

**UFBA – UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS**

CLÁUDIA DA CRUZ CERQUEIRA

**REFERÊNCIAS, REIVINDICAÇÕES E RESISTÊNCIAS CRÍTICAS NA
CONSTRUÇÃO NARRATIVA
D'O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE.**

**SALVADOR-BA
2012**

CLÁUDIA DA CRUZ CERQUEIRA

REFERÊNCIAS, REIVINDICAÇÕES E RESISTÊNCIAS CRÍTICAS NA
CONSTRUÇÃO NARRATIVA
D'O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Letras e Linguística do
Instituto de Letras da Universidade Federal da
Bahia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Eneida Leal
Cunha

SALVADOR-BA
2012

CLÁUDIA DA CRUZ CERQUEIRA

REFERÊNCIAS, REIVINDICAÇÕES E RESISTÊNCIAS CRÍTICAS NA
CONSTRUÇÃO NARRATIVA
D'O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS, DE LÍDIA JORGE.

Tese apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Letras e Linguística do Instituto
de Letras da Universidade Federal da Bahia
como requisito parcial para obtenção de
doutora em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cleise Furtado Mendes - UFBA

Prof^a. Dr^a. Lígia Guimarães Telles - UFBA

Prof^a. Dr^a. Márcia Rios - UNEB

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Maia Ribeiro - UFBA

DEDICATÓRIA

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

Àqueles que compreenderam que interpretar um texto literário representava um projeto de vida.

A Eneida Leal Cunha

*Nietzsche, que, a exemplo de Kierkegaard, sempre demonstrou ambivalência em relação a Sócrates, observou: quem não tem bom pai precisa inventar um. (BLOOM, **Onde encontrar a sabedoria?**).*

RESUMO

Este estudo da obra **O vento assobiando nas gruas** (2002), de Lídia Jorge, tem o objetivo de explorar analiticamente as evidências de seu jogo de vozes. Com esse propósito observar como se constroem as evidências de uma voz narrativa feminina. Explorar, portanto, a condição da intelectual contemporânea que, ao exercitar a escrita, a partir dessa elaboração autoconsciente (aquela em que a literatura tem como tema sua própria construção), procura intervir no espaço público pela palavra. Está implícito, no direcionamento dessa questão, a importância do leitor em atividade crítica e se evidencia nessa perspectiva uma proposta da escritora-intelectual de provocar o leitor comum. Para Lídia Jorge, tanto a crítica quanto a prosa de ficção são construções discursivas cujas interseções são passíveis de problematização. Em **O vento assobiando nas gruas**, a narrativa autoconsciente propõe-se como uma literatura dialógica, oferecendo as condições para a visualização de um contexto histórico, social e econômico. É possível, através desse efeito de real, elaborar uma consciência das impressões autocríticas da escritora da cultura contemporânea.

Palavras-chave: Autoconsciência; contemporaneidade; cultura.

ABSTRACT

*This study of Lidia Jorge's novel **O vento assobiando nas gruas** (2002) ("The wind whistling in the cranes") aims to explore the marks of its interplay of voices in an analytical way and, to serve this purpose, investigate how the evidence of a feminine narrative voice is constructed. Hence, this work seeks to examine the condition of the contemporary intellectual who in his/her writing process chooses a self-conscious approach (one in which the construction of literature itself is used as a theme), seeking to intervene in the public space through the word. The way this issue is conducted entails the importance of the reader in critical activity and renders evident the writer-intellectual attempt to provoke the common reader. For Lidia Jorge, both critical and prose fiction are discursive constructions whose intersections are subject to problematization. In **O vento assobiando nas gruas**, the self-conscious narrative is meant as a dialogical literature, providing the conditions for the visualization of a historical, social and economic context. Through this effect of the real, it is possible to grasp a perspective of the writer's self-critical impressions of contemporary culture.*

Keywords: Self-consciousness; contemporaneity; culture.

RÉSUMÉ

*La présente étude de l'oeuvre **O vento assobiando nas gruas** (2002) de Lidia Jorge, a comme propos l'exploration analytique des évidences de son jeu de voix. Dans cette intention, observer comment se construisent les évidences d'une voix féminine. Explorant, donc, la condition de l'intellectuelle contemporaine qui, dans l'exercice de l'écriture, à partir de cette élaboration auto-consciente (celle pour qui la littérature a pour thème sa propre construction), cherche à intervenir dans l'espace public par la parole. Cela implique, dans le directionnement de cette question, l'importance de l'activité critique du lecteur e rend évidente, dans cette perspective, une proposition de l'écrivain-intellectuelle de provoquer le lecteur commun. Pour Lidia Jorge, tant la critique que la prose de fiction sont des constructions discursives dont les intersections sont passibles de problématisation. Dans "Le vent souffle dans les grues", la narrative auto-consciente se veut une littérature de dialogue, offrant les conditions de visualiser un contexte historique, social et économique. Il est possible, au travers de cet effet de réalité, d'élaborer une conscience des impressions auto-critiques de l'écrivain de la culture contemporaine.*

Mots-clès: Auto-consciente; contemporanéité; culture.

SUMÁRIO

	Pág.
À GUISA DE INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – BAUDELAIRE CRÍTICO, HISTORIADOR E PINTOR	
DO SÉC. XIX: MODERNIDADE COMO RESISTÊNCIA AO PRESENTE....	29
CAPÍTULO II – CRÍTICA LITERÁRIA NA DRAMATIZAÇÃO DO	
DISCURSO LITERÁRIO: À SOMBRA DE EMMA BOVARY?.....	47
CAPÍTULO III – AFINIDADES E DISSONÂNCIAS: <i>FLASHIES</i> DE	
RECEPÇÕES CRÍTICAS.....	63
CAPÍTULO IV – DECIFRA-ME OU TE DEVORO: TRAÇOS DA	
PERSONAGEM FEMININA CONTEMPORÂNEA.....	100
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS.....	123

Os Antigos invocavam as Musas.
Nós invocamo-nos a nós mesmos.
Não sei se as Musas apareciam –
Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. –
Mas sei que nós não aparecemos.
Quantas vezes me tenho debruçado
Sobre o poço que me suponho
E balido “Ah!” para ouvir um eco,
E não tenho ouvido mais que o visto –
O vago alvor escuro com que a água resplandece
Lá na inutilidade do fundo...
Nenhum eco para mim...
Só vagamente uma cara,
Que deve ser a minha, por não poder ser de outro.
É uma coisa quase invisível,
Exceto como luminosidade vejo
Lá no fundo...
No silêncio e na luz falsa do fundo...
Que Musa!

(PESSOA – ÁLVARO DE CAMPOS, **Ficções do Interlúdio**).

*Como muitas vezes lhe sucedia, possuía todos os elementos encadeados dentro da sua ideia e no entanto, verdadeiramente, não dispunha de nada para dizer. A esse propósito, o primo João Paulo sempre fora da opinião de que, se acontecesse uma pessoa não dispor das suas próprias palavras para expor um assunto, deveria socorrer-se das palavras dos outros. (LÍDIA JORGE, **O vento assobiando nas gruas**).*

À GUIZA DE INTRODUÇÃO

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Não somente as pessoas, mas também as épocas têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido. (WALTER BENJAMIN, A imagem de Proust).

A Narrativa como forma extensiva ao mesmo tempo do Romance e da História permanece pois em geral, como a escolha ou a expressão de um momento histórico. (BARTHES, **O grau zero da escrita**)

Dessa maneira peculiar é possível empreender ou sugerir uma imagem da condição da arte literária contemporânea, o que dá ênfase às leituras de Walter Benjamin. E, certamente, desse trabalho de Benjamin, a citação torna-se um modo de escrever um contexto cultural e histórico: “Portanto, escrever a história significa citar a história.” (BENJAMIN, 2004). Nesse contexto, torna-se necessário ter em mente que ao procurarmos nos apropriar de um momento passado ou até de um momento muito próximo de nossa reflexão – suas infinitas paixões, acordos e silêncios – corremos o risco de limitá-los à nossa própria imagem. Para se desviar desse caminho temerário, pretendemos, neste estudo, demonstrar que a autocrítica é um rumo apropriado e, portanto, a noção de dialogismo irá, eminentemente, orientar este percurso. A personagem principal de Lídia Jorge é, na verdade, a cultura em fronteiras; registros que dão conta de um mundo em desalinho.

Ainda, porque esse método de representação autoconsciente foi, também, um artifício literário e cultural da modernidade baudelairiana que a remete, no mais, à poeta Safo de Lesbos. Modernidade que aqui interessa como ponto de partida para evidenciar o que a escrita de **O vento assobiando nas gruas** (2002) pode trazer de contestação e, portanto, marca de seu lugar e tempo de fala, como voz tradutora do texto de uma cultura polifônica, em que várias vozes se entrelaçam. Dessa forma, a tradição literária afirma-se, paradoxalmente, num

mesmo fôlego daquele que tenta se distanciar dela. Na verdade, essa condição é a própria condição da modernidade contemporânea.

A escrita literária contemporânea é – por analogia – o cenário de uma aluvião. Um cenário de empréstimos, contaminações, influências, polêmicas, resistências, distorções, dissidências e por aí vai. Por tanto, cabe considerar a recepção dos leitores do texto ficcional, além de privilegiar o enunciado, a fim de obter da obra as provas de suas qualidades universais, ou de suas “fraquezas”: “[...] humanismo frouxo no qual ele está imerso, mas onde igualmente se dilui, a não ser introduzindo metodicamente arestas para discussão.” (JULLIEN, 2010, p.12); já reconhece a importância de se ler a enunciação como condição indispensável de uma interpretação. Uma dos motivos disso pode ter sido o recurso à metalinguagem, à paródia, aos estudos da semiótica, da semiologia, da análise do discurso e ao dialogismo bakhtiniano terem, de certa forma, tornando-se elementos recorrentes na construção textual dos mais diversos gêneros da escrita a trabalhar a forma.

Além disso, a noção de que todo discurso resulta de uma interpretação anterior que ao se efetivar na escrita revela suas dimensões de alteridade, principalmente quando mediada pela língua em estado de transgressão. Assim, evidencia a transitividade do sujeito que interpreta e procura representar. Diante desse indício, é possível ressaltar que as posições ou o posicionamento no campo literário do escritor definem de fato um lugar do artista na sociedade – no caso da obra em estudo, da escritora - embora não seja possível definir seu território, pois é sempre uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar; a vida dentro da obra e a vida fora da obra.

A consciência da intriga romanesca expressa no texto surge como uma representação – em casos muito especiais uma alegoria – onde a enunciação está em relação “parasitária” (MAINGUENEAU, 1995) com o enunciado. Sendo essa uma condição da narrativa

contemporânea, tornou-se um impasse para os escritores. Como legitimar a enunciação diante de outras tantas expectativas do público? Mas ainda assim, quais seriam seus participantes, por quais circuitos passariam, quais valores ultrapassariam seu consumo imediato? Desse modo, novamente encontramos-nos diante de um julgamento ou de uma seleção arbitrária da perspectiva contemporânea?

É possível continuar inovando a representação escrita, reconsiderando o espaço privilegiado do livro (considerado, há muito, impossível pelo poeta Mallarmé), e ao mesmo tempo conviver com um mercado editorial cada vez mais agressivo, com suas feiras e bienais, que não elege apenas o objeto livro como seu protagonista? O que passa a significar um público leitor que não faz questão de uma narrativa cuja elaboração cuidadosa não se concentra, apenas, nos recursos para tornar uma intriga romanesca possível?

É verdade que as inovações técnicas têm muitos meandros. E percebe-se que não se pode mais assegurar, a partir do fenômeno da globalização e da “diluição” de algumas fronteiras, uma construção artística que não faça passar pela representação da linguagem, ainda que da forma mais sutil, uma consciência da indústria cultural e da cultura de massa – embora a oposição entre tais fenômenos seja muito lábil – como problemática da condição daquele que elabora a narrativa dessa cultura. Partindo dessa constatação, quer-se propor que uma das novas problemáticas suscitadas pelo texto escrito da contemporaneidade consiste na dimensão contemporânea do viés autocrítico de quem articula a representação literária, evidenciando algumas implicações do lugar do intelectual num campo simbólico.

Na narrativa d’**O vento assobiando nas gruas** (2002), a obra literária é desenhada a partir da voz narrativa de uma narradora que intervém no enunciado de outros narradores, uma enunciação que traça uma zona fronteira com outras formas de saber e de dizer. Esse exercício artístico torna-se, na construção literária de **O vento assobiando nas gruas**, um

exercício de como elaborar o texto da cultura contemporânea, porque nesse texto para a voz narrativa se legitimar ela propõe legitimar todo um universo de vozes que ela é capaz de mobilizar no espaço textual de um romance.

No jogo de vozes narrativas, configura-se a problemática de se dimensionar uma sociedade contemporânea de matiz multicultural. Nessa composição configura-se a face multifacetada do artista que projeta sua intervenção no espaço público mediada pela palavra, o que confere a Lídia Jorge a posição de intelectual, pela sua *performance* no seu campo simbólico. No entanto, é possível afirmar que essa literatura não tem um compromisso com uma verdade final, mas, sim que se interessa pelas fissuras inerentes aos discursos instituídos, herdeiros de uma determinada tradição, incluindo nesse interesse a crítica desenvolvida na segunda metade do século XIX e XX. Sendo assim, o jogo de vozes presentes na elaboração do texto permite aos leitores ouvir a incompreensão, a voz hesitante dos narradores testemunhando a lógica dos valores de uma cultura globalizada, onde o “*uniforme* é o duplo pervertido do universal (...)” (JULLIEN, 2010, p.14).

Na obra da escritora portuguesa Lídia Jorge, em estudo, a escrita está voltada à procura de meios intertextuais e extratextuais para se infiltrar em territórios que ainda guardariam alguns resquícios de domínio, aparentemente, estranhos ao da literatura. Essa, por sua vez, hipoteticamente, teria como exclusivo o domínio da imaginação ou como se tem afirmado em tom de norma de conduta: o da crítica de si mesma. Afinal, a literatura fala da literatura (COMPAGNON, 1999), certamente com a intenção de se auto-legitimar, como foi por um bom tempo o horizonte da análise, em busca de um determinado modelo de escrita literária.

O ponto de interseção dos discursos das “humanidades” não estaria na consciência de que outros discursos institucionais, também, seriam representações da observação e da

criatividade humanas? Em resposta afirmativa, é possível constatar que a construção do discurso transdisciplinar pressupõe o contato com as variações de outros discursos, forjando uma expressão literária excêntrica, cosmopolita, de formas carnavalescas, no sentido que Bakhtin permite interpretar essa expressão. Decerto, esse trânsito entre disciplinas não elimina uma compreensão cuidadosa do estado crítico da disciplina vizinha, com a qual se quer contatar, pois caso contrário se degeneraria num desvendamento de caráter moral ou em publicidade apenas.

Um dos mais importantes historiadores do século XIX, o francês Jules Michelet, já em **A feiticeira** (1862) não se valia apenas de documentos históricos oficiais, para lançar luz à sua interpretação de uma Idade Média pouco conhecida dos leitores do século XIX. Mas, ainda, de narrativas ficcionais para justificar sua interpretação. Entre a perspicácia do leitor-pesquisador de documentos e a menção aos eventos que procurava narrar, existia, na abordagem do historiador, a recontextualização dos atores e dos cenários. O enredo de **A feiticeira** se concentra em um fato histórico apontado pelo historiador como um dos mais inaceitáveis não só pela crueldade de seus eventos, como também pela maneira temerária como foi retratado por poetas e comentaristas no decorrer dos anos. A objetividade pretendida pelo professor do *Collège de France*, na interpretação dos fatos ou na avaliação dos sentidos construídos pelos mais diversos discursos, para o entendimento do processo histórico em geral, dá o tom singular da busca pela verossimilhança, que ocorrerá intensivamente a partir do século XIX e que também passa a considerar a importância da comparação entre os textos, como, ainda, a importância de se observar as implicações do uso de certas construções da linguagem. Além disso, nesse texto, a presença da personagem feminina se desdobra, de um século para outro, ora como coadjuvante, ora como personagem principal quando sua condição de voz cultural é problematizada.

Essa é uma questão controversa, portanto cabe aqui apontá-la como um recurso metodológico, já utilizado por um historiador significativo dos oitocentos, também referência frequente de análises daqueles que se debruçam sobre os acontecimentos e registros do século XIX. Com efeito, muitos estudiosos reafirmam o aspecto subjetivo inerente à representação do fato ou dos atores “históricos”, já no próprio método escolhido pelo historiador para identificá-lo.

Na verdade, diversos teóricos das ciências humanas concordam que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação. O pesquisador das ciências humanas tem a necessidade de interpretar a sua matéria a fim de melhor poder se aproximar dela. Sabe-se que houve tantos estilos de representação nos relatos históricos quantos estilos literários identificáveis no século XIX. Isso se deu graças às práticas transdisciplinares e ao amadurecimento das discussões em torno das representações que reivindicavam a história intelectual dos métodos e procedimentos de análise dos mais diversos discursos. É possível, por tal, uma abordagem que contempla os textos e dizeres cujos contextos são distintos no tempo. E sim, partir da possibilidade de poder organizá-los de maneira a propor um diálogo possível entre eles. Um diálogo de afinidades e discrepâncias, que fazendo ouvir as diferenças faz ouvir o que pode ser uma presença reivindicada pelo artista ou crítico contemporâneo.

Uma possível analogia entre a teoria linguística e o que se disse acima pode dar prosseguimento à discussão:

O que a moderna teoria linguística demonstra é que as palavras não passam de coisas entre as coisas no mundo, que elas sempre haverão de obscurecer tanto quanto aclarar objetos que pretendem significar, e que, portanto, todo sistema de pensamento elaborado com esperança de idear um sistema de representação de valor neutro está fadado à dissolução quando a área das coisas que ele remete à obscuridade emerge para insistir em seu próprio reconhecimento. (WHITE, 2001, p.255).

Portanto, a proposta autocrítica da autora de **A costa dos murmúrios** (1988), na reconstrução crítica do contexto narrativo, dá-se ao mesmo tempo como exercício do

romanesco e reflexão cultural de seu lugar de fala, na representação do texto ficcional. Em **O vento assobiando nas gruas**, a construção literária de Lídia Jorge não apresenta uma voz narrativa em terceira pessoa que busca a cumplicidade dos leitores para seus alvos paródicos e críticos da sociedade portuguesa contemporânea, como existe em relação à sociedade inglesa elaborada em **Orlando** de Virginia Woolf, por exemplo. Enveredando-se por outras oportunidades de trabalhar os meandros da construção da voz narrativa, Lídia Jorge, num duplo movimento de retomada e distanciamento da forma elaborada por Woolf, conduz os leitores a uma situação parecida com a dos versos da letra de “*Hotel California*” (1976), sucesso da banda norte-americana Eagles: “*You can check out any time you like, but you can never leave*”¹, diz o porteiro do *Hotel California* aos hóspedes / músicos. Pode-se, nesse caso, ainda num movimento intertextual, pensar numa paródia, mesmo que inconsciente dos autores, ao terceiro Canto do “*Inferno*” de Dante: “*Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate.*” (ALIGHIERI, 2001, p. 37).

Assim, corporifica-se uma voz feminina que, para se legitimar, escolhe legitimar todo um universo de vozes distintas. O contexto da narrativa de Lídia Jorge, por ser distinto, implica na sua maneira peculiar de construir a autoconsciência na elaboração literária, sua forma de expressar uma autoconsciência que já se tornou marca da escrita do texto da tradição cultural de determinada modernidade literária com que busca dialogar. Sendo assim, o engenho literário autoconsciente reivindica, em cada expressão artística, sua capacidade de resistência da palavra escrita como intercessora no espaço público. Nessa passagem os leitores podem ouvir dessa forma a voz de Milene como narradora, nas marcas do discurso direto:

¹ Tradução nossa: Você pode fazer o *check out* sempre que você quiser, mas nunca pode sair.

Se começasse a chamar – *Ouçam, está aí alguém?*, seria sinal de que havia desistido de encontrar, por seus próprios meios, as palavras necessárias para explicar o que se havia passado com a avó Regina, durante a noite de catorze para quinze de Agosto, ou como se precisasse necessariamente das palavras dos outros para poder construir a sua própria versão dos factos. Quando os tios chegassem, ela queria começar por dizer – *“Queridos tios, eu estava em casa, por volta do meio-dia de sexta-feira, estava a ouvir os Simple Minds, e nisto tocavam à porta e eram dois agentes da Guarda Nacional Republicana a perguntarem se eu sabia onde estava a avó Regina. (...)”* Isso ela queria dizer. *Queria contar por palavras suas todos esses tramites, porque no fundo desejava ser senhora duma situação que a si mesma, mais do que a qualquer outra pessoa, dizia respeito.* (JORGE, 2002, p.15).

Dessa maneira, a ficção metalinguística ou autoconsciente, como se quer ressaltar, dialoga com determinados autores e autoras que, antes de Lídia Jorge, exercitaram a intervenção da palavra escrita, como modo de intervir no espaço público e reivindicar seu espaço político e artístico.

Nesse contexto literário, um dos recursos artísticos não apenas de seu tempo, mas ainda por determinadas investidas no tratamento do objeto artístico e assim é que verbaliza seu desejo contra um tempo em que certa enunciação se reconhece e procura compartilhar com seus leitores, embora conscientes de que essa transcendência possa ser precária e provisória. E é na companhia do poeta francês do século XIX, Baudelaire, que começamos a demonstração de como este recurso – a autoconsciência - justifica a enunciação de **O vento assobiando nas gruas**, de Lidia Jorge. Para nós, a poesia de Baudelaire propõe uma erótica política como sinônimo do indivíduo livre, ao cantar sua Paris, seu tempo transformado em reivindicação estética. Essa busca de Baudelaire, ao eleger Safo de Lesbos a referência possível para interpretar sua Paris, pode estar relacionada com a citação de referência pessoana de Lídia Jorge, ao eleger sua Santa Maria de Valmares, sua pequena aldeia, o lugar mítico e simbólico de onde suas personagens e sua crítica cultural podem emergir.

