência: estudos sobre Carolina Maria de Jesus*. Jundiaí, paco Editorial: 2016, p. 163.

relatar o sofrimento, mudança social, aceitação pessoal. Esses motivos, muitas vezes, se confundem em sua escrita e vida, por isso, talvez seja difícil separá-los; porém, o que gostaríamos de expor nessa dissertação é a questão da relação de Carolina com a leitura. Isso porque nossa escolha desses diários carrega também outra relevância, principalmente, a saber, a experiência de transfiguração real pela leitura.

Gostaríamos de mostrar como essa autora-personagem lidava, especificamente, com o ato de ler. Julgamos que Carolina Maria de Jesus, autora-heroína, dos diários *Quarto de despejo* e *Diário de Bitita* (entre outras obras) transfigura sua vida por meio da leitura. Essa transfiguração é percebida em seus diários com a narração de um de seus hábitos preferidos: ler. Assim, retornamos a Paul Ricoeur para lembrar que o processo de troca de experiências entre o mundo da obra e o mundo do leitor inicia bem antes da obra ser finalizada de fato. A pré-configuração narrativa são os elementos narrativos existentes em nossa vida e que carregamos conosco ao escrever, produzir ou ler uma obra de arte narrativa. Consideramos que as obras lidas por Carolina tinham influenciado sua vida e suas obras. Dessa maneira, sua vida foi moldada pelas narrativas que leu e suas obras possuem esses elementos pré-narrativos. Isto é, muito antes de ela pensar em escrever, as obras que ela leu a orientaram na vida e nos modelos utilizados nos seus trabalhos. Após esse primeiro encontro com as obras, há o momento da configuração criativa, o momento em que a autora reuniu os elementos pré-narrativos existentes no seu contexto (conscientemente ou não) com a sua vida cotidiana e que resultou em várias obras inspiradas em obras que ela já lera. Essas obras lidas, por sua vez, transfiguraram a experiência da nossa autora-heroína a ponto de ela incorporar a leitura em sua vida mesmo com as dificuldades que ela enfrentava; mesmo que aquele hábito, muitas vezes, a atrapalhasse em seu dia a dia. Ela preferia abdicar de outros prazeres a abdicar do prazer da leitura e o considerava um hábito transformador da experiência humana. Assim sendo, vejamos como Carolina Maria de Jesus se relacionava com esse hábito.

A história de Carolina com a leitura inicia quando a mãe, a pedido de uma patroa, a coloca na escola³⁰⁹. A princípio, a então menina resistiu a ir à escola devido

³⁰⁹ JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 122.

aos insultos racistas dos colegas, mas a severidade da professora a fez aprender a ler³¹⁰. Com isso, Carolina obteve acesso, mínimo, ao mundo escrito e reparou “que os que sabem ler têm mais possibilidades de compreensão. Se desajustarem-se na vida, poderão reajustar-se”³¹¹. Tom Farias³¹² enfatiza que “Carolina se sentiu, com isso [aprender a ler], muito poderosa”.

Entretanto, o acesso a esse mundo não foi fácil visto que ela não possuía condições de comprar livros e, muito menos, os tinha em casa: “vasculhei as gavetas procurando qualquer coisa para eu ler. A nossa casa não tinha livros. Era uma casa pobre. O livro enriquece o espírito”. A sorte foi encontrar uma vizinha que possuía um livro para emprestar. O livro emprestado foi o romance *A Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães, 1875). Esta obra teve um efeito imediato em Carolina visto ser a representação de uma escravizada, ou seja, fazia parte da história, ainda recente, dela, de sua família e da cidade em que vivia. Carolina imergiu tão profundamente nessa leitura que seus sentimentos foram afetados: “compreendi tão bem o romance que chorei com dó da escrava. Analisei o livro”³¹³. Acreditamos que essa “compreensão” significava a entrada de Carolina nesse mundo do texto, significava que aquele mundo aberto diante de si falava com ela.

Essa ligação com a história de sofrimento aberta pelo livro *A Escrava Isaura* se origina da própria história exposta nas duas biografias. Aquele mundo muito bem podia ser o seu. Ela se via nessa personagem branca porque não existiam tantas personagens negras e, principalmente como personagem principal; por isso a necessidade das obras de Carolina. Seria uma demanda do meio social brasileiro para esse público que não se via. Na história, Isaura tem final feliz, mas antes ela sofre muito. Carolina se via no sofrimento e almejava um final feliz. Com a influência desse romance, “Carolina de fato se tornou uma aluna aplicada e disciplinada, levando-a a uma paixão incondicional pelos estudos e pelos livros até o final da vida”³¹⁴. Essa influência reverberou também nas suas obras. A escritora Carolina

³¹⁰ Ibid., p. 125.

³¹¹ Ibid., p. 126.

³¹² FARIAS, op. cit., p. 50.

³¹³ JESUS, ibid., p. 126.

³¹⁴ Ibid., p. 49.

Maria de Jesus teve não somente sua “sensibilidade” moldada por esse romance como também teve moldada sua forma de escrita, que foi base para suas obras³¹⁵.