Isso é possível porque, na narrativa em estudo, não há concretamente uma barragem impermeável que deseje hierarquizar o imaginário, uma vez que dá ao imaginário sua dimensão de construção histórica e simbólica em movimento. Os leitores de **O vento**

assobiando nas gruas encontram, em forma de mosaico, os vestígios da memória inspirada por diversos focos do espelho textual, alinhados em sugestões ao longo da narrativa. Pode ser dito que é uma perspectiva que necessita de uma recepção disposta a participar dessa viagem pelos “infernos” ordinários e extraordinários, numa alusão ao rito de passagem indissociável de todo périplo para participar desse movimento sem direção definida, de origem presumida, porém, constante, para o qual o texto ficcional convida. Certamente, associar o contexto católico da Idade Média, em que viveu Dante, ao contexto de uma banda de rock do século XX, só é possível por analogia. É apenas uma noção da maneira como Lídia Jorge encaminha seu processo de escrita. Nessa obra, paradoxalmente, convivendo em “harmonia” com a erudição da escritora portuguesa, estão as marcas de automóveis, de alimentos industrializados, de títulos de filmes *blockbusters* e de muitos artistas da música *pop* internacional, que habitam as quase 600 páginas do romance. Na vida “real” do romance, a história de um romance interracial confirma a parte convencional e cultural da narrativa: o romanesco como alegoria autocrítica e de “solidariedade histórica” (BARTHES, 2000).

Provavelmente, **O vento assobiando nas gruas** é uma das mais contemporâneas, pelo uso de recursos e alusões ao tempo extra-literário, das obras de Lídia Jorge; em sintonia, inclusive, com as mais recentes abordagens da crítica acadêmica, em se tratando do modo como arranja seus argumentos críticos ou literários. Nessa multiplicidade de vozes, pode-se dizer de gramáticas, a autora pratica o caminho possível da objetividade ou de representar a realidade na ficção.

A história de Milene, suposta protagonista dessa ficção de Lídia Jorge, é uma história da problemática da construção da personagem, traço herdado da modernidade baudelairiana. Milene é personagem de um gênero cuja criação observa suas contradições quando estabelece diferentes planos na sua representação e as oportunidades de representar essas contradições indissociáveis das relações humanas, portanto é uma personagem autoconsciente. A

personagem romântica – sua máscara tem uma expressão pungente na modernidade dos oitocentos - redimensionada, conforme a transformação social, mais uma vez torna-se espelho da narrativa autoconsciente e por tal constitui uma marca da ironia dramática do texto. Nesse espelhamento literário ou intertexto paródico, a revista que a personagem Milene não lê – “Ela só a pensar. Não lia, só folheava as *Blitz*. Enquanto folheava as revistas, passando por cima das imagens dos cantores, [...], ouvia a sua própria voz [...]” (p.469). No romance, essa e outras passagens da personagem em relação à leitura, fazem lembrar por analogia os romances que Emma Bovary lia:

Algumas vezes também ela lhe falava das coisas que lera, como a passagem de um romance, uma nova peça ou uma anedota da *alta sociedade* contada pelo folhetim; pois finalmente Charles era alguém, um ouvido sempre aberto, uma aprovação sempre pronta. (FLAUBERT, p.85, 2010).

Sabe-se que a voz narrativa é uma personagem de ficção. E neste romance de Lídia Jorge será motivo de discussão do quarto capítulo. Então, no caso da narrativa em estudo, ela é ainda uma forma de problematizar a enunciação Coincidindo com o que diz Barthes ao estudar a obra de Proust: “[...], o narrador proustiano deve cumprir uma tarefa ambígua (pois ela leva a verdade através de muitos enganos), que consiste em interrogar, apaixonadamente, os signos [...]” (BARTHES, 2000, p.155).

Retornando a Flaubert: se seu personagem Charles Bovary não perpetuava as personagens dos romances que Bovary lia, em contrapartida a revista que a personagem de Lídia de Jorge não lê é um modo irônico de dizer que é a leitura, nem é a literatura que Flaubert almejava construir, que tem perdido a consideração na contemporaneidade. Milene de Lídia Jorge é uma reflexão sobre a escrita da narrativa contemporânea, como já foi a de Flaubert, considerando a escrita da literatura de um modo que a autoconsciência tenha uma função abrangente e seja um exercício que não é exclusivo de seu tempo histórico, embora revele nas entrelinhas sua ligação inevitável com esse tempo. Constitui, então, por

aproximação, o espírito da modernidade. Todavia, a literatura é construída com outros recursos que a mantém em contato com outros tempos, para justificar o valor de sua existência: o de desafiar a compreensão do interdito no discurso das relações humanas. Certamente, nem toda literatura pretende representar os obstáculos de sua expressão como problemática da linguagem. Tanto Flaubert quanto Lídia Jorge demonstram em seus escritos a marca de ter exercitado a escrita como forma de interpretar e dar sentido às condições de sua existência numa determinada sociedade, portanto uma época. Mas os contextos são distintos. Para Lídia Jorge a palavra grua não é só a fêmea do grou, é mesmo uma máquina gigante operada por trabalhadores da construção civil.

Quando o leitor olha para Milene ele “vê” a sociedade em que ela vive, ou seja, como as vozes narrativas representam essa sociedade. Vê, por sinal, os valores de quem a constrói como personagem conscientemente elaborada pela voz autoral. Desse modo, jogando com os arquétipos romanescos, Lídia Jorge exercita diversas possibilidades de inserir a representação da voz da alteridade, ou das alteridades, nessa narrativa: as vozes que dão o tom às tensões, no romance. É verdade que a autora não facilita as coisas para seus leitores, assim ela lhes concede o poder de compartilhar as dificuldades que a própria voz enfrenta na tarefa de escrever a coletividade. O fingimento literário por excelência de **O vento assobiando nas gruas** consiste na realização da voz autoral de reiterar sua impossibilidade de dar um contorno definitivo aos argumentos narrativos de uma cena ou de uma personagem. Eis sua versão realista da escrita ficcional.

Na mítica Santa Maria de Valmares – mítica porque é nome de lugar de outras obras da autora em estudo – uma família de cabo-verdianos, a família Mata, é inquilina da avó de Milene, que morre misteriosamente, já no início do romance, sem a neta saber como dizer o que ocorreu realmente aos tios que estão de férias em Cancun, no México. Na verdade, a família Mata vive nos alojamentos de uma antiga e malograda fábrica de conservas – marca

textual que remete à região em que Lídia Jorge nasceu, o Algarves - que no passado já havia sido “invadida” por outras “ondas” de africanos de Cabo Verde.

No romance, forja-se um contexto de conflito histórico, em que emerge a “primeira” geração de imigrantes cabo-verdianos em Portugal. Nesse cenário, ao longo das sucessivas imigrações de cabo-verdianos, a sociedade portuguesa permanece ignorando ou rasurando seu envolvimento histórico com as diásporas de africanos, para territórios de antigos colonizadores, como é possível ver nessa elaboração literária. Diante das questões inadiáveis da realidade com que a literatura tem que se defrontar, constrói-se um movimento autoconsciente da voz narrativa: o ponto de partida para um tema romanesco, conduzindo a problematização do romance contemporâneo como uma proposta de por em evidência as diferenças de abordar os “verdadeiros acontecimentos”. Afinal, quem foi mesmo o responsável pela derrocada da fábrica de conservas? Os antigos ou os supostos novos donos? Esse se torna o enredo de **O vento assobiando nas gruas**, entre “colonizados” e “colonizadores”, numa sociedade em que a concepção tradicional de valores universais é desmistificada, criticamente, pela autora que expõe, a partir da representação desse cenário, uma desordem no fascínio pela cultura de valores uniformizados, como se fosse o único aspecto das sociedades, em flagrante evidência, nas diversas paisagens que o romance procura desenhar.

Na obra em estudo, a história da atração entre as personagens de Milene e Antonino, representantes de universos em confronto pelas diferenças, não só étnicas e sociais, é dimensionada como um lugar de onde a diferença pode surgir como meio de a linguagem tornar a erótica um artefato simbólico ou cultural, dessa maneira, política. Porque aí está a razão para essa perspectiva romanesca, eventualmente, aludir à realidade extra-textual, colocando em evidência o imaginário de alguns escritores ao alcance da história. Os personagens que movimentam essa reflexão literária são construções de uma reflexão

especial: a condição do intelectual contemporâneo escrevendo numa sociedade multicultural, em que as diásporas contemporâneas e o fenômeno da globalização orientam as reflexões da representação desse contexto extra-literário de quem escreve a ficção.

A obra, ao revisitar tempos históricos de povos – domínio extra-textual correspondente aos territórios africano e português – paradoxalmente tem em vista seu próprio tempo histórico localizado, em especial, nas condições do escritor contemporâneo à cultura de consumo imediato e à recepção multicultural. Sendo assim, essa escritora que chega ao século XXI convive com horizontes de expectativas, nem sempre transparentes ou delimitados e, tendo em vista seus leitores imediatos – mas não somente esses leitores – projeta, na pluralidade de gêneros de vozes, seus impasses de atores da palavra. Percebe-se, então, a necessidade dessa escritora contemporânea de se posicionar no seu espaço de escrita, considerando a problemática do significado do discurso e suas configurações representativas, como problemática de seu próprio lugar na sociedade.

Indissociavelmente de tal contexto pode-se visualizar a posição que o escritor ocupa no campo literário. Esse lugar possui uma configuração particular na contemporaneidade. Para evidenciá-lo, é necessário resgatar as categorias estabelecidas por Pierre Bourdieu, em **As regras da arte** (1996): o princípio de hierarquização externa e o princípio de hierarquização interna. De acordo com essa perspectiva, o grau de autonomia de um escritor seria definido, respectivamente, segundo seu êxito comercial e notoriedade social ou segundo sua consagração específica por seus pares: “E os defensores mais resolutos da autonomia constituem em critério da avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público.” (BOURDIEU, 1996, p.247).

A hipótese desta pesquisa é que o escritor deste século XXI dialoga com o grande público para continuar fazendo seu público. Pode-se dizer que, de certa forma, a cultura de

massa o instiga – não surpreende que haja a quantidade de referências sobre esse tema –, o comércio do livro o desafia, o caráter multicultural da sociedade contemporânea “impõe” a construção das vozes narrativas de suas obras. Isso se deve a uma das principais interrogações que se fazem diversos escritores contemporâneos: como escrever sobre o homem planetário numa enunciação planetária, problematizando a escrita, e não ser doutrinário. Nem prisioneiro de seu êxito e notoriedade social.

Para tanto, sua autonomia no campo literário não se fixa numa hierarquia, para sancionar a dimensão crítica de sua narrativa. Poder-se-ia sugerir que a obra literária contemporânea, tal como a escolhida para estudo, reflete, em sua construção dialógica entre forma e conteúdo, a delicada situação de seu lugar de memória individual, embora disfarçando sempre a consciência de uma coletividade (BARTHES, 2004). É, ainda, um exercício literário que procura representar o diálogo entre autor e leitor, evidenciando o caráter crítico dessa relação.

A proposta aqui é evidenciar o discurso literário e o crítico como gêneros, aparentemente distintos até o século XIX, que coabitam o texto ficcional na contemporaneidade, através de seus mecanismos de negociação com os universos vizinhos ao seu, exercidos pela arte literária. Para tal fim, é necessário determinar os modos como essa escrita auto-reflexiva exercitada pela autora portuguesa aborda a crítica literária institucionalizada e as reflexões sobre o papel do intelectual numa sociedade pós-industrial.

Nesta pesquisa, vamos procurar analisar os modos como isso ocorre na narrativa da escritora e quais as implicações desses artifícios, quando sugerem, mesmo que ambigualmente – uma vez que é possível entrever outros tempos ali – uma reflexão do tempo histórico e da montagem dessa elaboração literária com os contextos inevitáveis como a cultura de massa.

E para tal, analisar como a obra de Lídia Jorge, marcadamente **O vento assobiando nas gruas**, representa uma particular realização do universo dessa problemática contemporânea: o escritor redimensionando seu lugar de voz retórica (arte da persuasão) numa busca autocrítica desse lugar. Logo, um intelectual capaz de se articular com discursos vizinhos dessas escritas ficcionais de hoje, que, de certa maneira, podem configurar-se como espaço da palavra conscientemente engajada com seu tempo histórico.

Por esse caminho, é possível sugerir a importância de se pesquisar o texto ficcional, considerando o encaminhamento da *performance* dessas narrativas contemporâneas, ou seja, o modo delas dialogarem com seu tempo histórico e imprimirem nele, dinamicamente, a experiência da palavra em estado de reflexão artística e cultural. Pretende-se salientar, ainda, a conveniência ou as vantagens de, nos dias de hoje, ler-se a obra desses autores do século XIX, demonstrando a importância das suas reflexões, passíveis de enriquecer as leituras contemporâneas, tanto na suas abordagens da ficção como discurso crítico de si mesmo, como na proposta de ser espaço da manifestação da diversidade de vozes e processo comunicativo entre autor e seu objeto e entre autor e seu leitor.

Em primeiro lugar, já que se configura nessa afirmação um desvio de um espaço ontológico tanto da crítica quanto da literatura, torna-se indispensável apontar quais foram os percursos que permitiram tal transgressão ou para ser mais contemporânea no dizer, a “perda” de identidade essencial. A literatura perderia o *status* de maior identidade cultural de comum acordo com a queda de uma concepção homogênea de intérpretes e produtores de discurso autorizados? Interessa a este trabalho observar como isso é discutido na prática literária e teórica, em consonância com os vestígios de um conceito de modernidade que remete ao século XIX.

O diálogo, o confronto, entre vozes narrativas, que se concretiza no texto literário de Lídia Jorge, entre a produção literária contemporânea e os trabalhos da crítica dos discursos culturais, aponta para essa mediação possível numa contextualização histórica do lugar de fala de quem constrói o texto literário.

CAPÍTULO I – BAUDELAIRE CRÍTICO, HISTORIADOR E PINTOR DO SÉC. XIX: MODERNIDADE COMO RESISTÊNCIA AO PRESENTE

Toda liberdade acaba sempre por reintegrar uma certa coerência conhecida, que não é mais do que um certo *a priori*. Assim, a liberdade do crítico não consiste em recusar o engajamento (impossível!), mas sim em proclamá-lo ou não. (BARTHES, **Mitologias**).

Quando eu for grande quero ser como a Sapho (Lídia Jorge, *Jornal de Letras*)

Le cadavre adoré de Sapho, qui partit / Pour savoir si la mer est indulgente et bonne! (BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*)

Charles Baudelaire torna-se referência exemplar dos estudos sobre a modernidade de Walter Benjamin talvez porque tenha querido pintar em seus poemas a moral do seu tempo, à sua maneira crítica. Como evidência desse exercício está a crítica aos pintores franceses de sua preferência, o tema de seu livro de ensaios sobre a pintura: **Salão de 1845** (2010).

Este estudo quer destacar, portanto, como alguma poesia e narrativa, desde os oitocentos da Europa, não procura evidenciar qual a diferença entre poesia e crítica, mas, sim, permite entrever na sua elaboração as circunvizinhanças do literário e a reflexão desse fazer. Eis um exemplo da voz de alguns artífices que montaram pelas palavras a imagem que se pode ter, desde o século XIX, de seus movimentos estéticos e políticos.

Há um arranjo possível da imagem alegórica e autocrítica da modernidade contemporânea, pela via desse diálogo, e que pode ser um motivo de discussão, recorrente na construção e na análise do discurso da obra em estudo, que problematiza a voz que a enuncia, sempre em constante indagação sobre seus princípios estéticos em diálogo com o contexto histórico e sua condição de narradora. O que fora uma das premissas da intervenção do intelectual da modernidade do século XIX, diante dos fragmentos de sua imagem, sempre sendo reconstruída pela consciência crítica de seu ofício. É o caso da literatura

contemporânea, ou da construção literária dessa sua memória, comunicação que traz o constante movimento de seus princípios norteadores, até mesmo para se assegurar da importância de permanecer sendo um lugar de renovação do imaginário das sociedades. Afinal, a elaboração da escrita contemporânea está intimamente relacionada à disputa interna do jogo de vozes no texto, que por sua vez é o recurso a visibilizar tal reflexão artística aos leitores. Dessa maneira, Baudelaire representa esse aspecto significativo do pensamento, a partir do qual é possível pensar algumas questões da literatura contemporânea.

O crítico Andreas Huyssen dá um contorno a essa reflexão, tendo como objeto um contemporâneo de Baudelaire, Flaubert:

Fora as condições subjetivas da neurose no caso de Flaubert, o fenômeno tem muito a ver com a posição crescentemente marginal da literatura e da arte numa sociedade na qual a masculinidade é identificada à ação, ao empreendimento, ao progresso, ou seja, ao campo dos negócios, da indústria, da ciência e da lei. Ao mesmo tempo, também se torna claro que a feminilidade imaginária de autores homens, na qual eles fundamentam com frequência sua atitude de oposição à sociedade burguesa, pode facilmente caminhar de mãos dadas com a exclusão das mulheres de verdade do empreendimento literário, e com a misoginia do próprio patriarcado burguês. (HUYSEN, p.43)

Durante as transformações sociais e políticas ocorridas no século XIX, Baudelaire, Flaubert e Poe que valorizaram o presente sem fazer *tabula rasa* do passado, sem deixar de construir uma identidade “própria”, empreenderam uma revolução literária que ainda está em curso, embora não seja assim para todos os pensadores e artistas contemporâneos. Enquanto existirem leitores, escritores e críticos da escrita que se assume enquanto ficção capaz de problematizar o simbólico ou um sentido compartilhado por determinada comunidade, haverá motivo para empreender um estudo comparativo dessa arte com a crítica. Essa manifestação do discurso tem por si mesma uma opinião crítica, às vezes não expressa de forma evidente, às vezes expressa de maneira contundente em forma de autocrítica.

Quando a obra literária produz um resultado em que suas possibilidades de comunicação resultam em recursos polifônicos, podemos dizer que essa construção alude à

consciência do narrador / leitor da modernidade, em constante transição, que dará vida a resultados da manifestação autocrítica no texto literário e do lugar dessa autocrítica na sociedade que o viu nascer. O interessante é que alguns desses traços têm sido retomados como condição *a priori* de reflexão ou mesmo como paradigma a ser vencido, nos estudos de literatura ou cultura.

O fato é que diante da crise das belas-letas, nos meados do século XIX, quando a escrita vai procurar alibis distintos da estética clássica, os escritores, no ato de fecundar a literatura de novidades, perante a descoberta de outras tecnologias de registro da experiência humana, começam a se projetar no seguinte paradoxo: a comunhão com os valores de seu lugar ao mesmo tempo em que evidenciam a importância de exercitar a crítica de seu lugar de leitor e escritor. Nesses termos, contemplam a dimensão cada vez mais desimportante da literatura *stricto sensu*.

É interessante apontar que se pensarmos num “alcoz” dos poetas modernos do século XIX, vê-se que o “tirano dos espíritos” era bem concreto e antes de se chamar capitalista, recebera a genérica denominação de burguês.

A palavra “burguês” é uma imponente metáfora histórica construída por alguns atores da escrita da modernidade dos oitocentos, pois vai adquirindo contornos peculiares de acordo com as necessidades e dúvidas dos artistas, empenhados em fazer de seu objeto, a elaboração estética ou política, algo que guardasse uma verossimilhança com o tempo em que viviam, principalmente, convertendo a suas obras os impasses da representação literária de seu tempo, em particular suas respostas formais a esses impasses. A construção da imagem da sociedade burguesa é problematizada, no século XIX, pela crítica a seus hábitos e valores.

Como fez o poeta francês Charles Baudelaire, exercitando a crítica na poesia. À sua maneira, conclamava os intelectuais de seu tempo a revolucionar a literatura romântica

burguesa e a dar voz à crítica de seu próprio ofício no ato de exercê-lo. Fruto de um desses momentos de desinibição criativa de Baudelaire, surge uma carta que o poeta escreve ao compositor alemão Richard Wagner enviando a seguinte sentença: “O leitor não se surpreenderá, portanto, que eu considere o poeta o melhor de todos os críticos.” (BAUDELAIRE, 1990, p.61); e em diversos outros momentos de sua produção literária, como exemplo dessa autocrítica textual, o poema “Ao leitor”, onde proclamava: “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 1985, p.14). O crítico Andreas Huyssen salienta “[...]. E, na segunda metade do século XIX, “Wagner, o teatro, as massas, a mulher – tudo se torna uma teia de significação fora da – e em oposição à – arte verdadeira: [...]” (HUYSSSEN, p.50).

Poeta canônico da modernidade, o que não deixa de ser um contra-senso histórico para quem tanto temia o progresso nas mãos dos ditames da consciência coletiva da sociedade francesa, Baudelaire é conduzido a tal beatificação, principalmente, por um outro cânone dos estudos da modernidade, o crítico alemão Walter Benjamin.

Analisando o projeto crítico de Benjamin, o que também nos permite entrever o gênio de Baudelaire, o filósofo alemão, Dolf Oehler, numa alusão ao processo criativo de **As flores do mal** (1857), de Baudelaire, delinea o processo analítico de Benjamin e conclui:

À maneira de Baudelaire – o irmão, o predecessor, o modelo e o objeto de pesquisa – que saía a rondar e perseguir a rima como uma presa no emaranhado de ruas parisienses, Benjamin adentra as *fourmillantes cités* da Staatsbibliothek e da bibliothèqe Nationale, sempre à mesma mesa de leitura, à espreita das citações que poderá recolher (quando as folheamos por baixo, as páginas murmuram em cima). Como Baudelaire, ele é ao mesmo tempo *flâneur*, caçador, colecionador, trapeiro – trapos de texto, é claro –, sempre solitário e sempre apaixonado. (OEHLER, 2004, p. 240).

No âmbito da modernidade baudelairiana, considerando-a como determinante na construção do espírito da modernidade autocrítica, que tem sustentado muitas tentativas de esclarecer as questões envolvendo os desafios da arte e da crítica atual, poder-se-ia afirmar

que, se outrora houve uma demarcação mais nítida do lugar para cada tipo de discurso de acordo com sua função específica, doravante o que se verá nas construções da escrita ficcional, e não só ali, será a crescente perda de nitidez nessas demarcações que separam crítica de poesia, literatura de história ou crítica literária e cultural ou ainda ensaio e ficção, mais contemporaneamente. Certa literatura e crítica flertarão com os estudos mais diversos que, como se sabe, vão da filosofia à psicanálise, da antropologia aos estudos de semiologia e semiótica. Embora haja nas prateleiras das livrarias os nomes das disciplinas específicas, ser contemporâneo ao século XXI pode significar ser transdisciplinar. Portanto, é mais do que imprescindível evidenciar o marco que Baudelaire e mais tarde Benjamin significarão para a construção de algumas ideias atuais do que possa ser a modernidade. O cenário cultural ou político e artístico que produziu tal reação, para Dolf Oehler, foi a revolução de junho de 1848, na França, especialmente em Paris.

É nesse contexto, de caráter incomparável e fecundo para os contemporâneos de Baudelaire e, certamente, ainda, para nós, que Dolf Oehler localiza a tomada de postura estética e política do que considera como um *a priori* da modernidade do poeta em seu tempo. O poeta e crítico da modernidade Charles Baudelaire é visualizado numa perspectiva de um dos principais críticos de seu tempo, valendo-se da autorreferência para compor o exercício das reivindicações estéticas que não se cristalizam apenas na condição da literatura. Ainda é necessário acentuar que Baudelaire escrevia num momento em que vozes como a de Marx e Engels eram suas contemporâneas. Na cena da segunda metade do século XIX francês e alemão, eis as peças do quebra-cabeça das mentalidades:

Entre os que falam da “tragédia de junho” está Marx. Ele vê a “tragédia” sangrenta entre o trabalho assalariado e o capital “embutida na comédia da Segunda República, que seria, na verdade, uma “farsa”, uma “caricatura” da tragédia da Revolução Francesa. Num de seus primeiros artigos sobre a revolução de junho, a *Neue Rheinische Zeitung* chegara a esta peculiar constatação: “A *tragédia européia* só começa com este *segundo ato da Revolução Francesa*”. Três dias mais tarde, Engels ataca a dupla de editores da *Kölnische Zeitung* por se enganar de registro no julgamento da insurreição: “E tu crês[...] haver elevado os atores, os espectadores

do pavoroso drama ao rebaixá-los a uma tragédia de empregados domésticos à Kotzebue”. Após outros três dias, ele se dirige com os seguintes sarcasmos à política interna da Prússia: “Depois da tragédia o idílio, depois do trovão das jornadas de junho em Paris o rufar de tambores dos conciliadores berlineses”. Isso condiz perfeitamente com a tradição satírica da arte da oposição republicana e sua antítese entre heroísmo burguês e heroísmo proletário. (...), mas o *pathos* trágico-heróico é visivelmente reservado aos representantes das camadas inferiores que lutam e sofrem. Nessa tradição inscreve-se a distinção nada original de Marx entre a tragédia de junho e a farsa geral de 1848: quase que invertendo as regras clássicas, adota-se o estilo elevado quando o povo se torna ator do drama histórico, ao passo que a peça resvala no ridículo tão logo entrem em cena seus heróis das classes altas ou médias. Nos conservadores, ao contrário, as metáforas obedecem às regras da poética clássica, segundo as quais uma peça de teatro em que os plebeus representam os papéis principais nada pode ter de sublime. (OEHLER, 1999, p.145).

Nessa cena de Oehler emergem as vozes dos futuros atores e personagens que vão inspirar gerações que reivindicam a modernidade na elaboração de sua obra e, além disso, os inspiradores dos futuros estudiosos do processo social. É necessário salientar que algumas inquietações que dão curso à crítica da sociedade europeia do século XIX, exercida por Marx e Engels, são os mesmos usados para se referir aos artefatos literários. Alguns desses autores tornar-se-ão, posteriormente, referências constantes das leituras de intelectuais do século XX, que abordarão a arte moderna e as mudanças que a sociedade capitalista empreendeu no manejo e na recepção do objeto artístico. É que se determinaria aí e por esse viés de expressão, que toma da arte as possibilidades de representar a si mesma, os contornos da contemporaneidade relativa ao começo do fim do século XIX e início do século XX. Isso é um significativo que tem importância neste estudo, porque exhibe a consciência da relevância da análise do discurso, seja ele qual for. Para tanto, é necessário observar, desde então, uma inflexão de voz, uma criatividade na expressão do momento histórico, o que conservou os vestígios daquilo que seria legado à posteridade.

Se o burguês já é “herói” e se o proletariado também decide reivindicar seu “heroísmo”, isso traz à cena literária uma nova busca de intervenção, que pode abranger qualquer forma de representar a palavra através da apropriação de conceitos atávicos ao imaginário de uma sociedade, sem a rigidez de uma hierarquização dos lugares ocupados

pelos indivíduos. É, certamente, uma apropriação do exercício do discurso de cenas dos oitocentos. Cenas que serão revisitadas à exaustão pelos século XX.

É impossível determinar os limites da relevância temática dos autores da modernidade europeia do século XIX. É mais produtivo considerá-la como um fato imprescindível para esta análise, para aí, sim, encontrar os meandros da sua importância. Isso significa contextualizar a modernidade, partindo de um momento específico: a modernidade eleita pelos críticos de Baudelaire e não de uma suposta universalidade de uma modernidade ocidental. Está, portanto, no encontro das leituras feitas sobre a obra de Baudelaire, tendo o poeta parisiense como figura visceral desses acontecimentos, o ponto de partida das reflexões que se seguirão. É interessante acentuar que alguns intelectuais do século XX consideravam Baudelaire um poeta burguês e outros críticos o viam como um “socialista hermético”.

O poeta de **As flores do mal**² não é uma unanimidade no século XIX, o que muito interessa aqui, uma vez que interessa observar, no descontínuo das leituras tomadas como canônicas, as fraturas implícitas a qualquer noção de universal. Afirmando que as fronteiras entre os discursos foram se tornando cada vez menos nítidas, em alguns casos, e que à porta do século XXI tem-se a possibilidade de ler uma obra literária como resultado crítico, não apenas da literatura como também da cultura, de uma forma mais abrangente. As contradições do poeta preconizam os sentidos contraditórios de uma sociedade:

Não é claro e distinto quem quer: em meados do século passado havia um só público, o público que Baudelaire tencionava contestar. Além disso, havia censura severa, que poderia tê-lo golpeado já antes de 1857 e mesmo sob a Monarquia de Julho. Donde a quase obrigatoriedade de uma linguagem velada, esópica. É onde entra em jogo o caráter contraditório do discurso. Pois as contradições baudelairianas não resultam do caráter versátil ou instável do poeta, nem de incertezas na formação de uma doutrina estética, entre outras platitudes: essas contradições são semeadas em sua obra de caso pensado, a fim de não trair o autor, e

² É interessante sublinhar as informações do crítico belga, Jean-Baptiste Baronian, a propósito do lançamento de **As flores do mal**: “Ao lerem ‘As flores do mal’, os amigos e familiares de Baudelaire evidentemente percebem que se trata de uma obra autobiográfica. Seu criador é encontrado em cada página, quase a cada estrofe, [...]” (BARONIAN, 2010, p. 110).

para melhor trair seu público, com vistas a um público virtual, público que Baudelaire invoca, público de iconoclastas que um dia viria fazer *tabula rasa* da auto-proclamada cultura dos bem-de-vida. (OEHLER, p.2004, p.65).

Charles Baudelaire, o poeta-crítico, criava desafios a seus leitores taticamente chamados de irmãos pelo poeta. O autor do poema “Epígrafe para um livro condenado” – poema acrescentado à obra **As flores do mal** em edição póstuma - chamava de hipócritas a seus leitores, provavelmente, porque deveriam compreender a crítica que o poeta fazia ao presente no presente, uma das marcas de seu espírito crítico. Essa provocação é no sentido de convocar o leitor a não permanecer apático diante do objeto artístico. Para tal empreendimento era preciso abranger o movimento de seu tempo histórico em direção ao vir a ser. Provocá-los, aos leitores e, por que não dizer, ao tempo, ultrapassaria o contexto em que o poeta viveu.

O desafio de se aproximar da construção artística de Baudelaire é que isso deve ser feito a partir de um distanciamento que busca localizá-lo na tradição da autocrítica expressa no discurso literário. Por tal via, talvez seja possível visualizá-lo como uma “... ideologia híbrida que lhe vale, primeiro, a amizade de Flora Tristán” (2010, p.35), escritora, ativista e, segundo alguns estudiosos, fundadora do feminismo moderno. (2010). Quer-se afirmar que a figura feminina nos poemas de Baudelaire adquire um traço que a remete a um contexto histórico específico e a uma política de seu tempo, mas não só. Dessa forma, Baudelaire almejava que, pelo viés da alegoria, a cultura da antiguidade e a de seu tempo se interpenetrassem. (2010, p.132). Por isso, o poeta leitor e crítico elege muitas vezes posições da política do feminismo do século XIX como seu mote. Sendo assim, torna-se possível acrescentar que em Baudelaire a alegoria que se insinua é a do poeta do horror “simpático” (2002), que repousa ao pé do mito de tradição grega, como estão, alegoricamente, ao pé uma da outra Delfina (o monstro com língua de serpente e / ou “o poeta”) e a deusa das amazonas Hipólita, musas do poema “*Femmes damnées – Delphine et Hippolyte*”. (2009).

O culto ao erotismo feminino em Baudelaire tem movimento de criação autoconsciente – porque é uma maneira de ser ao mesmo crítico e lírico na expressão poética – e ainda contestação artística de seu tempo. Ao poeta, parece não interessar privilegiar um determinado “bom gosto” contido, familiar, “habitual” e, segundo certas regras, reconhecido como racional. Cabe lembrar que Baudelaire era leitor da poetisa Safo, de Lesbos: “- *De Sapho qui mourut le jour de son blasphème, / Quand, insultant le rite et le culte invente, [..]*” (BAUDELAIRE, 2009, p.130). Como é possível perceber, a presença da poetisa Safo reforça a marca da ambiguidade implícita à musa de Baudelaire, o jogo entre crítica e elaboração artística.

Há muitas lendas em torno da figura de Safo; o que é certo é que sua obra chegou até nós mutilada ou retalhada pelos copistas medievais, por exemplo. No emaranhado dessas lendas talvez surja um possível esboço da “décima musa” (título que Platão teria atribuído a Safo): poetisa cuja escrita era admirada e intelectual ativa na vida pública. A estudiosa Jeanne Marie Gagnebin vai além e sugere: “[...], Lesbos se tornou a pátria do vício ou do requinte decadente ou ainda do feminismo nascente, dependendo do olhar do/da intérprete.” (GAGNEBIN, 2003, p.8). Se pode ser assim, então teriam as vozes de certos especuladores e a de outros leitores, ao longo dos anos, reiterado de Safo, apenas, uma imagem de poetisa do amor mundano – a pedagoga incondicionalmente devotada a suas alunas/ amigas – e deixado de delinear, com maior nitidez, a imagem de sua atuação política, a da intelectual que se atreveu, naquela sociedade, a cantar a musa, o gênero lírico? É preciso ouvi-la: “[- vem, lira divina, e me responde; / encontra, tu mesma, tua própria voz]” (SAFO, 2003, p.119).

Desde Safo, como se pode observar, a marca literária ambígua entre o poético e o exercício crítico esteve de acordo com as exigências do tempo histórico de cada indivíduo que por tal reivindicava para sua obra o recurso à autoconsciência literária, como marca de sua reivindicação artística e cultural. Esse recurso pode ser demonstrado pelas feições de uma

problemática da construção da condição da voz da mulher. Nossa análise, então, vai tentar afirmar que esse culto que Safo teria inventado pode ser sua versão da autoconsciência no próprio exercício artístico ou poético. É importante lembrar que Safo teve que se exilar da ilha de Lesbos, expulsa de lá, e é quase um lamento, em tom lírico certamente, anunciá-la como Safo de Lesbos.

Em **O vento assobiando nas gruas**, o tema do exílio ou do degredo é assim dimensionado na construção da personagem Ana Mata. Nesse romance, uma das evidências de que Lídia Jorge (a escritora), coincide com a voz de alguns de seus variados narradores, é quando ali se propõe discutir a questão da condição feminina na sociedade multicultural, em que suas personagens vivem:

“Temos de voltar” – disse Ana Mata na sua língua. “Aqui, vamos desaparecer todos, um a um. Voltamos todos, com o Gabriel e também com o Janina. Lá na Cidade da Praia, há muito lugar para ele poder cantar. Lá cantou o meu pai, o meu avô e todos os meus filhos homens, tios de Janina. Lá na nossa terra, aquele paraíso de terra. *Paraíso di terra, nha gente...*” – cantarolou. (JORGE, 2002, p.345).

Nessa cena, o entrecruzamento de vozes é o que possibilita localizarmos a importância da voz menor, em número de aparição ou de importância: a voz feminina. Além disso, para essa voz afirmar-se precisa afirmar todas as outras que são masculinas. Afinal, Ana Mata tem filhas e netas, elas não cantam, uma vez que é uma tradição familiar? Na construção da resistência das vozes narrativas, resistem porque elas são apresentadas como distintas, forma-se a enunciação de **O vento assobiando nas gruas**. Ana Mata “Cantarolou”. Para cantarolar foi necessário anunciar a tradição musical masculina de “sua” família, que de geração a geração vem praticando a arte musical. A enunciação da voz narrativa, que não é a voz de Ana Mata, deixa entrever que não são só os homens que cantam ou cantavam na família Mata. A voz em terceira pessoa, ao dirigir sua perspectiva à Ana Mata, concede à personagem o poder de cantar e reabilita a memória de sua arte. Ação muito semelhante a de Baudelaire ao trazer para sua poesia a memória da poeta Safo. Dimensionando, desse modo, o imaginário

possível que este estudo da obra quer viabilizar: a crítica literária e cultural de Lídia Jorge, exercida na narrativa, pelas interfaces da escrita.

Baudelaire não nos revela diretamente que rito Safo teria transgredido (“*Et c’est depuis ce temps que Lesbos se lamente!*”) (BAUDELAIRE, 2009, p.30) ou que culto ela teria criado. Se fora o rito da resistência da poesia de seu tempo, ela teria rompido com quais padrões? O que se pode sugerir é que o autor de “*Lesbos*” deve ter procurado fazer uma analogia entre uma poetisa crítica da sociedade arcaica grega e ele, poeta da Paris do século XIX. De qualquer forma, para Baudelaire, Safo parece ter o significado de um desejo de representar: “Uma transmissão fragmentária e uma tradução que respeita a incompletude: [...]”. (GAGNEBIN, 2003, p.13) ou uma resistência em relação à cultura que ela e ele vivenciaram; tanto ela quanto ele, queremos dizer:

Sabe-se que o título encontrado por Hippolyte Babou, *Les Fleurs du mal*, só foi utilizado pela primeira vez relativamente tarde, em 1855. Na origem, ainda sob Luís Filipe, o jovem Baudelaire-Dufaÿs anunciara seu volume de poemas sob o título *Les Lesbiennes*, depois da revolução de fevereiro, ele fizera participar várias vezes a publicação iminente de uma coletânea, *Les Limbes*, na qual tanto o próprio título parecia revelador – nessa época, ele sugeria tratar-se forçosamente de poemas com tendência socialista – quanto os anúncios que concretizam o título. (OELHER, 1999, p.270).

Na verdade, esta pesquisa parte de uma análise da importância de Baudelaire como um pensador de seu tempo histórico, sem fazer do passado *tabula rasa* e ainda com um olhar em direção ao vir a ser. Ao estabelecer uma interseção da crítica com a literatura, Baudelaire reivindica uma tradição que remonta, para o poeta francês, à poetisa Safo de Lesbos. Dessa maneira, ao legitimar Safo como poeta da poesia autoconsciente, é possível dimensionar, como recurso dessa autoconsciência, o conceito baudelairiano do *poete hystérique*. A intervenção do poeta nos acontecimentos históricos, políticos e sociais da Paris do século XIX, não é uma “histeria” para o poeta francês, uma vez que está inscrito numa tradição que remonta à Grécia arcaica na figura de Safo. Assim, o título - pretendido inicialmente pelo

poeta, **Les lesbiennes** - assume uma função reveladora da sociedade francesa do século XIX, pois equivale-se, por analogia, a “Les parisiennes” ou a um contexto histórico do “feminismo” e, portanto, a evidências de uma presença da leitora crítica, na sociedade francesa, exemplo para diversos outros feminismos que virão a seguir. Essa leitora crítica seria aquela para quem a arte literária teria outros fins que não o único de meio de fuga da realidade. Ainda toda essa questão poderia ser associada a uma “revolução” literária pretendida por Baudelaire.

Portanto, a imagem do poeta e do crítico da modernidade estaria, em direção ao futuro, delineada na figura do poeta francês Baudelaire. A perspectiva visualizada nessas citações aponta para a pedagogia do burguês parisiense crítico, mas não só ele: em vez de imagens consagradas pelo “bom senso” e o “bom gosto” do burguês, o poeta deveria apanhá-lo desprevenido diante da alegoria moderna. A imagem de um burguês ideal, certamente, foi motivo para muitas obras no século XIX, mas o interessante é notar que as mais desafiadoras para os leitores nunca puderam dar um “final feliz” a esse desafio, apenas um precário e provisório. E não cabe aqui decifrar se tal postura estava imbuída de uma tentativa de esboçar um sentimento universal confundido com a realidade da sociedade francesa que seria, de qualquer maneira, nas sociedades europeias, vitrine da metade do século XIX. Talvez interesse dizer que a crítica literária e social dos poemas de Baudelaire tenha recebido, por exemplo, de seus contemporâneos belgas, particular indiferença, experimentada pelo poeta em visita àquele país. No entanto, é certo que alguns escritores franceses, entre eles Gustave Flaubert, tinham em conta a importância representativa do momento que estavam vivendo e esse apego ao presente é o que possibilitaria identificá-los como contemporâneos de seu tempo histórico. Baudelaire e Flaubert representam de forma artística e crítica a maneira de se posicionar em relação ao espaço e tempo que reivindicam, que vem a ser a construção da forma conceitual de seu espaço de atuação e subjetividade. A contundência de uma ação afirmativa pela palavra, ambicionando criar uma consciência crítica do burguês, certamente é

uma das razões que fazem com que seja possível vislumbrar, em alguns atores do século XIX, a referência para os momentos em que os atos de resistência e de autocrítica passam a existir.

Se é possível, a partir de Baudelaire e Flaubert, evidenciar uma consciência crítica do burguês, isso significa afirmar que a enunciação do tempo tornara-se uma preocupação de certos intelectuais de século XIX. Por tal, o receio desses escritores franceses será menos ao advento da fotografia – como um exemplo da evolução da técnica possibilitada pela revolução industrial em contraponto à pintura, o que faria com que tais intelectuais estivessem abdicando de antemão “[...] das possibilidades narrativas que a imagem fotográfica ou o daguerreótipo oferecem à literatura de ficção.” (OELHER, 2004, p.219) – do que o medo de seu uso iconoclasta pelas mãos da burguesia.

O poeta-crítico tem um papel protagonista ou um lugar especial na poesia de Baudelaire. Ele, nomeado maior crítico da sociedade e da arte dos oitocentos, que ao mesmo tempo almejava fazer parte dessa sociedade, personifica-se na figura do *flâneur*; o indivíduo-crítico-artista da modernidade. Objeto e sujeito da modernidade baudelairiana, o *flâneur* observa imagens sem consagração clássica, como a mulher incógnita, roteiros que ele mesmo inventa e os transforma em provocação – até que tal atitude fosse incorporada pela cultura de massa, certamente. “A uma passante”, o poema emblemático de Baudelaire, anuncia os versos: “Bem longe, tarde, além jamais provavelmente! / Não sabes aonde vou eu não sei aonde vais, tu que eu teria amado [...]” (BAUDELAIRE, p.107). A musa / poesia de Baudelaire é anunciada e é ambígua a voz, mas a palavra poética não pode capturar sua imagem improvável. Sendo assim, a própria musa não assume no poema uma familiaridade com a poesia que Baudelaire procura. A musa é ainda um projeto a caminho que, no entanto, pode resultar numa novidade ao olhar do poeta e é a “filha” do povo que é cantada em seus versos. É mais um das alegorias visíveis ao longo de sua obra. Em outras ocasiões poéticas, a figura feminina surge como motivo para os versos do chefe de redação do jornal “A tribuna

Nacional”, invocando figuras que desafiariam seus leitores a reconhecer a interpretação realista ou sua moral em relação à sociedade francesa. Análise poética que Baudelaire empreende em seu tempo, como é o caso de “A uma dama crioula”: “A uma dama crioula de encanto ignorado.” (BAUDELAIRE, P.77) e “A uma malabarese”³: “Ao artista a pensar, teu corpo é doce e excele, / Teu olhar de veludo é mais preto que a pele.”. (BAUDELAIRE, P.163) – esse poema também acrescentado à obra postumamente.

Baudelaire permite entrever, nesses versos, que as distinções convencionais entre o que poderia ser o ideal de musa do poeta ou de “sua” Paris, em suma de suas andanças, são a literalização dos modos de vida, do cotidiano da cidade. É essa marca que distingue o seu tempo – a sua modernidade; o desejo de exercitar o fazer literário como o pensador deve levar em conta esse ofício. É possível sugerir que o poeta procurava registrar o tempo sem abdicar de uma noção própria do que era fazer literatura e da visibilidade de uma sociedade francesa além daquela que não dava nome aos invisíveis, paradoxalmente os que historicamente poderiam perambular por uma Paris que não existia mais, a não ser como alegoria de uma revolução como farsa (OELHER, 2004). Os leitores de Baudelaire podem tomar contato com a imagem, a partir da qual podem ter uma noção de que escrever a cidade, para o poeta, era como escrever uma nova arte poética e o que transmite a novidade, a construção desse signo, tem a ver com a não familiarização, ainda, com as transformações dessa sociedade trazidas à condição poética no século XIX.