Farias³¹⁶ enfatiza que esse acesso à leitura e através desse romance, considerado abolicionista, realmente foi importante na vida de Carolina porque modificou não só a sua relação com a leitura, com as “letras”, mas modificou a vida da autora. Segundo Joel Rufino Santos³¹⁷, há ainda uma influência bastante nítida entre o romance e a vida de Carolina: a inadequação com a vida vivida. Assim, a “personagem que Carolina criou em seus textos – estranha ao seu mundo real, virtuosa, vítima do destino cruel – é clone de Isaura: a favelada que não é favelada”.

Podemos tentar compreender esta posição de Carolina Maria de Jesus se a situarmos como uma escritora moradora da favela e que possui péssimas condições de vida. A negação dessa autora não leva ao escamoteamento, ao encobrimento dessas situações, dessas condições; pelo contrário, ela denuncia os problemas existentes naquela comunidade e evidencia o que não era apresentado na literatura. Ou seja, a visão de afastamento daquela condição de vida revela a experiência de alguém que viu os dissabores de ser uma favelada, de ser vista como uma favelada. Inclusive, mesmo quando vendeu um número extraordinário de livros, não deixou de ser chamada de favelada com o objetivo de inferiorização. Através da vida e obra de Carolina Maria de Jesus vemos o processo de exclusão dos africanos, africanas e afrodescendentes durante um longo período da história do Brasil que gerou inúmeras dificuldades sociais, financeiras, psicológicas, espirituais, educacionais para tal população. A autora, conseqüentemente enquanto negra, mulher e pobre; passou por todo o processo de exclusão e nota-se que ela vai, por meio da leitura, ampliando suas experiências. Suas ideias e pensamentos vão sendo aprofundados conforme ela tem um acesso maior aos bens culturais, entretanto, em sua fase inicial, a autora busca se afastar de situações que a distanciem de seu sonho de ser escritora. Em sua época, a favela não era representada em romances, não era bem vista; era um local rejeitado, oprimido e inferiorizado. Carolina Maria de Jesus sentia essas restrições e essas depreciações, porém resolveu expor sua insatisfação com

³¹⁵ SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, pp. 44.

³¹⁶ FARIAS, *Ibid.*, p. 53.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

o mundo e não somente, tentou mudar sua situação e o fez por acreditar na literatura.

Uma coisa é certa: esse romance, *A Escrava Isaura*, realmente modificou a percepção de Carolina e a motivou a ler mais e com isso, na visão dela, esse romance “foi duplicando o meu interesse pelos livros. Não mais deixei de ler”³¹⁸. Percebemos que esse livro foi revisitado em diversos momentos da vida da autora porque ela o analisava frequentemente, porém é difícil precisar se ela o fez durante toda a sua vida uma vez que, devido à falta de recursos financeiros, ela mudava de cidade e, muitas vezes, tinha que deixar os livros para trás. Mas, como indicado pelos autores, o primeiro romance lido foi basilar e deve ter ficado registrado em sua memória. “O gosto pela leitura a havia contagiado de vez e isto a fazia extremamente feliz”³¹⁹.

Porém, essa felicidade inicial durou pouco. Uma das suas grandes perdas foi ter que deixar a escola. A menina ainda estava em seus anos iniciais quando sua mãe resolveu sair da cidade em busca de trabalho e, enquanto “minha mãe encaixotava os nossos utensílios, eu encaixotava os meus livros, a única coisa que eu venerava”³²⁰. E apesar de ter se habituado a morar no campo, não perdeu o hábito de ler e ela constatava que “lendo, eu ia adquirindo conhecimentos sólidos”³²¹.

Por causa desse hábito, Carolina teve problemas para se ajustar nos trabalhos que conseguia, pois não aceitava facilmente o que lhe era imposto. Há relatos em seus diários em que ela fora dispensada por ter esquecido os afazeres para ler ou relegava os afazeres em sua própria casa, por exemplo: “Conta que a mãe, às vezes, saía de casa cedo e dava ordens para ela cuidar da casa e ‘botar o feijão no fogo’. A panela ia para o fogo e Carolina para a leitura. Quando dava conta de si, o feijão tinha queimado”³²²; e há relatos em que ela se dispensava porque não admitia tratamentos negativos, não admitia ficar encerrada unicamente no trabalho – mesmo que recebesse melhor. Um exemplo desta situação foi quando Carolina trabalhou em uma Santa Casa. Passou a ganhar mais do que qualquer lugar que

³¹⁸ JESUS, op.cit., pp. 126-127.

³¹⁹ FARIAS, Ibid., p. 56.

³²⁰ JESUS.,op.cit., p. 128.

³²¹ Ibid., pp. 130-131.

³²² FARIAS, op.cit., p. 56.

trabalhara, passou a se alimentar melhor, passou, a vestir-se melhor; porém, não se sentia livre, não tinha tempo para seus lazeres e pediu para ir embora: “Pra ser sincera, comecei a sentir falta das diversões, então decidi sair. Poderia ganhar menos em outra casa, mas poderia sair aos domingos, ir ao cinema, e passear. Pedi a conta”³²³.