Esse “momento” poético será assim registrado e como efeito moderno da arte que se enuncia como prática autoconsciente de seu caráter, aparecendo, no caso do romance de Flaubert, como crítica ao trivial da vida, ao realismo como resultado de dominação da

³ “À une passante”: “Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où jê vais, / Ô toi que j’éusse aimée, ô toi qui le savais” (BAUDELAIRE, 2009, p. 88); “À une dame créole”: “Une dame créole aux charmes ignorés” (BAUDELAIRE, 2009, p.61); “À une malabaraise”: “A l’artiste pensif ton corps est doux et cher; / tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair” (BAUDELAIRE, 2009, p.149).

imagem, conduzido pela fotografia; mas também como correspondência da filha mais robusta da Europa pré-industrial com as possibilidades das técnicas narrativas do século XIX: o estilo jornalístico, as técnicas de edição, a visibilidade dos anônimos:

A cidade, o povo, o jornal, que formam a matéria das **Fleurs Du mal** e do “*Spleen de Paris*”, tornam-se poéticos, não por si mesmos, mas em nome de um projeto que os nega e extrai deles material para renovar a grande arte, pela imaginação que os impregna de correspondências. (COMPAGNON, 1996, p.26).7t5tg

Eis a condição proposta para uma diatribe moderna apresentada na figura do *flâneur*, o sentido em movimento, em constante deslocamento, em contacto com as paisagens inesperadas; ou seja, uma mitologia do belo revolucionária. O artista não se reconheceria mais como lugar fixo e Baudelaire vai procurar em outros espaços e sensações as possibilidades de contrapor a afirmação do orgulho secularizado da tradição à aventura de expor suas “excentricidades” contrárias à ordem, na feitura da sua arte, sem que uma atitude pudesse eliminar a outra.

Para Baudelaire, os protagonistas da modernidade seriam os leitores. Ao leitor crítico cuja experiência é um espetáculo, em que as distâncias hierárquicas foram eliminadas, legitimada pelo filtro de sua interpretação, impunha-se uma tarefa: a de ser ativo e não mais pacífico, fundando um outro tópico de caráter pedagógico. Essa tática, uma das mais importantes características da modernidade autocrítica baudelairiana, visava à estratégia de educar o burguês à busca do vasto saber, o conhecimento crítico de convenções concreto-sensoriais, aparentemente, sólido, como, por exemplo, aquilo que poderia ser próprio para a arte literária e aquilo que poderia parecer, radicalmente, impróprio. E para tal o artista deveria atuar em várias frentes e revelar sua face ambivalente, retirando de cena a figura romântica do escritor iluminado e simultaneamente consagrando-se o contrário triunfante desse cerimonial de renovação.

Baudelaire, leitor e tradutor do poeta norte-americano, Edgar Allan Poe:

Vou procurar dar uma idéia do caráter geral que domina as obras de Edgar Poe. Poe se apresenta sob três aspectos: crítico, poeta e romancista; e mais, no romancista há um filósofo. Quando foi chamado para dirigir o *Mensageiro Literário do Sul* (*Southern Literary Messenger*) ficou estipulado que ganharia 2.500 francos por ano. Em troca de tão medíocres honorários, deveria encarregar-se da leitura e escolha dos trechos destinados à composição do número do mês, e da redação da parte chamada *editorial*, isto é, da análise de todas as obras aparecidas e da apreciação de todos os fatos literários. (BAUDELAIRE, 1985, p.13).

As precárias condições pelas quais passavam aqueles escritores dos oitocentos que exerciam seu ofício como único meio de sobrevivência pode ser uma maneira de contextualizar um momento em que se fundava a profissionalização do escritor. Dessa forma, é possível registrar o engajamento que o artífice da escrita da modernidade, aqui identificada, poderia exercitar. O escritor poderia, portanto, impor sua resistência singular no mundo do trabalho assalariado. O critério de seu valor mobilizaria outras reivindicações, que incluiriam a formação de um leitor questionador da visão romântica do trabalho intelectual, mesmo em relação a seus artistas preferidos, atentos ao contexto histórico em que tais escritores estavam produzindo e à maneira como negociavam sua escrita da obra com vida fora da obra. Nessa zona de fronteira, bloqueada pelas condições sociais, forma-se uma representação implícita aos sentidos da história dos escritores e dos textos modernos.

Mais tarde, em meados do século XX, com os estudos encaminhados pela análise do discurso, a semiótica e a semiologia, ver-se-á que essa profissionalização obedecerá a outras prerrogativas, requererá algum critério e dirá respeito à formação institucional das habilidades técnicas de um leitor apto a atualizar o sentido de determinado enunciado.

Compagnon, em **Os cinco paradoxos da modernidade** (1995), oferece aos leitores um sugestivo convite à reflexão sobre o significado do signo modernidade, dimensionando as perspectivas em que ele pode ser lido, ao confrontar o significante modernidade a moderno e a modernismo. Não os define como sinônimos em alguma língua europeia que seja. Antes,

seria um labirinto de vocábulos que guardariam em suas representações simbólicas a condição da ambiguidade, portanto de difícil definição transparente.

Não se vai aqui proceder a uma análise filológica nem etimológica das palavras modernidade, modernismo e moderno. Mesmo porque, como nos adverte Compagnon: “A modernidade baudelairiana, [...], traz em si mesma o seu oposto, a resistência à modernidade.” (COMPAGNON, 1996, p.15). É o que particularmente nos interessa: a resistência ao modelo, ao bom gosto, à dominação cultural de efeitos muito bem delimitados. Um caminho para se seguir seria então aquele de considerar dentro do que Compagnon designa como os cinco paradoxos da modernidade, o que definiria de certo modo a resistência baudelairiana à modernidade. A provocação de Antoine Compagnon assim configura as crises com que a literatura, após a efervescência criativa da modernidade burguesa de Baudelaire, tende a se confrontar: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão da negação.

De uma época a outra, os romances de alguns artistas revelariam ao leitor que este se encontrava diante de uma novidade literária consistente e de certa maneira original em relação a um passado recente, pelas inovações formais que propunham via a problematização do imaginário do artista no enalço da história. Por essa via, criando o que poderia confirmar a máxima “tradição da ruptura”, do poeta mexicano Octavio Paz, e ainda, possível referência ao presságio da superstição do novo, um dos cinco paradoxos da modernidade, discutidos pela reflexão de Compagnon.

Sendo assim, quais aspectos do discurso literário da contemporaneidade poderiam ser tomados como pontos de negação entre um percurso estético-temporal determinado e outro ou resistência é o termo mais apropriado para formalizar as marcas das mudanças, para melhor

esclarecer as transformações que permanecem ambíguas? Sendo assim, pretendemos focalizar nossa atenção em direção à complexa articulação de um contexto contemporâneo.

O discurso literário dos oitocentos constitui, dessa forma, uma perspectiva crítica, sob as condições que procuraremos evidenciar aqui, um projeto em curso, em marcha, em vias de se realizar, ou seja, a modernidade é atemporal? Quais os “sinais dos tempos” que ainda poderiam deixar-nos alerta ao abordarmos, hoje, os cruzamentos estéticos-críticos que se evidenciariam na representação literária? A correspondência da crítica contemporânea com tal perplexidade é um repúdio à alienação do público (como se pode observar, por exemplo, na construção das personagens de **O vento assobiando nas gruas**) e uma reação ao gosto dominante ou particularmente seus desafios não são mais esses? O fato é que ninguém mais se surpreende com o número cada vez maior de filósofos, historiadores e psicanalistas investigando as representações literárias.

O século XIX adquire uma presença fantasmagórica ou tem aspecto fantasmático na construção de **O vento assobiando nas gruas**, como se para dar forma ou corpo a essa narrativa; enfim encarnar o contexto atual, o fora da obra literária, seu espectro tivesse que ser retomado como reminiscência de um outro necessário à construção possível da existência de um vir a ser da literatura contemporânea.

A poesia e a crítica baudelairiana construíram condições textuais para que a literatura e a própria crítica pudessem viver juntas e, sobretudo, para que a literatura do vir a ser encontrasse aí um gancho de representação de seu próprio tempo pela via do diálogo com o passado.

CAPÍTULO II – CRÍTICA LITERÁRIA NA DRAMATIZAÇÃO DO DISCURSO LITERÁRIO: À SOMBRA DE EMMA BOVARY?

Tudo para mim torna-se alegoria. (Baudelaire, *Les Fleurs Du mal*)

E a cura do seu mal de amor, herdado na forma e no desfecho, dum padrão que já não se usava nem se descrevia, nem sequer se representava a não ser em algum filme mexicano antigo, [...]. (LÍDIA JORGE, *O vale da paixão*).

O poético e o trágico atravessado por gritos ensurdecedores. (LÍDIA JORGE, *Jornal de Letras*).

Madame Bovary (1857), o romance mais conhecido de Gustave Flaubert entre os brasileiros – Maingueneau (1995) lembra que esse romance figurava em todas as antologias francesas – é uma das obras mais revisitadas por grande parte dos teóricos que privilegiam o século XIX como um lugar desafiador e singular da modernidade, para exemplificar uma mudança de rumo na perspectiva literária e crítica.

Pelas páginas de **Madame Bovary**, entrava em cena na literatura do século XIX francês a proposta de uma educação da leitora pelo princípio pedagógico da crítica ao ridículo e pernicioso da vida como imitação dos folhetins e que, portanto, a posição, nessa lógica, do artefato romanesco, paradoxalmente, seria ensaiada por uma voz narrativa distanciada, na impessoal terceira pessoa, entre autor e leitor. Sendo necessário explorar esse distanciamento entre o romanesco e uma exterioridade só possível na “vida real”, fica evidente o papel pedagógico do recurso literário de explorar os planos do discurso literário dentro da própria obra literária. Nesse contexto, a literatura fala da literatura, ou de outra maneira, a literatura é tema da literatura. Mas existe, então, uma literatura boa e uma literatura que não mostra a vida como ela é e por consequência é uma literatura ruim? Na verdade, **Madame Bovary**: “[...] mostra a nocividade do romanesco através de um romance, [...]” (COMPAGNON, 1995,

p.169). Certamente, a personagem feminina, a partir disso, ganhará contornos cada vez mais metalinguísticos: a representação da modernidade autocrítica.

No ensaio intitulado “A problemática da alegoria erótica da liberdade”, Dolf Oehler, tomando como perspectiva o ideal republicano da segunda metade do século XIX francês, traz à luz um mito da ruptura entre os intérpretes do século XIX e o heroísmo romântico:

Uma vez que a liberdade é mulher, e uma bela mulher, deveria ser fácil para nós amá-la. Isso supondo que seja fácil amar a uma mulher, a uma bela mulher, do modo como nós desejamos amar a liberdade: apaixonada, ilimitada e inquebrantavelmente. Mas como se concilia com a nossa liberdade o amor inquebrantável a uma só Dona Liberdade? E por que deveria ela mesma, a maravilhosa, amar somente a nós e a ninguém mais? Caso ela ame também os nossos rivais e inimigos, como poderíamos ser felizes com ela? (OEHLER, 2004, p.195).

Na perspectiva alegórica de Oehler, é possível dizer, a liberdade moderna não divide a atenção entre inimigos e heróis. Mas de quem? “Baudelaire dá a entender que não existem heróis modernos, dada a incompatibilidade das paixões das classes que compõem a sociedade. O que parece ato de heroísmo para o burguês será perfídia e covardia aos olhos de um republicano: [...]” (OEHLER, p.87).

Isso significa sugerir que não há mais um herói em especial ou que transformada em liberdade de ação, para Baudelaire, a mulher representará paradoxalmente, o desconhecido, o desafio, o novo, aquilo que o artista faz quando conduz a arte antiga “[...] a uma última e magnífica incandescência.” (2010, p.46).

Naquela alegoria, o filósofo alemão sugere o caráter paradoxal do idealismo de determinada enunciação da modernidade que, trazendo em si a necessidade da mudança de perspectiva e crítica de si mesma, insinua que a transformação da consciência revolucionária teria como correspondente a revolução em forma de alteridade: a mulher. Mas ainda assim, uma mulher que representaria a antiga imagem masculina do modelo da mulher capaz de ser conquistada pelos “escolhidos” e que negava, de certa forma, a mulher real ou histórica. A argumentação de Oehler, nesse ensaio, prevê o fiasco que tal representação da mulher poderia

sugerir: uma sujeição a modelos anteriores de representação, como sentencia Octavio Paz: “[...]: para os antigos o agora repete o ontem, para os modernos é a sua negação.” (PAZ, 1984, p.21).

Ao tentar ampliar o sentido de um movimento histórico, a Revolução de 1848, para a dimensão de revolução literária, alguns poetas julgaram anunciar-se aí a ocasião do seu próprio tempo, enquanto notáveis revolucionários propunham um heroísmo anti-burguês. Em comum, estavam de acordo com que seria através da ruptura com a lírica antiga, com “as belas frases”, ou com um dogmatismo neoclássico, a versão desafiadora ditada por uma erótica de referência histórico-política. A essa retórica, Baudelaire denominava *rhétorique de Satan*, que haveria de emergir nas alusões, nas ambiguidades, nas ironias às lutas sociais do século XIX, principalmente o francês. E o maior exemplo dessa alegoria viria personificado na figura feminina, presente na sua interface a consciência de um sentido em construção. Cabe dizer, portanto, que tal alegoria viria erigida sob perspectivas distintas.

O movimento da mulher carregando a bandeira da liberdade na simbólica pintura de Delacroix – que desde sempre recebera análises entusiasmadas do amigo e crítico, Charles Baudelaire - “*La Liberté guidant le peuple*” (1830) é mais histórico, em relação à modernidade do século XIX, do que *La Sorcière*, o polêmico estudo sobre a inquisição medieval da Europa, de Jules Michelet? Se a modernidade, em estudo, é a negação de si mesma, viva a possibilidade de abordar os símbolos sob diferentes perspectivas, subvertendo a imagem cristalizada em outras épocas. Para os leitores do historiador Michelet, a modernidade de seu texto consiste em rever a representação da mulher como personagem medieval e não em afirmá-la como algo que se deseje generalizar, apontando o dedo para a ingenuidade de alguns poetas do passado (?), que teriam pintado dela um retrato de bruxa destituída de beleza e inteligência. “O único médico do povo, durante mil anos, foi a

Feiticeira.” (MICHELET, 2003, p.13), registra para a posteridade o historiador chefe da seção histórica dos arquivos nacionais e professor do *Collège de France*, morto em 1874.

A representação da mulher como símbolo da liberdade (artística e intelectual) não é fruto somente da interpretação de Delacroix que é contemporânea a um fato histórico que envolve a Revolução de 1830, na França, parte das revoluções liberais. Tanto o historiador quanto o pintor franceses, abordando momentos históricos distintos, aproximam esses tempos pela maneira de sua abordagem.

E o que dizer de Emma Bovary, de Gustave Flaubert? A sua leitora de livros românticos, de um romantismo que é também alegoria do modo prejudicial como certas leitoras lidam com o conteúdo de certas obras – pois podem levá-las à desgraça e não à felicidade, que seria uma das condições de indivíduos livres – constitui uma reflexão sobre a necessidade de mostrar aos leitores modernos os verdadeiros perigos de determinada literatura, em contraposição àquela que Flaubert pretendia desenvolver?

Em **Madame Bovary**, há uma sugestão reiterada de que a “leitora” daquela nova sociedade ainda não havia experimentado a “verdadeira” liberdade e ao deflagrar os excessos e a “ausência” de senso crítico da emergente classe média francesa, na representação de uma leitora ingênua, Flaubert, ironicamente, propunha uma nova visão da literatura a partir de uma leitura mais reflexiva dos textos e, paradoxalmente, por extensão, da própria vida dos leitores.

Um provável traço paródico do romance da escritora portuguesa às preocupações intelectuais e literárias de Flaubert, em relação à escrita que Bovary consumia, é encenado tendo como protagonistas o casal Antonino e Milene que não leem nem as revistas que compram: “Mas ele e ela, sempre que possível, não traziam para tema das suas conversas nem o mal nem a contrariedade, nem tão-pouco o susto, [...]” (Jorge, 2002, p.468). Em outra passagem do texto, a voz narrativa nos conta que o casal, para esquecer-se do “mau cheiro”

do passado tinha como fuga regozijar-se ouvindo música popular dirigindo o *Mitsubishi*; a seu lado está Milene, que usa perfume da marca *Cacharel* e ele da marca *Paco Rabanne*. Dessa forma, Antonino se “sente” inserido na sociedade em que vive, conforme a narrativa permite interpretar. Uma possível visualização do sujeito contemporâneo, na elaboração da narrativa, pode resultar-se nesse abandono antagônico de suas necessidades de enfrentar seus obstáculos econômicos e sociais, partindo para uma indiferença aos problemas de sua realidade material. Aí, a literatura não representaria mais nem o objeto de fuga da realidade, que tanto preocupava Flaubert. Dessa maneira, Lídia Jorge permite entrever o tom com o qual dimensiona o estado atual da literatura, no imaginário da sociedade em que vive.

A dimensão simbólica que a personagem Emma Bovary adquire na sociedade europeia, já no século XIX – a ideia ainda não se esgotou –, é o efeito de real que uma personagem, uma criação da mente de um artista, pode obter de êxito na sua expressão alegórica de um tempo presente ou de uma sociedade determinada. Se Bovary tem ímpetos que fogem ao seu controle por causa de suas inclinações de leitora romântica e “esposa” doidivanas, não podemos nos esquecer de que Emma Bovary não passa de um ser de papel. Então, por que a recepção hostil e a celeuma judicial formulada por Ernest Pinard contra **Madame Bovary** (que depois teria como alvo **As flores do mal**, de Charles Baudelaire – condenado a pagar 300 francos e obrigado a eliminar seis poemas da obra)?

Os leitores de Flaubert e da crítica da modernidade dos oitocentos podem assistir a um espetáculo em dois atos, da vida dentro do romance e da vida fora do romance. Quem é Madame Bovary?:

A continuidade permanece, no entanto, profunda: de Paolo e Francesca – que n’**A Divina Comédia**, descobrem estarem apaixonados lendo juntos os romances da **Table Ronde** – a **Dom Quixote** – que põe em prática os romances de cavalaria – e **Madame Bovary** – intoxicada pelos romances sentimentais que devora. Essas obras, claramente paródicas, são prova da função de aprendizagem atribuída à literatura. (COMPAGNON, 1999, p.35).

Esta construção da personagem literária evidencia o traço da literatura autoconsciente e pode, em muitos casos, dar a dimensão da consciência da modernidade transformada em discurso autocrítico e nos proporciona, como arquivo, a possibilidade de visualizar, no jogo do discurso, mais que um simples controle do narrador objetivo, os traços de uma época:

Por conseguinte, não são os traços da realidade – da própria personagem e de sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma o modelo da personagem, mas o valor de tais traços para *ela mesma*, para a sua autoconsciência. [...], toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência. O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Esta autoconsciência pura é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação. (BAKHTIN, 1981, p.40).

N’O demônio da teoria, Compagnon instiga seus leitores a interpretar a seguinte síntese – porque os indícios que explicariam essa síntese são demasiadamente sutis no decorrer de sua análise – formal de seu cânone: “Auerbach traçava o panorama da evolução da literatura compreendendo muitos milênios, de Homero a Virginia Woolf.” (COMPAGNON, 1998, p.97). Nossa análise sugere que o alvo de Compagnon, em relação à Virgínia Woolf, contempla a crítica literária exercida na própria literatura da autora do conto “Memórias de uma romancista” (2007).

Orlando (1978), de Virginia Woolf, é a narrativa em que o / a protagonista passa a ser alvo irônico de uma voz narrativa cujo foco é ainda uma ação autoirônica. A autoironia recai sobre a condição de quem narra, pois tamanha autoridade é sempre desafiada pelos sucessos ou fracassos de sua argúcia. Dizendo em outras palavras: há um jogo de vozes no texto de Virgínia Woolf que representa ficcionalmente o jogo de poder nas relações sociais, nesse jogo entre feminino e masculino, nas representações sociais dos tempos contemplados por ela. Esse modo de organizar os planos narrativos, porque para compactuar com as ironias da voz narrativa é necessário saber distinguir esses planos, é empreitada de uma das mais espirituosas leitoras do início do século XX e nome fundamental do modernismo inglês.

Pode-se ler **Orlando** de várias formas, mas não se pode deixar de lê-lo como uma paródia de estilos e gêneros da literatura medieval até o último século que o romance aborda: o século XIX. Novela? Biografia? Crítica literária? Crítica feminista? Certamente, não é necessário abrir mão de nenhum desses gêneros (se é que é adequado chamar todos de gêneros) para buscar uma interpretação mais apropriada para **Orlando**. Basta acompanhar as dimensões captadas pela voz narrativa:

Daí, a alta opinião que os poetas têm de si mesmos, a baixa opinião que têm dos outros; daí as inimizades, injúrias, invejas e acintes em que estão constantemente metidos; daí a avidez com que exigem simpatia para si próprios; tudo isso, dito em voz baixa, para que os intelectuais não nos ouçam, faz com que servir o chá seja uma ocupação mais arriscada e na verdade mais árdua do que em geral se imagina. Acrescente-se a isso (e de novo em voz baixa, para que as mulheres não nos ouçam) que os homens compartilham de um pequeno segredo; ‘[...]... Um homem inteligente apenas se diverte com elas, brinca com elas, agrada-as e adula-as’. E como as crianças sempre ouvem o que não devem, e às vezes chegam a grandes e podem deixar escapar alguma coisa, a cerimônia de servir o chá é curiosíssima. As mulheres sabem muito bem disso; embora um homem de talento lhes mande seus poemas, elogie seu critério, solicite sua crítica e tome seu chá, isto de modo algum significa que respeite suas opiniões, admire sua compreensão ou recuse, à falta de espada, transpassá-la com sua pena. (WOOLF, 1978, p.119).

Quantos gêneros textuais existem nesse trecho? Quantos enigmas? O que se pode afirmar é que Virginia Woolf não só libera o tom do romance modernista de qualquer critério rígido na sua maneira de expressão e enquanto gênero específico, como transforma em motivo romanesco a vida “fora da obra” dos autores e dos críticos. A questão da condição do intelectual do início do século XX, assim capturada pela perspectiva de uma leitora inglesa, tornar-se-á, a partir de então, motivo recorrente nos mais diversos gêneros e motivos da escrita literária que virá a seguir. Eis sua autoconsciência expressa na narrativa. Como tema da Poética da modernidade está a condição do intelectual, silenciosa ou sutil, veemente ou apaixonada, ensaística ou retórica, que orienta a problemática do discurso artístico de um século inteiro: por meio do uso do recurso metalinguístico ou autoconsciente da linguagem, na elaboração literária. A personagem multifacetada do universo literário de Virginia Woolf transita do masculino ao feminino, do poeta à leitora romântica, do crítico impressionista ao

crítico acadêmico e provavelmente aí esteja a marca mais contundente da biografia da modernidade europeia: a crítica literária e cultural na elaboração literária.

Em **Um quarto só para si** (2007), tradução portuguesa para o título do famoso ensaio em tom feminista de Virgínia Woolf, a escritora inglesa esbravejava que se Shakespeare tivesse tido uma irmã, seu talento nunca seria igualado ao do autor de **Hamlet**. A causa seria a educação feminina daquele tempo. Em conformidade com isso é possível dimensionar vestígios do arcaico em determinada sociedade, para traçar aspectos de uma modernidade contemporânea – pois essa expressar-se-ia como uma reivindicação para além da estética, num contexto específico. Assim, é preciso considerar as nuances das reivindicações como o que se opõe a uma determinada face do arcaico. E sendo dessa maneira, pode ser observada, tendo em vista, no horizonte da pesquisa, a condição da mulher em dada sociedade e as perspectivas de sua construção enquanto personagem de um cenário peculiar. É o que pode confirmar sua condição pelo viés de um caráter autoconsciente.

N’**O vento assobiando nas gruas**, isso se dá enquanto construção da voz narrativa. É uma voz narrativa que busca legitimar-se, autoconscientemente, por meio de recursos metalinguísticos, legitimando em contraste outras vozes de personagens narradores. A voz narrativa, por sua vez, do último capítulo do livro cujo título é “O vento assobiando nas gruas– *post-Scriptum*”, identificada como sendo do gênero feminino: “Ficamos as duas a rir, uma diante da outra, como no tempo do *melhor Verão das nossas vidas*.” (p.538). Propomos identificá-la (às vezes em terceira pessoa – onisciente?, às vezes em primeira – subjetiva) como sendo uma das vozes que esteve nos contando a história desde o começo da narrativa. O curioso ou o importante é que esta voz, falando muitas vezes, nos bastidores, através de recursos do discurso indireto livre, deixa entrever sua condição precária ao narrar a verdade dos fatos. É, portanto, a consciência de sua condição clandestina que dá vida a uma imagem da enunciação da narrativa de Lídia Jorge.

Em relação à obra de Virgínia Woolf, a referência alegórica a **Orlando** não se restringe à forma de encaminhar a enunciação em Lídia Jorge. Na cenografia do romance em estudo, uma cena de sonho de Felícia Mata corporifica, encarna uma muito provável correspondência com a figura de Orlando (homem-mulher). Apenas, é necessário acrescentar que na obra da autora portuguesa a ordem é Felícia (mulher-homem). Assim, observar as constantes inversões é o que torna possível perceber os contornos peculiares da voz da narradora que conduz, por sua intervenção na expressão de outras vozes, o romance **O vento assobiando nas gruas** e, além do mais, o que permite a ela aparecer enquanto subjetividade. A analogia possível é moldada como marca das interfaces da narrativa, uma vez que realiza um modo, um como narrar o romance contemporâneo, a partir de um exercício de solidariedade ampla. A saber, a referência a uma parte do imaginário literário e ao contexto histórico da colonização portuguesa na figura da cabo-verdiana, Felícia Mata:

Naquela madrugada, precisamente, tinha ela sonhado que era um homem muito forte, desonrado por sua mulher, adúltera, muito magrinha, mas a quem muito amava e por causa dela se metia num barco e rumava ao mar alto para morrer. No sonho, a morte era um alívio para ele, que era ela, Felícia, e bastante desgostosa, desgostoso, tinha ficado quando se apercebera que a mulher, arrependida de seus adultérios, caminhava sobre as águas e lhe pedia perdão, rogando-lhe que não morresse, que voltasse. No sonho, porém, a honra era mais forte, e ele, ela, indiferente, não voltava, navegava a direito sobre as ondas rumo àquele lugar sedutor onde tudo terminava, sem se importar que a mulher se afogasse. Muito magrinha, ela afogava-se. Ele, ela continuava no barco, a remar, a remar. (JORGE, 2002, p.315)

Nesse caso, a reminiscência da cronologia das personagens de **Orlando** (Orlando-homem / Orlando-mulher) parece articular-se não como nostalgia da outra obra, mas como celebração dela. Estabelece-se assim uma convivência entre a subjetividade da criação de **O vento assobiando nas gruas** (desgostosa / desgostoso) e a obra de Virgínia Woolf (Ele / Ela). A literatura fala da literatura e a literatura pode ser aquela que os críticos elegem como seus autores preferidos e elegem por metonímia os autores preferidos de seus autores preferidos.

Acaso os leitores de **Madame Bovary** se tornassem também os leitores de **Orlando** ou vice-versa, a correspondência entre as obras poderia surpreender tais leitores pela escolha do destino da personagem romântica que chega viva e feliz ao fim do romance de Virginia Woolf. A felicidade amorosa da personagem Orlando é a outra paródia – muito singular - da autora, dessa vez a um texto de Gustave Flaubert.

Em **Orlando**, a ambiguidade sexual da personagem tem, em certo sentido, uma função de autorreferência literária – na obra de Lídia Jorge é uma peça do mosaico de sua reflexão literária - e é certamente uma das mais desafiadoras metonímias da “máscara” a ser pensada. Até o século XVII, a personagem Orlando, o nobre com aspirações a poeta, é homem. A partir do século XVIII, Orlando se transformará em uma mulher. É uma maneira de pôr a questão: curiosamente, no momento em que a figura da mulher passa a vir em outro plano, diferente do passado, das mais diversas formas - fruto de uma transformação nas representações literárias e pictóricas - a imagem idealizada de um ser inacessível e displicente dará impulso a uma escola literária burguesa, o romantismo. Havia nisso tudo uma crítica, por parte da autora de **Entre atos** (1981), a alguma intenção de conservar a imagem da mulher cristalizada em sua suposta essência: o ser sublime de um lado ou demoníaco de outro.

Virginia Woolf escrevia na imprensa, era crítica literária, romancista, contista, fundou com o marido Leonard Woolf a *Hogarth Press*, editora que lançou Katherine Mansfield e T.S. Eliot (na obra em estudo, o poeta preferido da tia Gininha, a filha preferida da avó Regina) e apresentava-se em universidades lendo seus textos críticos. Sua obra **Orlando**, cuidadosamente editada, é uma reverência apaixonada e paródica a seus eleitos tomados do imaginário literário europeu, não apenas os de língua inglesa. Há quem diga que Virgínia Woolf faz de seu feminismo uma declaração de amor à literatura (1994), aquela que versa sobre o indivíduo criador do mundo. E um de seus maiores legados é permitir a leitura de uma

síntese da modernidade delineada, especialmente, por esses dois autores franceses: Baudelaire e Flaubert – herdeiros da forma da poesia de Safo?

Esses autores, verbetes do cânone da modernidade, por introduzirem referências ao universo cotidiano, ao *homo faber*, terão muito de suas alegorias retomadas pelo futuro impulso da revolução industrial, da técnica e da produção em massa. Movimentando-se em direção à retórica do desejo de consumo, como parte inalienável da condição humana. E a grande mítica da história do consumo: cada vez mais os “indivíduos livres” terão acesso aos bens de consumo como representação desse desejo.

A discussão sobre o *homo faber* é motivo para caracterizar a personagem Dom Silvestre, o antagonista desta obra de Lídia Jorge. Seu vilão não é “charmoso” como nós passamos a conhecê-los, recentemente, no século XX, em várias representações cinematográficas. Ganhando, portanto, a condição de protagonista. Ele dá vida à problemática ética histórica ou cultural da enunciação de **O vento assobiando nas gruas:**

Dom. disse logo – “É injusto e inadmissível fazer um europeu correr os cem metros ao lado deles. Eles têm uma implantação do cóccix deferente. Eles têm um encaixe de perna diferente. Mas o cóccix é que é tudo. Uma só humanidade, diferentes cóccix. Diferentes cóccix, diferentes corridas, diferentes provas. Só uns Jogos Olímpicos, porque só uma Humanidade, mas assim como não se confundem as provas femininas com as masculinas, também não se deveriam confundir as nossas provas com as deles. Isto é, existe só um *Homo Faber* para várias espécies de *Homo athleticus*.” (p.485).

Baudelaire reconhecia na heroína Emma Bovary o *homme d'action* e o *poète hystérique* (OEHLER, 2004), numa alusão à dimensão auto-reflexiva da personagem de Flaubert, incapaz de se acomodar à situação de reserva que a opinião do “bom senso”, conservadora, pudesse esperar dela. É inegável a perspectiva do sujeito moderno na representação de Bovary, até mesmo porque para forjar um tempo histórico esse cuidado com a ficção precisa ser considerado. É interessante acrescentar que o adjetivo “histórico” – muito usado por Baudelaire em momentos de crítica à condição do artista burguês, com um duplo

caráter ao unir a descrição realista, portanto referente a uma escolha moral, a seus hábitos burgueses – é irônico. O poeta é histérico, segundo a sociedade burguesa da época, para a qual os “ataques” constrangedores dos poetas não combinavam com o ideal de bom gosto que prevalecia e não passavam de um esnobismo provocador e leviano. Essa caricatura do poeta de sua geração também era preterida, ambigualmente, por Baudelaire, que invocava como a única arma possível contra a “histeria” a lucidez estética e política do seu leitor “ideal”.

Em **Orlando** a ação não acontece, a não ser na literatura que Orlando-homem escreve ou a não ser em cenas triviais de Orlando-mulher: ler, fazer compras e servir o chá. Então, o destino de Orlando mulher está traçado. Os leitores são levados a colar à vida “real” de Orlando a vida romanesca dos livros que ela leu e gostaria de reescrever se não fosse dissuadida pelo crítico Nick Greene – nota-se aí a importância que a autora observava no julgamento do crítico em sua época: “Era cavalheiro, era doutor em letras, era professor. Era autor de vinte volumes. Era, em suma, o crítico mais influente da era vitoriana.” (WOOLF, 1978, p.156). O curioso é notar que fora uma certa consciência de literatura como uma invenção passível de crítica que salvara Orlando, transformando **Orlando**, a obra, em uma das mais significativas paródias do início do século XX. Chega a ser surpreendente a *performance* analítica de Virginia Woolf se se considerar o pouco tempo que separa sua produção da de Gustave Flaubert e da ainda novíssima institucionalização da profissão do crítico.

A personagem, leitora e poeta desestimulada pelo crítico, a romântica Orlando, a heroína paródica – a paródia contemporânea da leitora-autora que empreende quase uma odisseia, à moda de tantos antecessores seus como o fez, a seu tempo, Camões –, que confunde vida do romanesco com vida fora do romanesco: “Não era Orlando que falava: mas o espírito da época (WOOLF, 1978, p.138).”, chega até a última página do romance sem maiores problemas por ter se tornado leitora de romances “sem conteúdo crítico”, num típico final feliz folhetinesco. Final que permite aos leitores vislumbrarem a ironia nada sutil de

Virginia Woolf à produção literária que começava a se popularizar no século XIX e que era escrita por aqueles autores que, como ela, vinham da imprensa ou passavam a viver de seus escritos em termos estritamente profissionais. O mesmo não se dá com *Bovary*, que não sobrevive, por ter sua vida desgraçada por tais romances e não poder levar uma vida “real” romântica, generosa, impossível.

A crítica norte-americana, Camille Paglia, dá uma sentença peculiar à obra **Orlando**. Paglia dá outro rumo à interpretação de **Orlando**, mas há um detalhe: a autora do ensaio “*A room of one’s own*”, de certa forma, permite observar na sua análise que a crítica futura faria questão de consultar seus diários, porque veria neles um provável exercício de gênero literário e crítico:

[...] Virgínia perdeu o interesse por **Orlando**, e teve de lutar “sem muito interesse” para concluí-lo. [...] Pode ser que o desprezo de Virgínia pela história intelectual masculina a tenha incapacitado, tornando o que deveria ser um dos seus livros mais espirituosos um dos mais tediosos. (PAGLIA, 198, p.418)

Em diferentes estudos que procuram abordar o contexto social da modernidade de 1848, alguns leitores não acentuam a presença fundamental da representação das mulheres que, ao longo dessa época, são pivôs tanto nas cenas dos insurgentes, quanto nas cenas literárias. Isso faz lembrar as reservas do crítico Harold Bloom em relação àquilo que ele denomina de “ressentidos institucionais”, a propósito da presença dos estudos culturalistas cada vez mais visíveis, na consagrada universidade onde o autor de **O cânone ocidental**⁴ ensinava. Esse fato concorreria para a queda dos estudos literários. Ora, não é só uma questão de ressentimento ou de ponto de vista, é uma questão de pôr as coisas no seu devido lugar. No caso da representatividade feminina, na cena dos acontecimentos que culminaram na revolução de 1848, é não recortar desse acontecimento histórico as personagens que estavam

⁴ No capítulo intitulado “Conclusão elegíaca”, Bloom vaticina: “Vendo-me agora cercado por professores de hip-hop; por clones de teorias gálico-germânicas; por ideólogos de gênero e várias crenças sexuais; por multiculturalistas ilimitados, percebo que é irreversível a balcanização dos estudos literários. Todos esses ressentidos do valor estético da literatura não vão desaparecer, e criarão ressentidos institucionais em sua esteira.” (BLOOM, 1994, P.492).

lá. Como diz Barthes em **Câmera clara** (1984), um estudo que mostra que entre a solidariedade histórica e o trabalho com a linguagem, quem sai ganhando são os leitores desse experimento: “isso foi”. Portanto existiu. Não se sabe da sua totalidade, de todos seus contornos, mas houve.

Até mesmo para se aprofundar no sentido contextual da “satanização” da mulher, termo do universo semântico pelo qual transita a modernidade baudelairiana, torna-se impossível não esbarrar em informações como a da importância simbólica da figura feminina, no século XIX europeu. Das sátiras da imprensa da época aos pronunciamentos de Victor Hugo, passando pela literatura engajada, as “filhas do povo” e as “damas da alta sociedade”, à sua maneira e de acordo com suas necessidades, desconfianças e temores, foram, na verdade, personagens nada secundárias. Ao evocar aquilo que foi recalcado histórica e socialmente, percebe-se que certa noção de romantismo se converteu numa caricatura, como se tivessem “construído às pressas” o figurino da “mulher ideal” cuja fonte de inspiração é uma das musas (existem outras) das cantigas medievais galego-portuguesas, a “Mia senhor”; “fortaleza” de um determinado romantismo português e brasileiro que, hoje, é, estrategicamente, distinguido do romantismo alemão, pelos críticos. Estes dão ao último as cores da autorreflexão presente na elaboração literária⁵.

O crítico alemão, Andreas Huyssen, em seu ensaio: “A cultura de massa enquanto mulher – o ‘outro’ do modernismo” (1997), apresenta-nos uma reflexão sobre a “insatisfeita” Emma Bovary como um sintoma da representação da personagem feminina, desde o século XIX. E, ainda, que a partir de então a cultura dita de massa estaria associada ao feminino

⁵ Bourgeois salienta que o romantismo alemão considerou a *romantische ironie* como um dos seus objetos de estudo, uma vez que ela serviu de base à criação literária. A respeito desse termo o crítico francês afirma: “Ora, o romantismo francês não é essencialmente diferente do romantismo alemão. Muitos estudos de comparatistas e de especialistas habituaram-nos a pensar assim para que não admitíssemos que as diferenças são mais de ordem quantitativa que de ordem qualitativa.” (1994, p.58-59).

como uma produção cultural em oposição ao gosto pela alta cultura. A leitora de “romances ruins” do século XIX transforma-se, na análise de Huysen, na alegoria da futura cultura popular. Ao longo desse ensaio, Andreas Huysen engendra conclusões otimistas:

A atribuição universalizante de feminilidade à cultura de massa sempre dependeu da exclusão real das mulheres da alta cultura e de suas instituições. Tais exclusões são, na contemporaneidade, coisa do passado. Dessa forma, portanto, a velha retórica perdeu seu poder de persuasão porque as realidades mudaram. (HUYSEN, 1997, p.65).

De maneira ampla, o contexto social e econômico da modernidade encaminhada pelos artistas dos oitocentos já ganhava contornos visíveis nas indagações e nas buscas artísticas de seus contemporâneos, no desejo singular de uma nova sociedade e na consciência dos limites da liberdade de criação ameaçada por um iminente “bom gosto” à moda burguesa. Essa característica complexa passaria a trazer de uma forma ou de outra, e aí está incluída parte da instituição crítica na sua vertente literária, uma indagação inseparável de sua experiência: “de modo que como poderei ser um crítico e escrever a melhor prosa inglesa de meu tempo?” (WOOLF, 1978, p.161).

Queremos dizer que o delineamento do contexto cultural traçado nas obras depois do século XIX e, principalmente, na obra em estudo, não tenha contornos muito distintos desses textos referidos até aqui, embora a razão do discurso da literatura autocrítica caminhe de acordo com a solidariedade necessária a um tempo histórico. Mas não se encerra aí. Por isso é inevitável apontar as peculiaridades de determinado contexto, a fim de procurar compreender sua alegoria literária e cultural.

Nos planos narrativos (pois não é só uma voz que narra) desenvolvidos na obra em estudo, **Orlando** torna-se referência possível não apenas porque Lídia Jorge se declara leitora dessa obra, também porque emergem das sombras intertextuais da obra da autora portuguesa as evidências da mistura de gêneros na elaboração narrativa. Essa mistura tem nesse texto a

função de inclusão de recursos desempenhados por outras manifestações da linguagem, estabelecendo noções e critérios dialógicos do convívio entre o que é diverso, multifacetado, portanto em diálogo com outros tempos; trazendo à tona dessa maneira a problemática do intelectual contemporâneo, quando delinea aspectos do contexto social em que ele vive. Na verdade, literatura e crítica podem viver juntas.

CAPÍTULO III – AFINIDADES E DISSONÂNCIAS: *FLASHIES* DE RECEPÇÕES CRÍTICAS

Um clímax de segunda-mão é melhor do que nada. Mas não há por que esconder o nome do mergulhador. (BECKETT, **Proust**).

Como cidadã, não só mergulho numa cultura, como mergulho numa história. Não consigo, nem quero, manter-me à margem desse comprometimento. Não podemos deixar que se perca o respeito pelo rosto do outro. Procuro, de facto, que a escrita assuma uma dimensão ética. (LÍDIA JORGE, *Jornal de Letras*).

O crítico Terry Eagleton faz a seguinte afirmação em seu ensaio “Versões da cultura” (2003): “o modernismo, [...], engatou a marcha à ré no tempo, descobrindo no passado uma imagem do futuro” (EAGLETON, 2003, p.47). Essa afirmação do professor de Universidades na Inglaterra, na Irlanda e nos EUA tem aqui a função de nos fornecer um modo de ler, contemporaneamente, o modernismo. O que é curioso é que, apesar de ter havido vários modernismos, a sentença de Terry Eagleton pode funcionar em direção à reflexão de vários deles. Por enquanto, vamos dar ênfase a apenas uma das informações que Eagleton nos fornece nesse trecho: aquela que permite visualizar o modernismo como uma estética que ligava a criação a uma leitura do passado ou releitura, insistindo na vantagem do presente em relação a outros tempos.

Em diferentes momentos, neste trabalho, as escolhas referenciais para trazer ao enunciado as mudanças na relação do escritor com o objeto artístico, também farão desse “clímax de segunda-mão”, dessa consulta aos leitores dos leitores, a ordem do encaminhamento analítico. É uma maneira de conferir e registrar a importância que os críticos lidos pelos críticos têm no seu campo de atuação e, ao trazer o próprio crítico lido, evidenciar como essa relação interpretativa não é totalizante. O intérprete está, sobretudo, em jogo nesta leitura. Pois este é o momento de salientar a importância que o diálogo – no sentido em que

acreditamos que Bakhtin permite interpretá-lo como conceito; o jogo entre vozes - assume na construção literária de Lidia Jorge: aquele de dimensionar as marcas de sua narrativa como a problemática das conquistas formais e das discussões encaminhadas pela modernidade.

É possível dizer que transformações sociais e econômicas instauram mudanças no ponto de vista e na atitude da recepção e as reações nem sempre são visíveis. Por tal, intervir no espaço público, usando a palavra escrita como meio de intervenção, requer transformar esse momento num momento vivo de atividade intelectual: “[...] a tentativa de representar-se o que na verdade não se pode ver como tal.” (ISER, 1999, p.58). Talvez por isso seja necessário trazer a esta análise um momento, pode-se dizer, de outra intensidade, daquele que se vai abordar: antes de não ser mais quase possível começar um estudo sobre cultura ou literatura contemporânea sem uma advertência, tendo como alvo o politicamente correto, a fim de não deixar em suspenso as intenções de determinada crítica cultural contemporânea e que por tal têm feito com que diversos críticos da cultura ou da literatura se prontifiquem a nomear, para informar de antemão a seus leitores o que o encaminhamento de sua análise não quer significar: *lobby*, armamento ideológico de grupos de minoria ou mesmo um discurso que engendra um humanismo frouxo e periclitante. Entretanto, poderia ser interessante um estudo sobre alguma história da “pedagogia” politicamente correta e as mudanças na forma de expressão cotidiana em curto prazo e conseqüentemente as perdas e os ganhos das políticas afirmativas nesse processo – será isso o que Boaventura de Sousa Santos denomina: “a criação de um novo senso comum”? (BOAVENTURA, 2003, p. 223).