De acordo com Farias, essa revolta era alimentada, principalmente, pelos livros lidos³²⁴. Ela, assim, trocava de trabalho frequentemente por se sentir desajustada, por ler em vez de trabalhar e pelas ideias que ia fortalecendo com as leituras que fazia. Cada vez que Carolina lia, mais o seu desajuste ia aumentando. Seus sonhos iam se modificando, seus hábitos também. Antes de conhecer os livros, só queria brincar; depois de aprender a ler, só queria os livros. Passava tanto tempo dedicada a eles que o desejo de ser poetisa nasceu e foi crescendo até alcançar seu auge na vida adulta³²⁵.

Mesmo com os percalços e rejeições em razão das leituras que fazia, não desistia. A vontade de ler era maior. Um desses percalços foi quando os moradores da sua cidade ficaram incomodados mais do que o normal com seu hábito de ler e começaram a propagar a falsa informação de que ela lia um livro sobre feitiçaria. Acabou sendo presa, espancada, mal alimentada; mas quando o delegado mostrou um livro e disse que era o tal livro de feitiçaria, Carolina só pensava em ler a obra.³²⁶

Esse evento se deu porque “não era uma cena usual essa [Carolina lendo despreocupadamente], por duas razões, e muito simples para a época: uma mulher negra, à toa, e ‘sentada ao sol’, ou seja, durante o dia, e a outra a de uma negra pega sem fazer nada, e o pior, lendo um livro”³²⁷. Dessa maneira, a solução encontrada não foi largar os livros; mas, sim, deixar a cidade. Para ela, as pessoas eram ignorantes devido à falta de leitura. A leitura abria, segundo ela, as portas do

³²³ JESUS, op.cit., pp. 196-200.

³²⁴ Ibid., p. 91.

³²⁵ Ibid., p. 91.

³²⁶ JESUS, Ibid., p. 180.

³²⁷ FARIAS, Ibid., p. 93.

conhecimento, auxiliava a “suportar os amarumes da vida”³²⁸ e “beneficia tanto o homem como a mulher”³²⁹.

Carolina passou por algumas cidades até chegar, finalmente, em São Paulo e, por sempre ouvir falar muito bem desse estado, ela pensava ser o lugar com as melhores oportunidades, com os melhores empregos, com as maiores chances de torná-la uma escritora reconhecida. Com isso, seu sonho parecia muito mais realizável, logo, era preciso trabalhar para tal. Ela, então, intensificou a frequência da leitura e da escrita “e passou a exhibir-se para quem fosse possível, e nos respectivos locais que a aceitasse, como circos, festas e, sobretudo, nas redações dos diversos jornais paulistanos, onde ia com uma certa frequência”³³⁰.

A patroa que a levou para São Paulo era professora e a apresentou a novos livros, deixava-a ler após ou mesmo durante o expediente, o que a inspirou mais ainda a buscar seu sonho³³¹. Além do hábito de ler, que não vivia sem, passou a anotar tudo³³². Aqui, vemos assomar a necessidade de Carolina em organizar sua vida através dos diários, como apontado por Bakhtin. A autobiografia de sua vida, contida de elementos episódicos (biografia sócio doméstica), revela a exigência de dar forma a sua vida, dar forma aos acontecimentos cotidianos, dar forma aos acontecimentos dos que estavam em torno dela. Além de dar organicidade a narrativa da sua vida, objetivava, com essa atitude, “transformar sua vida por intermédio da literatura”³³³. Contudo, para alcançar seu objetivo algo a impedia: o desajuste nos trabalhos que realizava.

Esse desajuste, já mencionado aqui, acompanhou Carolina onde quer que ela fosse e, mesmo em locais em que os padrões pareciam respeitá-la, ela não se adaptava. Carolina sentia-se exercendo a função errada, sentia-se aprisionada de tal forma que seu comportamento é visto como totalmente inapropriado para uma mulher na situação em que se encontrava. Ela respondia aos padrões, debochava,

³²⁸JESUS, op.cit., p. 177.

³²⁹Ibid., p. 179.

³³⁰FARIAS, op.cit., p. 113.

³³¹Ibid., p. 113.

³³²Ibid., p. 118.

³³³Ibid., p. 135.

era agressiva³³⁴; mas tudo isso fazia parte da inadaptabilidade com o meio em que vivia, com a injustiça, com a falta de oportunidade, com a falta de humanidade.