A enunciação de **O vento assobiando nas gruas** tem algo a nos dizer a esse respeito. Torna-se importante frisar que a voz da autoconsciência e a voz narrativa são distintas. A voz da enunciação, todo o jogo de vozes que resulta disso, coincide com a voz autoral; já a voz da narrativa é uma das personagens femininas, no caso deste romance. O plano objetivo da narrativa é problematizado e, neste caso, é um recurso autoconsciente que alude à perspectiva

da voz que nos narra este episódio. Ela, a voz que narra, descreve a cena, mas assume não saber dos detalhes mais importantes, seu álibi “politicamente correto”? Afinal - certamente induzindo os leitores a indagar sobre o que pode estar por trás daquela cena - o que está “diante de seus olhos” é verdade ou ficção (ou o que a autora exercita é a crítica ou o romance?)? Se não fosse essa narradora a provável narradora que esteve nos contando a história desde o primeiro capítulo, “Cerimônia”, (há uma inversão ou superposição temporal nesta narrativa), nós leitores poderíamos nos sentir frustrados por não poder entrar na história e revelar à narradora que Milene e Antonino começaram a namorar às escondidas e que essa história de amor está mais para uma história romântica, do que para uma “armação” politicamente correta dos tios da narradora. Mas não deixa de permanecer como problemática da voz narrativa do texto de Lídia Jorge, uma vez que tal voz está sempre a nos afirmar que não sabia de nada e suas impressões, desde o início do romance, revelam que ela só apreende no fim do romance, no capítulo “O vento assobiando nas gruas – *Post Scriptum.*” Assim, a escolha por uma cena que destaca as questões contemporâneas ou de uma sociedade multirracial é também uma escolha de sua “responsabilidade” como narradora:

E eu tinha percebido também que naquela cerimônia discreta tudo fora bem preparado, de tal forma que cheguei a interrogar-me se era mesmo uma cerimônia de casamento, ou um plano de filme, mas nessa altura eu só me lembrava da voz de João Paulo, ao telefone, duas semanas antes, o mesmo João Paulo de sempre, a dizer-me – “Tu sabes de alguma coisa estranha que se tenha passado entre a *tua* família e as pessoas da terceira vaga?” Não, eu apenas acabava de saber que havia um namoro entre Milene, a nossa prima Milene, e Antonino Mata, um rapaz viúvo, irmão de um tal Janina Mata King, um cantor de quem se falava com entusiasmo nos jornais da comunidade portuguesa de Newark. E que dentro de semanas iriam casar, como as pessoas casavam antigamente. Mais nada. E João Paulo tinha dito – “Não pode ser verdade. Eu conheço-os, Milene está a ser forçada. Estou a ver o filme à distância – vai casá-la com esse rapaz para obterem fotografias multirraciais.” (JORGE, 2002, p.501-502).

E nesse contexto literário torna-se inevitável ressaltar, para uma perspectiva crítica literária ou cultural, as proporções que os meios técnicos e midiáticos alcançaram na mesma velocidade em que se foi espalhando a uniformidade dos modos de viver, das opiniões que recobrem o planeta de uma ponta a outra, no mundo globalizado. A globalização econômica,

que permite o acesso aos bens de consumo, serviços de informação e comunicação, dá acesso a quem e de que maneira? Através da tecnologia ela é a personagem transversal do texto-mundo contemporâneo. Por isso, a visibilidade de seu desempenho espetacular não nos priva da visão de suas fissuras: “o quadro não é mais de privação uniforme, embora a desvantagem socioeconômica continue sendo ampla.” (HALL, 2003, p.62). Nem por isso, esse panorama deixa de ser uma maneira apaziguadora de expor as condições históricas, sociais e estéticas a que se refere a narrativa de Lídia Jorge. Portanto, é um princípio de funcionalidade que prevalece nessa recriação da vida fora da obra, pela autora, pois se sabe que não há mais certezas e eixos muito bem definidos em maior ou menor efeito. Uma marca da consciência literária que, não sendo assim, o desenrolar dessa narrativa não passaria de uma consciência artificial, sem considerar os implícitos culturais, que justificariam o valor crítico da construção literária. Isso importa nesta pesquisa, uma vez que se procura apontar as intervenções das várias vozes nesse quadro de aparente uniformidade dos modos de vida dentro da obra. Na verdade, interessa observar aqui os momentos de rebelião, de singularidade, de contrapartida que a narrativa dos jogos de vozes literárias pode empreender na cena ficcional da obra em estudo:

E Milene não queria entrar? Não queria comer? Não queria conversar? Então quando voltaria ali? Iria demorar muito? Poderia vir, por exemplo, no dia em que Janina aparecesse na televisão. Havia em breve um programa com uma atuação dele, mas ainda não se sabia qual o dia certo e muito menos a hora. Todos à volta dela, só Ana Mata e Heitor Pai, na porta onde a tragédia da avó Regina havia acontecido. Os dois vasos lá. As sardinheiras enfezadas, lá. Pois então se Dona Milene queria ir embora, que fosse. Já todos de pazes feitas. [...]. Olha, vem logo, a gente só não telefona nem vai a tua casa para não incomodar, viu? Você é que vem a nossa casa, no dia do Janina. [...]. Beijão. – Milene entrou dentro do carro, a rir, [...]. De repente, outra vez feliz com a vida, já noite fechada, boa-noite. O carrinho Clío não arrancava. (JORGE, 2002, 175-176).

Milene fora à antiga fábrica de sua avó, sem saber aonde ir para procurar a razão da morte da mãe de seu pai. Nesse tempo da narrativa, a casa em que viviam os Mata, como inquilinos. É possível observar que uma das vozes que narra pode ser a de Felícia Mata, a mãe de Janina, o que dimensiona a construção narrativa de **O vento assobiando nas gruas**. O

contexto literário leva a essa conclusão pela presença do pronome de tratamento. “Dona Milene” (a diferença social está aí) é a única personagem tratada com formalidade na cena que se passa na casa onde mora a família Mata, a antiga fábrica de conservas Leandro. No entanto, é a própria Felícia quem diz ou nos conta que Milene “não queria ficar”. Não é algum outro narrador quem nos diz isso. A voz de Felícia Mata é entronada e destronada (BAKHITIN, 1981) ao mesmo tempo – ela não é “dona” do lugar em que vive - apontando para a enunciação da voz autoral. Ela pode narrar, mas ao fazê-lo fica evidente a diferença entre a sua condição e a de “Dona Milene”. Nesse caso, o universo literário de Lídia Jorge é um jogo de vozes que permite contextualizar o lugar e os jogos de poder em que vivem suas personagens: o mundo das relações desiguais, dos anúncios falsos que prometem a infalibilidade dos produtos, além disso, um mundo em que a comunicação pode dimensionar o descaso pelas convenções sociais, supostamente “para todos”. Portanto, a mobilidade de Milene é diferente da mobilidade da matriarca da família Mata, que nem telefona para Milene. Ela parece muito certa de que sua presença e sua voz podem incomodar e Milene não nos diz nada que contrarie isso.

Essa passagem da obra literária de Lídia Jorge ainda faz lembrar uma observação de Hall que salienta:

Mas não pode ser só isso, pois não podemos esquecer como a vida cultural, sobretudo no Ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens. Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (HALL, 2006, p.320).

Em outros cenários, a construção da obra literária e o público desses romances, sistematizarem-se em ritos de sua gênese, ao mesmo tempo em que se propõe ao leitor o desafio de decifrá-los: “Trata-se de um processo em enlaçamento paradoxal: a doutrina

estética do autor constitui-se ao mesmo tempo em que a obra que supostamente é seu produto.” (MAINGUENEAU, 1995, p.52). Esse fato tem desafiado muitos críticos e a própria construção literária. Pois, seria um fracasso já anunciado buscar uma construção da “realidade” da vida, da sociedade “lá fora” do romance como um fim em si mesmo.

Afinal, a reivindicação do escritor de literatura, além de suas reivindicações estéticas, podia não passar, de algum modo, de álibi para desvelar uma moral de uma suposta sociedade. Moral que, na verdade, era a da própria obra do escritor. Sendo assim, certas construções do texto literário empenharam-se em autoironizar-se, autorrefletir-se, articulando um metatexto que desafiaria os leitores mais dispostos às peregrinações pelas bibliotecas concretas ou “virtuais”. A pesquisa sobre a linguagem expandiu-se, dessa forma, voltada para a própria enunciação, para o próprio desempenho da linguagem. Tamanho empreendimento conquistava a admiração daqueles que buscavam um estilo da prosa cada vez mais próximo da linguagem poética. A ilusão de que certa obra artística poderia àquela altura separar, completamente, seu ofício de outros interstícios da linguagem.

Recentemente, esse trabalho tem ganhado, na representação de diversos autores (escritores da península ibérica têm sido pródigos nessa elaboração ficcional), novos ares. Poder-se-ia afirmar que se encontra, na enunciação dessas obras, uma maior captura e problemática do objeto dinâmico (o fora da obra). Assim, alguns escritores cujos trabalhos com a linguagem miravam o leitor iniciado, propõem, na entrada deste século XXI, uma linguagem literária com potencial político, por causa de sua abordagem desse contexto a que pertencem.

No caso de Lídia Jorge, as marcas de tal empreendimento literário estão presentes, também, em **O vento assobiando nas gruas**, na enunciação das vozes literárias. Essas vozes são muitas e se contradizem, por isso é preciso que os leitores estejam dispostos a buscá-las

nos emaranhados da linguagem. Assim, o acontecimento é muitas vezes uma versão de quem narra. Não obstante, tal empreendimento enunciativo não priva seus leitores de vislumbrar a problematização do contexto contemporâneo de uma sociedade europeia e seus pontos nevrálgicos, questão eminente nesse texto de Lídia Jorge.

Encontra-se, desse modo, um crítico e uma escritora “mutantes”, como se pode dizer. A transição de suas abordagens permite conhecer as respectivas resistências e reivindicações que ambos exercem. Aqui queremos nos referir a Roland Barthes e Lídia Jorge. Em Barthes, o próprio autor esclarece: “A ‘vida privada’, a real, não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito.”. (BARTHES, 1984, p.29). A política a que o intelectual Roland Barthes se refere não se fecha nos traços biográficos do autor. A sua intervenção pela linguagem escrita, espaço de sociabilidade, se devia à busca de uma “fantasia”, como ele mesmo denomina sua reivindicação intelectual: a idiorritmia:

Composta de *ídiós* (próprio) e *rhythmós* (ritmo), a palavra, que pertence ao vocabulário religioso, remete a toda comunidade em que o ritmo pessoal de cada um encontraria seu lugar. A “idiorritmia” designa o modo de vida de certos monges do monte Atos, que vivem sós mas dependem de um mosteiro; ao mesmo tempo autônomos e membros de uma comunidade, solitários e integrados, os monges idiorrítmicos pertencem a uma organização situada a meio-caminho entre o eremitismo dos primeiros cristãos e o cenobitismo institucionalizado. (COSTE, 2003, p.32).

Atualizar o sentido de um texto ou mesmo de um fragmento de um texto pode ser muitas vezes estabelecer correspondências. Isso se torna uma maneira de esclarecer determinada postura do intelectual, neste caso do intelectual contemporâneo. Principalmente, quando ela transita no universo da ambiguidade. Como ser “solitário e integrado” ao mesmo tempo? Justapô-las não significa dissimular sua ambiguidade imaginária, mas reforça a preocupação do intelectual contemporâneo de problematizar a sua condição:

Mas é importante ter presente que essa liberdade da coisa política dependia, por completo, da presença e da igualdade de direitos de muitos. Uma coisa só pode mostrar-se sob muitos aspectos quando muitos estão presentes, aos quais ela aparece em respectivas projeções diferentes. Quando esses outros com direitos iguais e suas opiniões particulares são abolidos, como talvez numa tirania na qual tudo e todos são sacrificados para o ponto de vista do tirano, ninguém é livre e ninguém está apto para a compreensão, nem mesmo o tirano. [...]. O indivíduo em seu isolamento jamais é livre; só pode sê-lo quando adentra o solo da *polis* e age nele. (ARENDDT, 2009, P.102).

A esse respeito do compromisso intelectual assumido pelo escritor, assim se pronuncia

Lídia Jorge.

Porque estamos a pensar em Cultura, Criação e Fraternidade, talvez convenha lembrar, de passagem, que se assume que a iluminação do saber, que integra as artes e a literatura, nasce de um turbilhão de combustões e reconhece-se forjada mais do que ao calor da chama, ou da luz, a partir do incêndio. Desde sempre que o texto cultural se reconhece como proveniente dos lugares espúrios onde a treva ocupa a sua dose de percentagem maior. Vem de muito longe a ideia de que no princípio da palavra está a treva e dela nunca a palavra se desembaraça. Um autor quase nosso contemporâneo como Carlos de Oliveira definiu da seguinte forma a origem da palavra do homem não iluminado, a palavra vulgar da pessoa comum da Cultura. Escreveu – “*Eis-me no centro do assombro,/ onde não há distinção nenhuma/ entre ser queimado e ser fogo./ No centro do assombro,/ mordido pelas chamas/ e a mordê-las*”. Aliás, o espanto e o assombro são os sentimentos que impelem o texto cultural, aquele que em princípio não busca uma solução prática nem uma doutrina que encurte o caminho, apenas deplora a ausência do caminho e quanto muito insinua-o. Um espaço indistinto no início da palavra da Cultura, um espaço indistinto, na apreensão da própria realidade, de que se reveste a palavra. Um espaço indistinto entre os homens. Dylan Thomas foi eloquente sobre essa indistinção, quando escreveu – “*A mão que faz oscilar a água no pântano/agita ainda mais a areia: a que detém o sopro do vento/levanta as velas do meu sudário./ E não tenho voz para dizer ao homem enforcado/ como da minha argila é feito o lodo do carrasco.*” (JORGE, 17 de junho de 2011).

É verdade, também, que em pleno século XX aquele trabalho de perito asceta do leitor iniciado ganhou um aliado imprescindível, a partir de então: o universo *on-line*. Mas, paradoxalmente, também a consciência de que as intertextualidades (ou correspondências entre as representações) são infinitas e cada época forja seu leitor modelo e dele depende a atualização do sentido da obra. Isso significa afirmar que, em determinados contextos discursivos, a ideia de se espelhar a realidade como ela “desejava” ou deveria ser vista articulava-se, geralmente, como uma tentativa de certa manifestação da linguagem que poderia expressar “claramente” o mundo ou a “realidade” fora da obra, o que poderia, para alguns autores que se desviaram dessa busca, significar o perigo do moralismo ou uma

imagem tranquilizadora do que era *tabu* para a burguesia: sexualidade, miséria social etc. (BARTHES, 2004, p.30). Ora, o fora do texto, mesmo assim, faz parte do roteiro dessas expressões. Em constante negociação com suas elaborações críticas e artísticas, encontra-se a inserção da palavra escrita como reivindicação intelectual.

Assim, leituras individuais foram feitas das chamadas vanguardas europeias, principalmente o surrealismo e o expressionismo tornaram-se quase que um prerequisite da interpretação da obra de arte que buscava romper com “padrões” “burgueses”, inclusive os de representação realista. É importante ressaltar que no decorrer do século aqui em questão foi possível observar um trabalho com a linguagem ou exercício com os recursos literários que levaram tanto a crítica como a literatura a afastar-se do grande público. Interpretação de quem criava e de quem apenas observava o objeto artístico. Não vamos nos deter no desenvolvimento dessa narrativa. Nossa busca aqui é outra. E é interessante perceber o quanto, ambas vanguardas, surrealismo e expressionismo, foram sendo “assimiladas” pelo gosto burguês.

No ensaio, “O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia”, Benjamin fornece algumas pistas que podem esclarecer a razão dessa atração que poderia parecer enviesada:

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino. (BENJAMIN, 1996, p.26).

Hábitos da vida moderna (andar por aí e ver as coisas e transformá-las em objetos artísticos) – doravante uma complexa representação, dependendo das circunstâncias – emergem nas reflexões de Walter Benjamin como se pudessem ser um motivo artístico

expresso na sua crítica da consciência histórica. O pensador procura extrair-lhes uma marca das mudanças que a sociedade industrial produzira e como e o quanto o sujeito contemporâneo a essa sociedade poderia saber traduzi-la, ao mesmo tempo em que os movimentos artísticos que brotavam em conflito com ela. O texto do filósofo alemão permite associar o indivíduo comum ao artista, sugerindo que essa possibilidade teria como condição o olhar iniciado do viajante que poderia conhecer a cidade como observava um quadro. A cidade é um texto, portanto é linguagem, a ser construído pela interpretação.

Apesar de toda a polêmica que instiga e por isso mesmo, a elaboração da linguagem tratada como recurso autoconsciente na construção literária contemporânea, cada vez mais sofisticada em sua técnica, é o que atrai as atenções de uma determinada recepção. Na paisagem dessa recepção há muitos críticos, professores universitários, escritores de ficção, ao longo do século XX. Esses atores, dando à crítica o estatuto de gênero do discurso, vão explorar os interstícios da linguagem, posicionando-se em relação ao campo literário, considerando a linguagem como parte imprescindível para uma análise mais comprometida com seu engajamento intelectual:

A História está então diante do escritor como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; obriga-o a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina. Ver-se-á, por exemplo, que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única e que, nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada visto que a consciência não o era; e que, ao contrário, a partir do momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher um compromisso com a sua forma, seja recusando a escrita de seu passado. A escrita clássica explodiu então e a Literatura toda, de Flaubert a nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem. (BARTHES, 2000, p. 5).

Para Barthes, o mito ou a narrativa literária, mas não só ela seria, de certa maneira, uma deformação do significado, no embate entre significantes e não o império do significante como querem alguns leitores-críticos. A voz de uma hipotética sabedoria, do conhecimento universal dos valores humanos, da autoridade, não tem mais lugar em tempo de consciências

dilaceradas ou de consciências multiplicadas. Ora, nesse momento, há um jogo entre ausência e presença de sentidos rumo à história das consciências, configurando, assim, o convívio de diferentes perspectivas da possibilidade de se observar os discursos. Sendo que o exercício de metodologias diferentes – outra metalinguagem que tem se tornado cada vez mais evidente nas análises - tem o propósito de uma interpretação mais afinada com o tempo artístico chamado modernismo. Nessa ambiguidade, encadeada pela enunciação ou as marcas conscientes da voz autoral, as descobertas de novos métodos de análise não se excluem. O significado compartilhado por determinada comunidade discursiva implica um movimento de aproximação e distanciamento em relação ao de outras comunidades, no entanto tal movimento é de resistência e não gera posições que se excluem. Como se pode observar nas construções das vozes narrativas de **Dom Casmurro**, de Machado Assis, só para se ter como exemplo um romance narrado em primeira pessoa. Uma das personagens mais célebres da literatura brasileira era um inseguro, a dúvida lhe guiava as impressões.

Um dos críticos mais empenhados em apontar a “insensatez” da necessidade proverbial de se considerar a linguagem nas análises dos mais diversos discursos, Hayden White, dirige seu poder de fogo para aqueles críticos cuja obra julga ser absurda, e parece não reconhecer ou estranha que a preocupação apriorística desses críticos com a linguagem e os meandros de sua representação, na obra literária ou artística, pudesse corresponder a uma busca para escapar ao autoritarismo da língua, àquilo que Barthes se ocupava de transgredir para não ceder a uma escrita fascista.

O impulso de White para escrever o ensaio surge embalado por duas instruções que se fundem. Na primeira nota de rodapé, do ensaio cujo título é “O momento absurdista na teoria literária contemporânea” (WHITE, 2001), o professor norte-americano afirma que seu texto foi escrito a propósito de um convite feito a ele para avaliar o panorama da crítica literária dos fins da década de setenta. Ou seja, quando as estéticas modernistas já teriam sido assimiladas

como tal ou ao menos se tornavam mais visíveis dentro do mundo da ficção, da crítica literária e dos currículos acadêmicos. As considerações de White são frutos de sua leitura da antologia de John K. Simon, *Modern french criticism: from Proust and Valéry to structuralism* (Chicago, 1972).

Dessa leitura do ambicioso projeto de Simon, Hayden White retira a seguinte citação de uma circunstancial reflexão do crítico e professor Roland Barthes sobre o que seria um texto: “coleção de signos dados sem relação com idéias, linguagem ou estilo e que intentava definir, na densidade de todos os modos da expressão possível, a solidão da linguagem ritual’ (Barthes, citado por Velan, em Simon, p.332).” (WHITE, 2001, p.289). No índice remissivo de “Ensaio sobre a crítica da cultura”, não encontramos sequer uma menção a Velan, nem a Simon. No entanto, há uma menção a Barthes: “Barthes, Roland, sobre a desmitologização, 293” (WHITE, 20001, p.307). Mas acontece que Barthes não só é referido na página 293, como na maior parte das páginas do citado ensaio. Não vamos nos estender sobre a citação de terceira mão, nem sobre a ausência das fontes no índice. As normas técnicas são muito específicas e mudam de país para país, embora, nesse caso seja uma edição brasileira. O que nos interessa é demonstrar como algumas leituras de alguns críticos que têm como alvo a recusa ou o menosprezo da importância da análise da linguagem para estabelecer uma representação aplicada à modernidade ou da linguagem como uma intenção em ato, podem fazer o tiro sair pela culatra.

Esse procedimento de análise em que tanto se empenha White torna-se importante na argumentação deste trabalho, como exemplo de um desenvolvimento analítico que está tão de acordo com a crítica escolhida por seu autor, como se pudesse haver um movimento de plenitude, que se camufla, resgatando um leitor passivo, mais semelhante a um mero objeto da consciência do autor que o inspira. Não há advertências, intervenções de caráter antitético, justificativas; assim os leitores de Hayden White não podem perceber onde começa o leitor

White e onde termina o crítico que este toma como modelo e a quem defende explicitamente, sem individualizar a voz do leitor - crítico. Isso se dá uma vez que o discurso ensaístico e representativo não elabora uma atitude nova, que permita entrever as múltiplas consciências, em face de seu objeto.

Eis alguns fragmentos das análises de Hayden White sobre os críticos que tomam a linguagem como objeto de sua preocupação literária e cultural (a crítica europeia, como se verá):

No pensamento de Bataille, Blanchot, Foucault e Jacques Derrida, testemunhamos a emergência de um movimento na crítica literária que suscita a questão fundamental apenas para obter uma satisfação cruel na contemplação da impossibilidade de resolvê-la algum dia, ou, no extremo limite do pensamento, de sequer formulá-la. (WHITE, 2001, p.286).

[...]

Isso não quer dizer que os críticos Absurdistas participam da tentativa de Chomsky e outros lingüistas técnicos de criar uma ciência da linguagem. Ao contrário, seu empreendimento é completamente diferente. Eles buscam inspiração em Nietzsche, Mallarmé e Heidegger, que viam na linguagem o problema humano por excelência, o mal que tornou possível a “civilização” e engendrou os seus “descontentamentos” mutiladores. Mas revestem seu ataque à linguagem de uma terminologia tirada de Saussure, de molde a lhe conferir certa qualidade técnica e a colocar os críticos convencionais na defensiva no local onde são mais vulneráveis, nos níveis superficiais do texto, antes mesmo de ter início o que normalmente se pensava ser “interpretação”. Exatamente pelo fato de a crítica Normal não ter visto na linguagem em si um problema (apenas um quebra-cabeça a resolver antes de abordar o problema real: a revelação do sentido oculto na linguagem) [...]. (WHITE, 2001, p. 287).

White pode fazer- nos recordar, como um lembrete, sempre feliz, de como são precárias nossas certezas mais obsessivas. A ideia de um método mais “técnico” que outro é uma forma autoritária ou temerária de abordar a problemática da questão epistemológica, quando se pode conferir o lugar que os autores citados ocupam no seu campo simbólico. Desse modo, os futuros leitores de Hayden White não podem acompanhar ou julgar por si mesmos as razões de se elencar Nietzsche, Mallarmé e Heidegger como uma linhagem de construtores de ‘descontentamentos’ “mutiladores” cujas discussões podem ser entendidas em consonância ou em confluência, sem ambiguidades, nem contradições. A impessoalidade do

ato de comunicar não é algo empírico no sentido “neutro”, pode ser um processo referente ao valor da comunicação, num determinado contexto.

Antoine Compagnon se refere aos adeptos dos estudos literários que pregavam o ceticismo epistemológico e relativismo drástico, localiza-os no final do século XX e não lhes dá nome. Apenas menciona o nome dos seus opositores: “A doutrina de Jauss, como a de Hirsch sobre a interpretação, a de Ricoeur sobre a *mimèsis*, a de Iser sobre a leitura, a de Goodman sobre o estilo, (...)” (COMPAGNON, 1999, p.217). Ao que parece a defesa do crítico norte-americano, diferente da observação desencarnada de Antoine Compagnon, acredita que a enunciação é um entorno contingente do enunciado.

O “sentido oculto na linguagem” pode ser revelado além da linguagem? Ou um quebra-cabeça é montado sem peças? Depois de montá-lo, podemos eliminar as peças? Afinal, os críticos “Absurdistas” atacam ou tomam a linguagem como empreendimento crítico? O empreendimento crítico desses intelectuais “absurdos”, em detrimento daquele dos intelectuais “normais”, realmente visa ao silêncio oco no seu ato enunciativo? Mas será assim tão absurdo, quando Foucault se propôs a interpretar o quadro *Las meninas* (1658) de Velásquez? Ou o que dizer de Barthes em seus ensaios: “Crítica muda e cega” (BARTHES, 2003, p.37) e “A crítica nem-nem” (BARTHES, 2003, p. 145).

Em outra oportunidade de abordar a voz do autor de **O grau zero da escrita**, por ele mesmo, seus leitores tomam contato com as opiniões de Roland Barthes sobre a crítica que não emite sua opinião, fingidamente ignorante diante da cultura contemporânea e da filosofia moderna: “[...] uma peça de Henri Lefebvre sobre Kierkegaard provocou nos nossos melhores críticos [...] um fingido pânico de imbecilidade (cujo objetivo era, evidentemente, desacreditar Lefebvre, exilando-o no ridículo do puro cerebralismo)”. (BARTHES, 2003, p.38).

Lefebvre, autor de **Introdução à modernidade** (1969), no capítulo em que ele denomina “décimo primeiro prelúdio: O que é a modernidade”, empreende um minucioso estudo sobre a modernidade francesa, a partir da segunda metade do século XIX. Henri Lefebvre, provavelmente, referência de diversos estudiosos de Baudelaire (pintor da abstração) e Marx (crítico da abstração), informa-nos: “A partir de então, do fim do século XIX, os ataques multiplicam-se, contra o discursivo (Bergson). O balbuciamiento oporá logo sua espontaneidade ao uso sábio e à arte do discurso”. (Lefebvre, 1969, p. 207). O autor de “*Critique de La vie Quotidienne*”, estudioso da modernidade da metade do século XIX até o modernismo, que ele diferencia da modernidade dos oitocentos pela autoexaltação em contrapartida ao convívio do duradouro e do efêmero da modernidade baudelairiana, acreditava no valor contemporâneo do termo “moderno”. Na contramão, o modernismo ao transformar a leitura da modernidade em técnicas muitas vezes burocráticas, ou técnica pela técnica, intimidativas e esnobes; não seria uma revolução, como a modernidade. A modernidade seria mais um projeto em curso e não apenas um valor com um horizonte de expectativa. Henri Lefebvre, portanto, compara a modernidade dos oitocentos à revolução: “[...] crítica da vida burguesa, crítica da alienação, enfraquecimento da arte, da moral, e geralmente das ideologias, etc.” (LEFEBVRE, 1969, p. 268).

A elaboração da linguagem no texto de Lídia Jorge, em estudo, não prescinde de sua histórica relação com a arte poética. É necessário, portanto, buscar no seu traçado os significantes possíveis, que organizariam as marcas da narrativa autoconsciente. Diante disso, é correto afirmar que, principalmente, nesta obra, a voz feminina é um recurso problemático - cabe destacar o recurso do refrão como característica da cantiga de amigo, a cantiga que elaborara uma suposta voz feminina. Neste contexto literário, agora, as cantigas, os poemas e os romances são assinados pela mulher; diferentemente daquele; porque, segundo consta em documentos que se voltam para a construção das cantigas galego-portuguesas, essas cantigas

seriam composições predominantemente assinadas pelo trovador e a voz feminina seria, portanto, uma invenção de artistas homens. Nesta passagem a referência paródica é um arranjo que sugere uma alusão a um dos artífices da arte moderna: o poeta norte-americano, Edgar Allan Poe e a seu conhecido poema “O corvo” cuja popularidade do refrão “Nunca mais” (POE, 1985, p.63) talvez seja um dos maiores exemplos do alcance popular dessa composição. Neste caso, para produzir uma enunciação da voz feminina “real”, o recurso de linguagem usado é a inversão: “Esta é a última vez que veremos a carrinha de Antonino Mata. Falar-nos-ão dela depois, em outras circunstâncias, mas inteira, com a fisionomia intacta e o habitáculo completo, a pintura perfeita, é a ultima vez que acontece.” (p.465).

A cadência do período é notadamente orquestrada pela expressão “a última vez”. Numa obra em que outras evidências de possíveis refrões emergem na elaboração da narrativa, é preciso dar-lhes algum significado intertextual, para corporificar a voz narrativa feminina. Sendo assim, ela adquire vida, em relação à tradição literária reivindicada, por não dizer exatamente à maneira da tradição, mas no reverso. Ao invés de “nunca mais”, ainda é possível “a última vez”. De qualquer forma aqui é importante acentuar a atitude da autora que valoriza a criação narrativa como uma elaboração cuidadosa com os recursos de linguagem.

Por sua vez, uma das características do modernismo – não linear em suas manifestações, em muitos pontos apenas uma denominação genérica das ações culturais que deram movimento ao século XX e se dinamizaram com os acontecimentos políticos de intolerâncias raciais, sexuais e de gênero que ainda estão na agenda de discussões sobre os direitos humanos das sociedades contemporâneas – de acordo com seus atores, procurou afirmar-se modelando concepções singulares em simultâneo às suspeitas de uma arte inovadora em termos universais, mas paradoxalmente locais.

Sendo assim, a ideia, irresoluta até os nossos dias, de separar o arcaico do contemporâneo, aquela de estabelecer o que é particular apenas de um tempo, em plena explosão da paródia “[...] na interseção do romance de cavalaria e do romance moderno [...]” (COMPAGNON, p.208) – como é o caso de **Dom Quixote** - é uma discussão que se depara com a manifestação artística da chamada cultura de massa, que se apresenta aos “nossos” olhos em praça pública ou em casas de espetáculos. Consciente disso, certa produção literária se enveredou a técnicas do distanciamento narrativo, que foram convertidas em exercícios de metalinguagem e de intertextualidade, cortejadas, muito antes de se tornarem verbetes, também por outras linguagens como a cinematográfica, produzindo “verdadeiras” obras de arte, que hoje são “clássicos” da história do cinema – e é inegável que certa narrativa literária tenha recebido de braços abertos a narrativa cinematográfica (Lídia Jorge teve seu romance **A costa dos murmúrios** recentemente adaptado para o cinema), mesmo guardando, ambas, uma mal disfarçada desconfiança, muitas vezes com resultados felizes por ressaltarem, nas suas próprias construções do discurso, a consciência dos limites de seus recursos de elaboração de linguagem. Mas isso significa dizer que a literatura não é cultura de massa?

Por tal, o leitor da escrita assumidamente ficcional (o leitor do “mundo literário e crítico”) tornar-se-á, muitas vezes como subterfúgio, o escritor (autor do “mundo”) da modernidade em curso no século XX que é lida e interpretada para se escrever uma obra que, desde **A divina comédia**, apresentava o poeta como leitor capaz de representar suas interpretações. Mas apenas no século XX, pelas ventanas da estética da recepção e de seus pensadores e idealizadores, essa marca da crítica literária e cultural tornou-se academicamente uma estética a ser pensada e problematizada. Se assim os autores ganharam um horizonte a ser formado, de acordo com suas afinidades eletivas, um horizonte como alvo a ser discutido em eventos acadêmicos, não significa dizer que essa política pedagógica tenha solucionado o problema, desde o início, do desinteresse dos alunos universitários do fim da década de

sessenta pela chamada alta literatura ou o cânone universal pré-estabelecido. Isso, quando *haute culture* (expressão hoje precária em tempos de consciência das mediações simbólicas) não mais poderia ter o significado de cultura hegemônica que reinaria sozinha no Olimpo da recepção cada vez mais numerosa intramuros das universidades. Por quê? Talvez, porque estivesse implícito em algumas reflexões a ideia de um leitor modelo erudito, em contrapartida a um questionador dessa erudição que naquele momento era possível ser “descoberta” por ele “mesmo”. Compagnon tem algo a dizer sobre a visão de Jauss e da importância de um cuidado com a recepção para a interpretação da construção literária:

Rompendo com a história literária tradicional, baseada no autor, e que Benjamin atacava, Jauss se separa também das hermenêuticas radicais que emancipam inteiramente o leitor, e insiste na necessidade de se levar em conta, para compreender um texto, sua recepção original. Ele não liquida, portanto, a tradição filológica, ao contrário, salva-se através de sua reinserção num processo mais vasto e num prazo mais longo. Compete ao crítico, como leitor ideal, fazer o papel de intermediário entre a maneira como um texto foi percebido hoje, narrando detalhadamente a história de todos os seus efeitos. (COMPAGNON, 1999, p.212).

Não emancipar inteiramente o leitor significará, ironicamente, que quanto maiores os investimentos na interpretação diacrônica, maiores serão os obstáculos que se poderão encontrar. Cabe, aqui, sublinhar que qualquer interpretação é uma capacidade e uma disponibilidade de um leitor atualizar o sentido de uma obra específica, mas esse deve ter consciência de que sua interpretação final é sempre provisória. (SANTAELLA, 2002). De certa forma, isso foi ao menos apreendido pelos leitores universitários – futuros críticos - considerando a leitura que Compagnon faz do modo de Jauss entender e projetar o universo da recepção. Mesmo que alguns possam ter elegido, como projeto acadêmico, a história dos efeitos de determinada obra em um público específico de uma época peculiar, sempre é preciso considerar a censura embutida em alguma revelação e seus meandros capciosos de disfarce, por exemplo.

Hoje é possível observar que, no momento em que essas teorias estavam sendo formuladas, um dos ícones do gênero *folk* norte-americano, Bob Dylan⁶, cantava para os leitores dessa época ouvirem: “[...] *how many times can a man turn his head / Pretend that he just doesn't see? / The answer, my friend, is blowin' in the wind*⁷ / [...]”. (DYLAN, 1963). Esses versos de Dylan funcionam como um manifesto que ultrapassa as fronteiras do refrão repetido levianamente. Eles são solidários (a solidariedade histórica para qual nos alertava Barthes em **O grau zero da escrita**) ao contexto em que alguns cantores de música popular (ou do gosto das massas) e alguns intelectuais compartilham um tema: a transformação da realidade política e social, nos mais diversos cantos do mundo. Convívio histórico e, paradoxalmente, fruto de uma abertura oportuna que democratizaria alguns valores, flexibilizaria algumas regras dos “bons costumes” e promoveria a “igualdade” dos direitos - a duras penas - entre os indivíduos. Assim, é possível visualizar, simbolicamente, um movimento global, indissociável de seu passado com as duas grandes guerras do século XX.

Bob Dylan passou a ser conhecido como intérprete e compositor de *folk music* durante e depois do tempo em que esteve na Universidade de Minnesota, nos Estados Unidos, em 1959. A ligação de Bob Dylan com a arte apresenta várias facetas e vai da poesia às artes plásticas. Na maior parte das vezes seu culto é ao universo dos desajustados num mundo onde as questões políticas e sociais tornavam-se motivos da inspiração musical dos “jovens artistas”. Culto que Dylan (aqui o artista será dimensionado como alegoria de uma cena de uma época) ainda cultiva. Interessa dizer que hoje toda essa orientação e sua trajetória artística, fios da meada da década de sessenta e suas lutas pelos direitos civis, permanecem –

⁶ “A música que rotulou Dylan como profeta pela primeira vez faz nove perguntas e não responde a nenhuma delas. É uma releitura da canção espiritual anti-escravatura ‘No more auction Block’. Dylan alegou ter completado a composição desta meditação sobre os atos inumanos da humanidade em dez minutos.” (PARELES, 2011, p.82).

⁷ Tradução nossa: ... quantas vezes um homem pode virar a cara / e simplesmente fingir que não vê / A resposta, meu amigo, está soprando no vento.

em tempos de preocupação com o avanço das reproduções da obra *versus* os direitos de autor – como negócio da marca *Bob Dylan* cuidadosamente administrada e divulgada.

Bob Dylan é um ícone da música de protesto produzida depois dos anos cinquenta dos novecentos. Ampliando essa perspectiva, observa-se que a transformação da arte musical, também, passou pelas exigências da moda conduzida pela indústria musical - o que é definir um sentido como não tendo um significado último? - e pela força das demandas de um novo mercado de consumo (é a providência do capital invadindo todos os lugares de reivindicações políticas?). Mas o que se pode notar é que isso já era discutido muito antes disso.

Theodor Wiesengrund-Adorno, que elegeu a expressão “indústria cultural”, para substituir “cultura de massa” (consta que essa expressão surge numa série de conferências radiofônicas) – num ensaio publicado em 1938 - demonstra em seus estudos sobre a música mais apreciada pela burguesia “enfeitiçada” que, diante desse caso, “O campo que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores.” (ADORNO, 1996, p.171). Convém ressaltar a força ambígua de suas ponderações:

É habitual alegar, [...], que as pessoas na realidade apreciam a música ligeira, e só tomam conhecimento da música séria por motivos de prestígio social, ao passo que o conhecimento de um único texto de canção de sucesso é suficiente para revelar que função pode desempenhar o que é lealmente aceito e aprovado. Em conseqüência, a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição. Se a fuga da banalidade se tornasse definitiva, reduzir-se-ia a zero a possibilidade de venda e de consumo da produção séria, em conseqüência de suas demandas objetivas inerentes, e a padronização dos sucessos se efetua mais baixo, de modo a não atingir de maneira alguma o sucesso de estilo antigo, admitindo somente a mera participação. (ADORNO, 1996, p.170).

Diante de tais reflexões é possível afirmar que há muitas formas de ler o texto de Adorno. Uma delas é sua conclusão de que há sempre uma contradição em definir onde começa e termina o que é sério na arte musical. São estudos muito elucidativos que acabam

por deixar à mostra sua recusa em confiar na recepção do ouvinte ou leitor comum. Ora, para se opor à música dos irmãos *Gershwin* e de *Tchaikóvski* é preciso conhecer muito de música em termos que Adorno deixa ambíguos em seu ensaio “Sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição” (1996). Parece que para saber ou cultivar um “bom gosto” ou um gosto sério (?) musical é necessário compreender o porquê de alguns compositores fazerem sucesso, ao gosto burguês. A música do gosto “duvidoso” da massa “burguesa” não teria o poder de invocar sua individualidade ou sua criatividade. Eis uma forma de ver a luta intelectual de Adorno contra a indústria cultural “vilã” dos consumidores burgueses alienados pela fórmula palatável da produção artística.

É bom lembrar que há uma significativa diferença entre o que Baudelaire e Flaubert chamavam de o “bom” gosto burguês (inclusive, a diferença existe entre os dois autores): “[...] neuroses individuais como correspondências ao procedimento político de sua própria geração e classe, [...]” (OEHLER, 2004, p.56) e a visão de Adorno sobre a indústria cultural que produzia para satisfazer o fetiche burguês em relação a um tipo de arte cujo fim seria mecanizar os “bem de vida”. As resistências, se é possível nominá-las assim, empreendidas pelos escritores franceses Charles Baudelaire e Gustave Flaubert são da ordem de enfrentar um gosto único e dogmático do “bom gosto”. A resistência de Adorno é apartar-se o mais distante possível da música “comercial”, produzida para as massas, portanto determinada a facilitar a audição.

A alegoria do mundo da cultura de massa, na obra em estudo, tem a feição de uma sociedade em que os meios de comunicação de massa conquistaram o poder de dizer ou antecipar os fatos, com o consentimento do público leitor, embora haja indícios, na obra, da resistência a tal poder, quando vemos Milene, por exemplo, surpresa com as notícias publicadas, que dão conta da morte de sua avó Regina. Além disso, essa “sociedade” portuguesa que está em sintonia com o mundo globalizado é representada no livro em estudo,

de Lídia Jorge, como uma empresa onde as relações trabalhistas são enviesadas pela desconfiança mútua entre empregador e empregado. Tensão que é ampliada à exaustão em outras situações do romance que se concentra entre os Leandro e os Mata, portugueses e cabo-verdianos. Nesse cenário da neurose contemporânea, propõe-se a psique do século XXI, tendo como pano de fundo a globalização econômica ou ainda a sugestão reiterada das vozes narrativas do indivíduo condicionado como um títere – nesse cenário, a palavra Clio não se refere apenas à marca do automóvel de Milene, mas também parece aludir ao prêmio da publicidade norte-americano. No entanto, nesse contexto – é a ironia que reverbera no romance - ainda há lugar para as gotas de “tranquilidade” entre Antonino e Milene que usam perfumes das marcas *Paco Rabanne* e *Cacharel*. Alusão ao poder persuasivo da retórica da propaganda que, no universo do consumo, requisita para si a tarefa de proporcionar a realização e a satisfação humanas.

Milene e Antonino são, portanto, personagens que pulam da obra para a vida fora da obra, porque, ao traçar o contorno delas, Lídia Jorge, ou a voz da enunciação, torna-as consumidoras de marcas de produtos conhecidas e acessíveis no mundo real da sociedade contemporânea. Assim, uma reflexão pode ser elaborada: ainda existe lugar para o romanesco, para o maravilhoso, para a cumplicidade entre autor e leitor, para o desprendimento ou só para a concupiscência? Essa evidência não chega a ser, apenas, um *tong-in-cheek*, uma piscadela aos leitores, mas uma impressão de um estado das coisas. Não vamos nos estender nos aspectos desse estado de coisas. Interessa, porém, acentuar que elas existem no romance e é o que dá contorno a uma maneira de forjar a sociedade contemporânea.

Adorno não fazia *tabula rasa* do passado; assim é possível interpretar o que o filósofo procurava explicar. Paradoxalmente, Adorno desperta o interesse intelectual pelo estudo da produção artística ligada ao capitalismo. O procedimento da abordagem de Adorno estimula, dessa forma, uma busca por arquivos de outros tempos, de outras sociedades e de outras

economias, enfim de outros contextos, provocando, assim, um ritual de pensar o presente em comparação a outras naturezas da experiência humana: “Antes, os fetiches estavam sob a lei da igualdade. Agora, a própria igualdade se converte em fetiche.” (ADORNO, 1996, p.32).

Pode-se perceber que os efeitos de um texto em determinada época lido por um leitor de outra, por mais minuciosa que possa ser essa leitura, tem muito de invenção, imaginação produtiva. É sempre precária a mediação entre um tempo e outro à luz da recepção.

No epicentro do século XX, o engajamento político seria problematizado das maneiras mais diferentes nas representações artísticas, nos diversos lugares ao redor do mundo, e por isso haveria, e há, diferentes perspectivas de localizar suas manifestações. Para além do mundo acadêmico, artistas “engajados” movimentavam-se em direção ao culto à igualdade e à consciência dos direitos: da mulher, ecológica, operária, estudantil, negra, da colonização, dos “homossexuais” etc. É no âmbito desse contexto que emergem as vozes das questões sensíveis ao debate cujo alvo era o sistema político, econômico e dos hábitos. Importa sublinhar que das barricadas de fevereiro de 1848 à marcha pelos direitos civis em Washington, em 1963, não é possível não flagrar o sítio das manifestações de presença popular desses movimentos no seu principal cenário: as ruas.

Lá fora, encontra-se o leitor à espreita de seu narrador: “Ora, o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 1995, p.137). É uma problemática do etos contemporâneo, a negociação entre vida fora do romanesco e vida do romanesco. É possível, diante disso, sugerir uma equivalência entre os cenários de 1848 e 1963. Embora tenhamos consciência de que as ruas de Paris em 1848 e seus movimentos políticos pouco se assemelham aos movimentos políticos de 1963, na capital dos

Estados Unidos da América do Norte. A catarse contemporânea decorre desse olhar atento e dialógico do escritor-intelectual.

Stuart Hall, ex-diretor do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, numa entrevista concedida a Kuan-Hsing Chen (2006), fala sobre a “Nova esquerda” como um movimento que teria nascido na segunda metade do século XX e que na Grã-Bretanha tal movimento teria sido diferente daquele da sociedade intelectual norte-americana, porque “as universidades (UK) não eram grandes o bastante para formar espaços políticos autônomos.” (HALL, 2006, p.398-399). Hall, referindo-se à nova esquerda afirma: “Éramos mais um ‘novo movimento social’ do que um proto partido político”. (HALL, 2006, p.399). Stuart Hall elege uma publicação que estabelece uma analogia com essa época e a produção complexa e de certa forma inédita dos objetivos de democratização da cultura de massa moderna:

O título do livro era *Resistance through Rituals* [resistência através de rituais]; a utilização de dois termos no título foi deliberada. Por “resistência” sinalizavam-se as formas de desfiliação (como os novos movimentos sociais ligados à juventude) que, de certa forma, representavam as ameaças e negociações com a ordem dominante, que não poderiam ser assimiladas pelas categorias tradicionais da luta revolucionária de classes. (HALL, 2006, p.214).