Sua insatisfação era lançada em seu hábito de ler. Suportava o mundo porque lia bastante a tal ponto que sua escrita ia ficando mais rebuscada, ia ficando mais próxima da norma padrão³³⁵. Quando podia, frequentava teatros e cinemas; porém, quando estava na favela do Canindé, Carolina “Preferia ficar lendo, trancada no seu barraco”³³⁶. (p. 169)

No diário *Quarto de despejo* encontramos várias entradas atestando sua preferência pela leitura. Era sua rotina comum ler. Entre as várias passagens, temos a do dia 21 de julho de 1955 o seguinte:

Passei o resto da tarde escrevendo. As quatro e meia o senhor Heitor ligou a luz. Dei banho nas crianças e preparei para sair. Fui catar papel, mas estava indisposta. Vim embora porque o frio era demais. Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o rádio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem.³³⁷

Outra passagem que expõe a escolha da leitura em detrimento de outras atividades é a do dia 22 de julho de 1955: “... Eu gosto de ficar dentro de casa, com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo.”³³⁸. Assim, tanto na sua cidade natal quanto na favela do Canindé, Carolina era apontada como divergente do meio por seu hábito, ela “era a negra que vivia ‘lendo’ e ‘escrevendo’”. E era vista de forma diferente por esta razão³³⁹.

Carolina gostava dessa de ser diferente, pois dessa maneira ela se sentia mais perto do seu sonho de se tornar escritora uma vez que não conhecia escritores com a vida que ela tinha, passando as dificuldades que ela passava. Sentia-se

³³⁴Ibid., p. 136.

³³⁵Ibid., p. 137.

³³⁶ Ibid., p. 169.

³³⁷JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. Edição Popular. São Paulo: Francisco Alves, 1963, p. 22.

³³⁸ Ibid., p. 23.

³³⁹ FARIAS, op.cit., p. 189.

também assim uma vez que não conhecia ninguém na favela que lesse ou escrevesse da mesma forma que ela. Logo, como indicado por Santos³⁴⁰ o “vício literário lhe serviu de compensação e vingança”. Ela se elevava acima da pobreza, do sofrimento e da rejeição sendo conscientemente diferente e tentando se aproximar daqueles escritores imortais e admirados por todos.

No dia 27 de junho de 1958, Carolina demarca novamente sua distância dos outros moradores da favela quando perguntada por que não bebia como os outros: “eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no álcool”³⁴¹. Álcool, para ela, era sinônimo de fracasso, de perdição, de confusão, de preguiça; enquanto ler era o caminho para o desenvolvimento pessoal. Porém, o que a pergunta direcionada a ela talvez denote é o seu afastamento com relação aos outros moradores.

Além do afastamento mantido pela escritora, temos o retorno da visão dos moradores de Sacramento. Lá, ela chegou a ser presa por não se encaixar nos comportamentos realizados por uma pessoa como ela - mulher, negra e pobre -, em São Paulo não parecia ser diferente. Desse jeito, temos a passagem em que é dito: “Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você” e ela responde “[t]odos tem um ideal. O meu é gostar de ler”³⁴². Ou seja, há um afastamento da escritora, mas também um estranhamento dos outros moradores no tocante aos hábitos dela e isto passa, principalmente, pela percepção de que uma pessoa como ela, nas condições dela não podia ter tais costumes, não podia agir da forma como ela age, não podia nutrir tais sonhos.

Muitos, certamente, não entendiam a força da leitura (e da escrita) em sua vida. Uma das passagens que reforça isso é quando Carolina recusa casamento por não querer abdicar de seu sonho.

O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de

³⁴⁰ SANTOS.,op.cit., p. 139.

³⁴¹ JESUS, 1963, p. 65.

³⁴² JESUS, 1963, p. 23.

gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. [...]. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal.³⁴³

Esses sentimentos de afastamento, de desajuste, de incompletude com o que a realidade lhe oferecia a aproxima de outra heroína de romance, a saber, Madame Bovary. Essa observação foi feita por Santos³⁴⁴, e ele define o chamado “bovarismo” como “a distância entre o que se pretende ser e o que se é realmente”. Para ele, Carolina é a representante desse caso, por se achar distinta dos que estavam ao seu redor, ou seja, dos moradores da favela. Acreditamos que Carolina pensava ser diferente dos outros moradores porque estes não a consideravam, estes a olhavam com desdém, não valorizavam os hábitos que ela tanto prezava. Além disso, era uma forma de ela imaginar que vencia na vida, era uma forma de ela imaginar que saíria daquela situação de pobreza, era uma forma de ela se sentir mais próxima do seu sonho.

Recordamos que, para Bakhtin, os valores dos outros complementam a biografia. Esses valores norteiam a construção da biografia e dão consistência e completude visto que os outros carregam informações sobre quem nós somos. O mesmo aconteceu com Carolina Maria de Jesus. Os mundos de valores dos seus vizinhos entraram na biografia e definiram a sua narrativa. A visão que a autora-heroína tem de si passa pela percepção da visão dos seus vizinhos. Desde Sacramento, sua narrativa de vida é perpassada pelos valores daqueles que a rodeavam e isso moldou a forma como ela própria se via. Carolina criticava os vizinhos moradores da favela tal como era criticada.

A reunião desses valores dos outros na biografia de Carolina foi importante para compreendermos o contexto de sua insatisfação. Ela acreditava que aquele lugar, que se relacionava a pobreza, era de onde deveria se afastar. Ela acreditava que aquelas pessoas, por a rechaçarem, mereciam suas críticas. Embora mantenha a característica da biografia sócio doméstica com relação ao pertencimento ao presente, ligação com os que estão ao seu redor; Carolina Maria de Jesus dedicava sua atenção a um público distante do seu meio social. Ela queria ser bem vista, mas por um grupo que não a considerava de forma nenhuma: a elite. Embora soubesse

³⁴³ Ibid., 1963, p. 44.

³⁴⁴ SANTOS, op.cit., p. 29.

que a população da favela era vítima e que algo político devesse ser feito, ela mantinha distância. Como acentuado por Bakhtin, não há uma busca por ser uma heroína da humanidade. Portanto, no decorrer da sua vida é que Carolina, com suas leituras, vai percebendo que não poderia agradar a elite e vai obtendo um novo olhar com relação à pobreza e aos pobres.

Contudo, de início, de acordo com Santos, essa atitude de distanciamento da realidade foi uma das razões para ela ter tido um destino parecido com a da heroína europeia: sofrimento e punição. Ambas tiveram que abdicar dos seus sonhos forçosamente e à sua maneira: uma comete suicídio e a outra se retira da cidade. Ambas se afastam do que tanto procuraram devido à aspereza da realidade. Diríamos, aqui, que há um segundo afastamento. O primeiro, da realidade; este segundo, da decepção pela não-realização dos desejos e sonhos. Por causa dessas afinidades, “Carolina tinha, essencialmente, a mesma alma de Emma Bovary”³⁴⁵. Ressaltamos que, embora essas narrativas tenham semelhanças, Emma é fictícia e seu destino corresponde ao que a sociedade daquela época aceitaria para uma mulher que agia como ela agia. Não é coincidência que, mesmo com seu destino, o autor deste romance tenha sido processado. No caso da autora-heroína Carolina Maria de Jesus, seus diários, como afirma Bakhtin das biografias, são realistas e estão ancorados tanto no tempo biológico quanto no tempo histórico. Seu destino coaduna com o de uma mulher que lutou a vida inteira e, por isso, não queria desistir. Ela manteve suas esperanças até o fim ainda que chamada de louca por muitos. Contudo, seu afastamento da cidade, na visão de Santos, foi uma das razões para seu fim como escritora. Isto é, ela própria pode ter ajudado a enterrar seu sonho. E mais, uma vez, os valores dos outros foram determinantes. As opiniões e construções alheias sobre ela a afetaram fatalmente e a afastaram do que ela mais queria.

Tendo em vista essas considerações, também devemos enfatizar que o diário (inspirado no romance biográfico) não é acabado, não é completo, não é fechado e, como o autor e herói concordam, pode faltar reflexão. Cabe ao leitor entrar nesse mundo, interpretá-lo e concluí-lo com olhar reflexivo. O acabamento desses diários de Carolina Maria de Jesus está para além dele, está no leitor. O que podemos identificar é que, mesmo com a distância entre Emma (ficção) e Carolina (realidade),

³⁴⁵ Ibid., p. 29.

ambas são representantes da atitude de ir atrás dos seus sonhos apesar das dificuldades impostas pela realidade. Essa afinidade entre elas, inclusive, se origina do hábito de ler, o hábito propagador de sonhos. Assim, temos em Carolina Maria de Jesus algumas passagens do diário *Quarto de despejo* que corroboram essas afinidades entre ambas.

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades (...). É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. [...]. As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários.³⁴⁶

Portanto, a felicidade residia quando ela imaginava lugares outros que não aquele em que ela vivia, quando ela sonhava com um mundo bem diferente daquele, quando ela habitava outra realidade que não a dela. Para a escritora, aqueles sonhos poderiam ser possíveis caso conseguisse se transformar em uma escritora reconhecida. E isso não era de todo impossível, “Carolina [...] fantasiava, mas nos limites da ficção, ninguém pensou jamais em interná-la”³⁴⁷. Acreditamos que a impossibilidade maior, tanto para Carolina quanto para Madame Bovary, era o meio social em que viviam. A construção social não as favoreceu e, por isso, o impossível se tornou possível, mas retrocedeu para a impossibilidade.

Apesar da infelicidade de ter sido ignorada por escritores³⁴⁸ e, posteriormente, pela mídia³⁴⁹ e aqueles que a haviam abraçado³⁵⁰, Carolina representou uma grande

³⁴⁶ JESUS, 1963, p. 52.

³⁴⁷ SANTOS, op.cit., p. 121.

³⁴⁸ “Considerado ‘verdadeiro documento humano’, o livro de Carolina não atraiu os escritores consagrados, que boicotaram, intencionalmente, o seu lançamento.” FARIAS, *Ibid.*, p. 221.

³⁴⁹ “[...] o isolamento era grande, e suas aparições eram sempre muito rebatidas pela imprensa, no geral de forma debochada, preconceituosa e pejorativa. Uma repórter chegou a chamá-la de louca.” *Id.*, p. p.338.

³⁵⁰ “A esquerda que apresentou Carolina ao país, composta basicamente de estudantes, líderes sindicais e artistas, foi afastada de cena. Ocupada em se defender e, depois de 1969, lutar pela redemocratização e o socialismo, esqueceu a escritora da Canindé. Quando lembrava dela era por seu conservadorismo político. Sua visão da favela era *de dentro*, a esquerda preferiu a de Sérgio

virada na literatura. Primeiro, porque foi influência para aqueles que nunca pensaram em escrever por causa da exclusão tanto em serem vistos como autores quanto em serem vistos como personagens, isto é, os pobres, os favelados, os afrodescendentes³⁵¹. Segundo, porque foi influência para a literatura da época. De acordo com Meihy³⁵², Carolina apresentou “situações inéditas do até então sempre comportado contexto intelectual brasileiro”. Devido a esse novo comportamento, ampliaram-se os debates acerca da participação desses grupos excluídos na literatura. O comentador afirma que existiam outras escritoras de famílias “bem-nascidas” que escreveram, mas não romperam os padrões estéticos e formais como Carolina Maria de Jesus³⁵³.

Isto porque o fizeram em estreito diálogo e sintonia com a produção corrente, de matriz varonil, combinada com a norma culta ou com a lógica literária, convencionadas como padrão. Mesmo respeitadas no campo das letras – aliás, exatamente por isto -, tais autoras demoraram mais a representar uma linhagem de gênero, capaz de caracterizar uma autoria remoçada porque testemunhal e genuinamente feminina.³⁵⁴

Assim, as escritoras consagradas sentiram-se incentivadas a adotar novas formas de escrita visto que tinham que competir com a escrita de Carolina Maria de Jesus cuja vendagem era muito superior. Essa dificuldade no surgimento de novos padrões atravessa, possivelmente, a natureza dos padrões estabelecidos, isto é, o padrão masculino. Podemos perceber isso também em Carolina Maria de Jesus. Ela havia visitado várias editoras e jornais nacionais, havia encaminhado seus escritos para o exterior, porém, não teve seu trabalho apoiado. Apenas com a presença de

Ricardo e Tom Jobim/Vinicius que cantavam a felicidade do pobre e sua redenção futura. A literatura de Carolina seria de *direita*: preconceituosa, idealista, sem redenção. Não servia à ditadura, nem aos seus inimigos.” SANTOS, *Ibid.*, p. 107.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

³⁵² MEIHY, José Carlos Sebe Bom. “Anos dourados? Modernização, Escrita feminina, Diários mineiros – Carolina Maria de Jesus e Maura Lopes Cançado”. In *Memorialismo e resistência: estudos sobre Carolina Maria de Jesus*. Jundiaí, paco Editorial: 2016, pp. 13-14.

³⁵³ MEIHY, *Ibid.*, p. 21.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

um homem, o jornalista Audálio Dantas, é que as publicações foram realizadas; ou seja, foi necessário “o apadrinhamento masculino, hegemônico, detentor do poder de publicação”³⁵⁵.

Contudo, apesar da interferência masculina, as obras de Carolina Maria de Jesus contêm tanto o teor estético quanto o significado social. Influenciou literariamente a tal ponto de modificar o “gosto dos leitores que passavam a pedir relatos baseados na vida tangível”³⁵⁶ e gerou discussões diversas tais como a da linguagem padrão dominante, o do padrão estético dominante e da fala do subalterno.

E a pergunta colocada por Spivak³⁵⁷, “Pode o subalterno falar?”, indaga os intelectuais acerca da necessidade de fala desses sujeitos excluídos e marginalizados. Parece que, devido a todas as opressões existentes na sociedade, esses sujeitos não falariam, e estaria sob a responsabilidade dos intelectuais falar por esses sujeitos, pois “[s]e, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”³⁵⁸; principalmente, no caso da mulher preta e pobre, que está marginalizada sob três formas de opressões. Desta maneira, permitir que essas falas continuem a ser silenciadas é perpetuar as opressões causadas pelo imperialismo, é compactuar com o opressor mesmo que por omissão³⁵⁹.

Acreditamos que os intelectuais podem falar pelo subalterno, porém este, certamente, pode falar por si tal como feito por Carolina Maria de Jesus. Ela não somente ousou falar; mas, por causa da leitura, também ousou sonhar e fazer literatura. Suas obras apresentam uma estética distanciada do padrão dominante e, por isso, criou uma nova demanda, uma demanda até então ignorada e calada, a demanda daqueles que até então eram subalternos, a demanda do sujeito afrodiaspórico. Suas obras, então, responderam a uma demanda sociocultural das obras vigentes em sua época e, por isso, influenciaram e influenciam leitores, autores e artistas até hoje.

³⁵⁵Ibid, p. 24.

³⁵⁶ Ibid., p. 28.

³⁵⁷ SPIVAK, GayatriChakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 85.

³⁵⁸Ibid., pp. 66-67.

³⁵⁹Ibid., p. 97.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, exploramos o romance como forma da modernidade. O objetivo era ampliar a ideia deste gênero ter nascido e se adaptado à época moderna. Mais que isso: essa adaptação se deu devido ao romance responder a uma demanda social desse período. Essa demanda se relacionava com o inacabamento, com a abertura, com novas formas linguísticas, com novos enredos, com outros caracteres, com novos finais, com um aspecto maior de realidade, entre outras características.

Ricoeur defende, basicamente, que essas mutações desta forma literária ampliam a experiência dos leitores e das leitoras porque abrem possibilidades antes não existentes nas formas literárias anteriores, abre mundos antes não concebidos ou escondidos por serem fora do padrão. Bakhtin associa, por exemplo, o romance com o inacabamento próprio da época moderna, distanciando-se assim da narrativa tradicional visto que esta relatava um acabamento, um fim como observado na epopeia e expõe a “romancização” como fator essencial do mundo moderno que, embora não tenha sido a única causa da mudança das outras formas literárias, afetou-as profundamente. Watt, com sua obra pioneira identificando os primeiros romancistas modernos, assevera que estes se tornaram quem se tornaram porque foram conduzidos pelo espírito da modernidade, foram guiados pela forma como a sociedade vivia. Lukács contrapõe epopeia e romance e observa, entre outras coisas, que a epopeia se diferencia do romance por representar e fazer parte de um mundo fechado, acabado, respondido, limitado. Seus destinos são prontos e se encaixam na personagem; já o romance é o oposto. O romance faz parte e representa um mundo duvidoso, inacabado, imperfeito, incompatível com a personagem, desfavorável, fragmentado. Benjamin também vê no romance uma forma surgida e compatível com a modernidade, porém, que leva ao fim da arte de narrar tradicional e mais sociável, a narrativa oral.

Com relação a este último ponto, vimos alguns pesquisadores que insistem que as narrativas não vão acabar, mas sim, se modificar. Tal como as mutações ocorridas no romance, as narrativas se metamorfosearão e continuarão contribuindo

para refigurar nossas experiências. Assim, igualmente, não acredita Ricoeur no fim das narrativas. Para ele³⁶⁰, a arte de narrar não terá fim, pois

Talvez seja necessário, *apesar de tudo*, confiar na demanda de concordância que estrutura ainda hoje a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos a menor ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*.

Isso porque o enredo, a intriga, pode passar por mutações, como passou no surgimento do romance e continua sofrendo até hoje, mas não significa que seja seu fim. Significa apenas que nossa época está se alterando, a forma de vida está se modificando, porém, não significa que seja o fim. Significa somente que as formas narrativas também mudam como conjuntamente conosco. E essas mutações do romance moderno serviram para que grupos antes excluídos pudessem se expressar por meio da leitura de narrativas e até pela escrita de romances devido à flexibilização das normas do gênero.

É como vimos no capítulo “O romance moderno *Madame Bovary*: apropriação narrativa e a crítica à mulher”. Apesar do julgamento negativo que o romance recebeu devido à participação das mulheres como leitoras e escritoras de romances; notamos, positivamente, que essa participação é significativamente expressiva e ativa, pois há registros de um número maior de mulheres leitoras e um significativo número de mulheres escritoras. Isso demonstra que a abertura do romance moderno, sua experimentação linguística, sua inclusão de novos caracteres, suas personagens cada vez mais redondas viabilizou a entrada de leitores, leitoras e escritores, escritoras que não se viam nas narrativas anteriores, que não satisfariam as regras impostas pelas narrativas fechadas, com linguagem rebuscada, etc.

O mesmo podemos dizer do caso de Carolina Maria de Jesus. Mesmo com pouco acesso aos romances, devido as dificuldades financeiras, ela pode se expressar por meio da escrita e deu novos contornos para o romance brasileiro. O romance autobiográfico dessa escritora, inclusive, extrapolou limites antes não

³⁶⁰Ibid., p. 50.

superados e isso porque ousou desafiar os limites impostos pelo meio, os limites impostos pela literatura da época e desafiar seus próprios limites.

Acreditamos, inclusive, que essas barreiras foram quebradas com a ajuda das leituras que Carolina Maria de Jesus havia realizado durante sua vida. Através dessa ajuda, ela tornou-se inquieta, exigente, insubmissa, descontente com a sua vida, insatisfeita com o que lhe ofereciam, insatisfeita com as possibilidades que a sociedade impunha a ela. Com isso, a vida dela foi feita de tentativas de realizar seus sonhos, seus desejos, suas ambições mesmo que seu entorno dissesse que não.

Semelhantemente a fictícia Emma Bovary, Carolina passou pelo processo transformador da leitura exposto por Paul Ricoeur. Esse processo, como visto, abarca nossa vida antes mesmo de lermos, molda nossa concepção das narrativas, de modo geral, e só termina quando nos encontramos diante de uma obra de arte e assim, podemos transfigurar nossa experiência. Podemos dizer, na verdade, que esse processo não termina, ele está em constante movimento em que as narrativas existentes trabalham moldando nossa percepção de narrativas, de fim, de acabamento (ou inacabamento), de caracteres, de tempo, etc.; ajuda na construção de novas narrativas mantendo alguns padrões e extrapolando outros entrando no jogo de criação (inovação) e manutenção (sedimentação) dos gêneros existentes ou em surgimento; e encontra seu objetivo ao encontrar com o leitor. Com esse encontro, o mundo da obra amplia as possibilidades do leitor, que fica diante de novos contornos sociais, culturais, históricos, psicológicos, afetivos. Além da abertura de experiências proporcionada ao leitor, a obra é atualizada ao ir delineando as percepções do leitor e entrando no jogo de inovação e sedimentação.

Acreditamos que essa abertura de mundos e amplificação de experiências realizada pela leitura, principalmente, de romances é importante para abertura de novas visões de mundo dos leitores e das leitoras. Essas novas visões de mundo permitem a possibilidade de entender e aceitar outras perspectivas de vida diferentes da nossa, nos permite conhecer outras narrativas e não nos contentar com alguns padrões estabelecidos pela hegemonia. A insatisfação com tais padrões expande possibilidades como as que realizaram Emma Bovary e Carolina Maria de Jesus. Emma, em sua ficção, extrapolou os limites impostos para uma mulher burguesa de uma província francesa; enquanto que Carolina extrapolou os limites

impostos tanto para sua vida quanto os limites da própria literatura com suas obras, até hoje, de certo modo desprezadas por alguns pesquisadores da literatura, que a consideram inferior aos padrões europeus. O importante a frisar é que as possibilidades foram abertas por Carolina Maria de Jesus e contribuiu para que as mulheres, os pobres e, principalmente, os afrodescendentes passassem a visualizar a literatura como possível. E, se a literatura é possível, os romances são possíveis e as experiências que eles trazem também são.

6 FONTES

6.1 Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de A. F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1988. p. 397-428.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In _____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D’Água, 2012.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010 (Coleção Consciência em Debate).

FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplares*. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Quarto de despejo*. Edição Popular. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico).

RICOEUR, Paul. *A crítica e a convicção*. Lisboa, Edições 70, 1997.

_____. “A função hermenêutica do distanciamento” in: *Interpretação e ideologias*; 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. Autobiografia Intelectual. In: _____. *Da metafísica à moral*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

_____. “A vida: uma narrativa em busca de narrador” in *Escritos e conferências I*, trad. Edson Bini, São Paulo, Loyola, 2010.

_____. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro. Imago, 1977.

_____. “Hermenêutica e o mundo do texto”. In *Escritos e conferências: hermenêutica*. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. *O Conflito das Interpretações: Ensaio de hermenêutica*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio, Imago, 1978

_____. *O Si mesmo como um Outro*. Tradução Ivone C. Benedetti. – 1ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. *Tempo e Narrativa I*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e Narrativa II*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Liv. Duas Cidades/ Editora 34, 2007.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. - São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

6.2 Outras Referências

ARRUDA, Aline Alves; BARROCA, Iara Christina Silva; Luana Tolentino; Marreco, Maria Inês. *Memorialismo e resistência: estudos sobre Carolina Maria de Jesus*. Jundiaí, paco Editorial: 2016.

BAQUERO, Rute Vivian Angelo. "EMPODERAMENTO: INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO SOCIAL? – UMA DISCUSSÃO CONCEITUAL". *Revista Debates*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p.173-187, jan.-abr. 2012.

DAVIS, Lydia (Prefácio). FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011.

FARIAS, Tom. *Carolina: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>.

GAULTIER, Jules: *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris, 1892.

GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo. Cia das Letras, 2010.

GENTIL, Hélio Salles. "Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 166-178.

_____. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em TempsetRécit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GRONDIN, Jean. *Paul Ricœur*. São Paulo: Edições Loyola, 2015. (Coleção leituras filosóficas).

_____. *¿Qué ES La hermenéutica?*. Tradução de Antoni Martínez Riu. Herder. Barcelona. 2008.

JERVOLINO, Domenico. *Paul Ricœur. Une herméneutique de La condition humaine*. Paris, Ellipses, 2002.

KEARNEY, Richard. "Narrativa". *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 409-438, maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>.

LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de José Rubens Siqueira. – I, ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: Dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 6ª edição. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro.

Moretti, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: três Estrelas, 2015.

OLIVEIRA, Barros. “A personagem de ficção e o mundo digital”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 200-220.

ONG, Walter J. *Oralidade e Cultura Escrita*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Tradução de Marcus Penchel. São. Paulo: Vozes, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SPIVAK, GayatriChakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VASCONCELLOS, Sandra G. T. *A Formação do Romance Inglês: Ensaio teórico*. São Paulo: USP, 2000. Tese de livre docência apresentada na Universidade de São Paulo – USP.

_____. Notas sobre o romance inglês do século XVIII. *Crop* (FFLCH/USP), n.1, p. 41-49, 1994.

WALL, Geoffrey (Introdução). FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011.