Mas é também importante verificar que, para outros ouvintes do mundo acadêmico, o ponto de vista das reflexões em torno da cena cultural avançou em direção à ambígua consagração dos potenciais criativos da indústria cultural, ao mesmo tempo em que se procurava difundir a consciência da classe trabalhadora: “Como uma área de séria investigação histórica, o estudo da cultura popular é como o estudo da história do trabalho e de suas instituições” (HALL, 2006, p.235).

As reflexões de Wolfgang Iser sobre o leitor comum não têm uma ligação ou se relacionam diretamente com o que Bob Dylan queria dizer na letra de “*Blowin’ in the Wind*”. Mas podem ser vislumbradas nessa aproximação de uma convergência de valores, em que as

informações que circulam de forma mais abrangente e carregam consigo conhecimento acumulado vindo de diversos processos culturais, vindas de consciências que estão dispostas a inscrever o leitor no processo da interpretação da cultura sem cobrar-lhes a carta de aceite.

Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante um pano de fundo que o faz aparecer – como acredita Virginia Woolf – mais importante do que se supunha. Assim, cenas triviais podem expressar uma surpreendente e profunda capacidade de viver (*enduring form of life*). E isto não se manifesta verbalmente no texto senão provém do enlace de texto e leitor. Portanto, o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código mas mediante a dialética de mostrar e ocultar. (ISER, 1999, p.106).

O que estava soprando no vento ou nos ares (metonimicamente⁸ e por analogia) das Universidades, naquele momento, podem ser, para os leitores-críticos, tanto quaisquer códigos da vida estudantil, quanto tendências da crítica ensinada em sala de aula e muito mais, a expressão popular de um momento. Sabe-se, a partir dessa visão de Iser, que as interpretações são legítimas, desde que se possa revelar essa “dialética de mostrar e ocultar”. Consta que Robert Allen Zimmerman cunhou o nome Bob Dylan porque era fã do poeta irlandês Dylan Thomas, o poeta citado em epígrafe, na obra **O vento assobiando nas gruas**. Portanto, é possível sugerir que a poética de Lídia Jorge parte da evidência de uma glosa, especialmente, nesse texto, das experiências críticas e artísticas do contexto da *Counter Culture* (o movimento da contracultura) que permeia, também, seus argumentos na reflexão sobre a arte e a cultura contemporânea. Ao possibilitar essa equivalência, Lídia Jorge reivindica intelectualmente esse momento histórico, criando uma alegoria de expressão política. Tal representação crítico-literária-cultural alude às expressões de cultura de massa, reivindicações dos movimentos sociais e a condição do intelectual que age pela palavra escrita e cantada, em seus espaços de atuação. Dessa intelectual-escritora brotam as marcas de sua relação com outros tipos de mitos que caracterizam o contexto global de uma sociedade contemporânea, conforme as vozes narrativas enunciadas – cabe não se esquecer de que o

⁸ “[...] o objeto acabado, tão diferente do aparelho que lhe deu origem, está colocado defronte; o efeito e a causa, justapostos, formam uma figura do sentido por contigüidade (a que se chama metonímia): [...]” (BARTHES, 2000, p.121).

refrão faz parte de uma tradição da construção da voz feminina medieval, nas cantigas de amigo galego-portuguesas. Confirmando, assim, o caráter autoconsciente da narrativa de Lídia Jorge em consonância com a cultura dita popular. Na esfera de ação do pensamento da autora, a sugestão de que a história da música *pop* é um dos eixos propostos para representar a marcha das culturas africanas irremediavelmente desligadas de suas origens, mas, apesar disso, guardando ecos de sua história: “Havia tanto tempo. Porque não haveria de chorar agora, diante das pessoas da terceira leva, se tinha tanta vontade?” (JORGE, 2002, p.64).

Pode-se dizer que a literatura autocrítica passou a considerar o fato de que existe, na obra, implicitamente, entre o autor e o leitor, um pacto, de antemão, que, ao longo do século XX, será projetado num mosaico de recepções. Num século entremeado por tantos movimentos estéticos e críticos breves e muitos conhecidos apenas por quem os diz ter fundado, a estética da recepção parece incapaz de conciliar história literária e a complexidade estética – Baudelaire permanece enquadrado ora como romântico, ora como simbolista. O caráter dialógico (a ação carnavalesca da coroação-destronamento elaborada por Bakhtin) entre leitor e autor introduz o movimento constante na problemática da crítica do contexto “fora da obra” do ato de leitura. E esse leitor passa a figurar como agente na construção de sentido do texto. Entre o texto e o leitor toda uma história dos significados que não se pode recuperar sem uma aproximação da memória eletiva, apesar de toda consciência de coletividade que um signo pode guardar.

Na consciência literária forjada pela escritora Lídia Jorge, os leitores não cultivados pela academia também são materializados, no corpo da obra, ampliando a noção de recepção capaz de recriar a literatura e a crítica. A elaboração da literatura autoconsciente presente na obra literária encerra aspectos estéticos, como não poderia deixar de ser, mas ainda aspectos histórico-sociais. Sabe-se, então, que isso remete a uma tradição que remonta à modernidade

baudelairiana e, posteriormente, aos movimentos dos direitos civis, formalmente localizados na década de sessenta – e uma de suas vertentes críticas é a estética da recepção.

As críticas às táticas de inclusão do público leitor emergem, por exemplo, na publicação do livro de ensaios **Mitologias**⁹, de Roland Barthes, antes de o autor tornar-se professor do *Collège de France*, o que só ocorrerá em 1977. Na natureza dessas análises está a recepção, qualquer que seja, que se tornava consumidora de mitos da cultura de massa, o que para Barthes é um sistema semiológico, portanto passível de uma análise de sua construção enquanto discurso. Considerando essa perspectiva subjacente aos títulos dos ensaios, existe uma contemporaneidade singular que o autor acreditava pertinente ao ensino, por exemplo: “O escritor de férias”; “Marcianos”; “O rosto de Garbo”; “O bife com batatas fritas”; “Cozinha ornamental”; “O novo Citroën”; “Gramática africana”; “Fotogenia eleitoral”; “Astrologia” etc.

As reflexões sobre a problemática da cultura de massa sempre foram tema dos escritos de Roland Barthes ao longo de sua vida intelectual, uma vez que o realismo (a matéria do cotidiano) seria um mito provisório e necessário para despertar o intelectual para a relação complexa do indivíduo com o poder (ou poderes). Assim, *flashes* dos aspectos da cultura que começam a ser notados chamam a atenção para os títulos desses ensaios de Barthes que constituem preciosos lembretes aos leitores de que a separação rígida entre alta cultura e uma cultura não tão completamente à parte daquela tornar-se-ia tarefa cada vez mais difícil de distinguir. Assim a palavra escrita entra em cena como resistência à cultura de massa, quando tenta compreender seus caminhos dialogicamente. Moto-contínuo, por tal é possível constatar que todos esses assuntos abordados pelo autor de **O rumor da língua** (1998) são contemporâneos de estudiosos dessa primeira década do século XXI. Do mesmo modo, os

⁹ “Os textos de **Mitologias** foram escritos entre 1954 e 1956; o livro que os reúne foi publicado em 1957” (BARTHES, 2003).

temas relacionados explicitamente à sociedade de consumo ou mesmo relacionados diretamente à sociedade capitalista podem despontar no texto de Lídia Jorge ao abordar os domínios da chamada cultura de massa.

Observa-se, então, com pouca surpresa, que a condição do escritor presa no mito de estar “sempre” em férias; as cismas nos julgamentos induzidos por observar uma flagrante diferença; a idealização da máscara das estrelas de cinema como consumo e imitação da vida; a culinária francesa e os desafios causados pela comida *fast-food*; o lugar fetiche do lar contemporâneo; um ícone da publicidade automobilística analisado sob uma perspectiva do consumo da imagem maior do que a necessidade do uso do objeto consumido; o governo francês e seu duvidoso enfrentamento diplomático diante da imigração de africanos das ex-colônias, na França; o uso político-partidário da fotografia e até os signos da astrologia usados como espelho e instituição da “realidade” podem ser, entre nós, ainda mitos em discussão. A escrita desses ensaios dá a impressão de seguir um propósito semelhante. Encaminhando a crítica, aparentemente, do cotidiano imediato ao nível de reflexão social, política e estética, Barthes questiona a linha tênue entre o que deve e o que não deve ser problematizado pelo intelectual contemporâneo. Isso se dá quando Roland Barthes aproxima o leitor comum de um mundo ou universo da representação em conflito com sua condição de sentido em construção.

Pelas mãos dos escritores-críticos, são propostos lugares em que ambos vivem e compartilham elementos comuns, não da mesma forma é certo. Embora haja maneiras de inserir o leitor em outra realidade pelas semelhanças e equivalências de contextos, para discutir a situação dessa convivência.

O leitor “entronado” pelos estudos da crítica da recepção – esta disciplina tornar-se-á uma exigência à introdução da literatura modernista – geração após geração, no decorrer do século XX, ganhará, enfim, sua cidadania. O leitor da crítica literária institucionalizada terá de

lidar com a literatura não só como produto da inspiração humana, mas da transpiração, do trabalho humano. O reinado do leitor, já personificado nas literaturas desde Cervantes, considera ainda os leitores “ingênuos” e não apenas os que sabem que a voz narrativa é um fingimento literário. E que a autoria de um texto é uma problemática, uma paródia, uma resistência, um amontoado de citações em jogo – por exemplo - e não uma asserção. Não se vai encontrar na representação literária a intenção do autor, nem a forma orgânica do leitor. Apenas a intenção em ato, o jogo entre enunciado e enunciação. Tal movimento ganhará direções discordantes no decorrer do século XX. Em uma delas, que se destacou, a literatura torna-se um campo autônomo e uma instituição que representava a suposta consciência coletiva de um povo, potencializada pela força de escritores notáveis:

O sucesso que a abordagem estruturalista teve só se deve a razões de ordem teórica. É sempre tentador para o analista reafirmar a pretensão da obra literária à auto-suficiência. Enquanto, a partir do século XIX, o ponto de vista dos estetas e dos artistas, adeptos da obra autônoma, divergia daquele dos filólogos universitários preocupados com documentos, a crítica estruturalista permitiu a reconciliação desses dois mundos: abandonando os arquivos, muitos universitários encerraram-se na clausura da obra. (MAINGUENEAU, 1995, p.14).

Por essa via, ler e interpretar Camões, cânone da “alta literatura”, seria tarefa que nas mãos do grande público mereceria desconfiança. Não reconhecer a maestria do trovador português em armar seus decassílabos em uma fascinante epopeia pode significar perder a oportunidade de descobrir uma boa parte da obra camoniana; entretanto há outros elementos n’**Os Lusíadas** (1993) que podem interessar ao público não especialista. Sabe-se que ainda se ouve intramuros da academia a “boa” literatura, aquela que deveria ser ensinada. Lá fora, a ficção para ser “consumida”. Entre elas engenhosas dessemelhanças e nenhuma negociação?

A obra aqui em estudo permite perceber que essa fronteira é problematizada. Nela, há um convite ao leitor comum para o exercício crítico. Em decorrência disso eis uma maneira de se ver o abismo que foi incentivado por determinada recepção crítica espalhada pelo universo de especialistas em literatura. Vamos procurar compreender esse mal-entendido,

sugerindo que a questão, em alguns desses casos, é de ordem da “coisa política” (ARENDR, 2009).

A filósofa alemã Hannah Arendt considera as ditaduras e outros tantos sistemas totalitários como responsáveis por ofuscar a “coisa política”. Para ela, o indivíduo moderno experimentou o político como sentido de calamidade. A noção de política deixou, assim, de ser convivência entre diferentes: “A política baseia-se na pluralidade dos homens” (ARENDR, 2009, p.21). Longe desse ideal, o preconceito contra a política relegou-a, de certa forma, a uma atividade profissional e não uma arte de convivência entre seres humanos. Daí o refúgio na “clausura” da obra?

Eduardo Lourenço, em “Psicanálise mítica do povo português”, apresenta-nos um quadro do cenário político que domina Portugal, nesse contexto, e seus desdobramentos:

Houve no salazarismo concreto (e na sua ideologia expressa nos “discursos do universitário” assaz racionalista que foi Salazar) uma tentativa para adaptar o país à sua natural e evidente modéstia. Todavia a glosa do relativo sucesso dessa tentativa é que não foi nada modesta e breve redundou na fabricação sistemática e cara de uma “lusitanidade” exemplar, cobrindo o presente e o passado escolhido em função da sua mitologia arcaica e reacionária que aos poucos substituiu a imagem mais ou menos adaptada ao País real dos começos do Estado Novo por uma ficção ideológica, sociológica e cultural mais irrealista ainda que a proposta pela ideologia republicana, por ser ficção oficial, imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade. Esse optimismo de encomenda teve nas famigeradas “notas do dia” o seu evangelho radiofónico. Não vivíamos num país real, mas numa “Disneylandia” qualquer. Sem escândalo, nem suicídios, nem verdadeiros problemas. (LOURENÇO, 1978, p.28).

A heterogeneidade dos campos da arte moderna do século XX nem sempre se mostrou em sintonia com algum projeto de estabelecer critérios para nortear uma ação, mas alguns projetos foram encaminhados num sentido crítico da consciência artística da produção. Portanto, encontram-se exemplos, nos mais diversos meios de comunicação, que refletiram em seus projetos iniciais uma autoconsciência crítica. Pense-se, para se continuar no exemplo da arte cinematográfica, na revista “*Cahiers du cinema*”, espaço de discussão e encontro de

vários futuros cineastas franceses; lugar especial do movimento da “*Nouvelle Vague*” de François Truffaut e Jean-Luc Godard, e no empreendimento crítico de muitos autores que intensificaram e diversificaram o exercício da escrita em gêneros cuja via de mão dupla era a crítica da arte e a criação artística. Como foi o caso de Octavio Paz. O crítico, como o artista da modernidade, está em todo lugar, pois pertence a uma comunidade eventual.

A escrita como lugar explícito de manifestação crítica não sugere um estado homogêneo da crítica e sim se afirma como autocrítica dos limites dos métodos escolhidos por seus atores e, portanto, da condição um tanto instável de seu campo. Essas escolhas metodológicas de análise não serão catalogadas como estilos ou movimentos na teoria literária ou cultural – a não ser no uso de nomes como análise do discurso, pragmática, enunciação e crítica cultural e literária – uma vez que diversos críticos e obras inteiras tratam desse tema como objetivo principal.

Desde os mitos fundadores da cultura ocidental, a dialética vem assumindo, no domínio dos mais variados saberes, feições bastante diferenciadas, mantendo, entretanto, como núcleo comum, a ambivalência da cultura humana. Algumas obras literárias, como lugares de arquivo de posições, valores, gêneros, desfiliações, parecem ter problematizado o seu lugar nas sociedades humanas procurando articular, nas representações, o caráter mediador e de resistência da linguagem escrita. Desse modo, o romanesco e a reflexão cultural são mais que domínios interiores dos movimentos literários da modernidade, propriamente aqueles que caminharam inspirados por movimentos de interseções, deixando entrever uma espécie de evidente preocupação com o “não lugar” do escritor:

A obra visa reunir em torno de seu nome uma comunidade sem rosto que zomba das divisões sociais. Como o amor, o prazer estético atravessa os muros erguidos pela linhagem, pela condição social, pela geografia. O nomadismo constitutivo do escritor é a condição do nomadismo de sua obra. (MAINGUENEAU, 1995, p.43).

Dominique Maingueneau, em **O contexto da obra literária**, utiliza a expressão “reivindicações estéticas”, quando aborda as escolhas estéticas dos escritores. Isso não quer dizer que a crítica literária tenha sempre abordado essa dimensão social, no discurso literário. A contextualização sutil ou direta do universo extratextual não impediu um trabalho maior com a linguagem e é importante lembrar que a maior parte dos escritores pós século XIX tinham de exercer sua função de forma profissional ou exercer uma atividade paralela a de escritor:

Por mais que os escritores trabalhem, às vezes como loucos, seu trabalho não pertence ao que se denomina normalmente ‘trabalho’. Mesmo que o escritor atribua à sua obra uma finalidade social ou política, o que fundamenta sua tribo sempre está além dessas tarefas. Daí uma suspeita permanente das pessoas bem-situadas com relação a ele. (MAINGUENEAU, 1995, p.30-31).

Nas mais diversas formas de abordar o texto literário como um dos lugares de arquivo, da relação entre sujeito e conhecimento de uma determinada cultura e suas interações com outras, as ciências da linguagem desenvolveram técnicas tanto específicas para analisar o aparato lingüístico em si, em sua manifestação escrita, como também para definir em que ocasião este aparato poderia ser considerado especificamente literário e lugar de arquivo de representação artística. No decorrer deste trabalho, muitas dessas abordagens serão convocadas, para defender o ponto de vista que é pretendido. Desse modo, procurar-se-á acentuar a importância do ponto de vista escolhido por nós, visualizando uma análise do texto literário como espaço da manifestação e das marcas da problematização do atual estado da crítica contemporânea, destacando a relevância do capital simbólico de quem o enuncia.

E assim é possível verificar que essa via de mão dupla é o jogo entre a crítica e o romanesco. Essa negociação é de fato um enorme desafio para o estudioso da teoria da literatura e da cultura. Esse processo de análise fundamenta, todavia, um percurso sempre em movimento e de articulação de sentidos.

De acordo com uma máxima da semiótica peirciana, para um fenômeno se tornar signo, simbolizar, precisa ter um sentido compartilhado por determinada comunidade capaz de atualizar imediatamente o potencial objetivo de uma palavra. Esse reconhecimento se dá pelas repetições engendradas em qualquer indício de representação, o que possibilita a existência dos contextos literários. Mas a interpretação não se esgota aí, uma vez que, convivendo com o caráter objetivo de determinado significado está a interpretação dinâmica, subjetiva do intérprete, além de que o objeto representado é dinâmico também, o que impossibilitaria ao signo concentrar em seu potencial todo o potencial do objeto representado.

Roland Barthes, em suas considerações sobre a problemática da construção literária, parece dizer algo sobre como esmiuçar as dificuldades empreendidas pela construção do romance autocrítico, atividade que no enunciado contemporâneo é exercida por uma voz sem legitimidade para tal. Mas é essa autoconsciência narrativa que pode, assim, reivindicar uma natureza para sua escrita que se avizinha a de uma consciência dilacerada, consciência que se revela na própria forma literária:

O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. (BARTHES, 2000, p.10).

Walter Benjamin, em seu trabalho sobre a obra de Marcel Proust, ressalta a contradição existente – no projeto proustiano de escrita – entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar o passado do esquecimento. Para o filósofo alemão, não é porque Proust se lembra que ele conta, mas, ao contrário, a lembrança só se torna possível a partir do mais profundo esquecimento: “os verdadeiros paraísos são aqueles que perdemos” (PROUST, 1983, p. 123). Isso porque talvez uma maneira de se pensar a literatura seja como uma criação em crise constante, o que pode ser corroborado, a nosso juízo, pelas ficções

contemporâneas. Tal condição parece ancorar-se na relação estabelecida por essas ficções com o que poderíamos chamar a morte ou agonia dos referentes privilegiados, entendido como o sistema de objetos, situações, solos e territórios histórico-sociais. Vislumbra-se, então, uma espécie de trânsito permanente entre o nome, o nomeado e o nomeador, entre a narrativa e a matéria histórica consagrada desta, entre o epos que subsiste em todo narrar e os conteúdos que este faz menção de mirar. É como se, para assegurar a inexistência da já improvável escrita da grande obra de arte, “a construção de um universo autárquico” (Barthes, 2000, p.27), a literatura fosse direcionada a engajar-se sem militar em causa única, como aconteceu com a combatividade cumprida no calvário e escoadouro da história como relato objetivo levado a cabo por Michelet.

Por essa via, a escrita ambivalente de Lídia Jorge não se consolida para estabelecer as pompas nos seus territórios conquistados (o que seria um imperialismo do significante), mas porque só nessa recontextualização passa a existir a presença de uma escrita que não está presa apenas a seu lugar de origem, mas também àquele a que procura se filiar. A *performance* e a possibilidade dessa narração são dadas pelo que Santaella define como a ação do signo: “[...] nosso pensamento, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe” (SANTAELLA, 2002, p.69).

Sobre essa temporalidade ou historicidade interior do corpo da obra – enigmática e tateante que permanece viva na elaboração da linguagem crítica que a contempla por meio dos lugares comuns reiterados ao longo do discurso –, a narrativa apresenta-se numa especial *poiesis* da representação associada à presença / ausência que se processa no jogo literário. Tal condição, mais do que afecção adquirida pela literatura, parece confirmar o que ela nunca deixou de ser: imagem e visão do mundo histórico-social, nas suas configurações mais extremas – drama capaz de por à prova o sentido oficial disseminado pela tradição de uma

cultura –, num mundo no qual o narrador não é mais senhor de nada, embora seja secreto protagonista.

Nesse âmbito, a importância de se observar as transformações operadas na construção da voz narrativa torna-se um enfoque necessário para se visualizar a condição e as expectativas do escritor-intelectual contemporâneo. Pode-se afirmar que esse narrador contemporâneo não representa mais o esteta decadentista que aspirava à grande arte aristocrática cuja meta era inovar, na maior parte das vezes, entregando-se ao propósito semântico do mundanismo e inspirado pelo modelo da linguagem fugaz, paradoxalmente, alienada à diversidade da recepção: “O esteta decadentista está na ambígua posição de ter de ser inativo, mas também empanzinado de experiência mundana” (PAGLIA, 1993, p.487).

O pensador russo Mikhail Bakhtin tem algo a dizer sobre o narrador contemporâneo, quando analisa o discurso da literatura de Dostoiévski:

Na maioria dos casos, estes não conseguem ir além da provocação de histerias e toda sorte de delírios histéricos, pois não são capazes de criar aquele clima social sumamente complexo e sutil em torno da personagem que a leva a revelar-se dialogicamente, a elucidar, captar aspectos de si mesma nas consciências alheias e construir escapatórias, protelando e, com isso, expondo sua última palavra no processo da mais tensa interação com outras consciências. (BAKHTIN, 1981, p.45).

Os narradores-leitores contemporâneos são surpreendidos o tempo todo pelos limites impostos a seus “desejos” de serem legítimos. Esse é o cotidiano deles. O papel de protagonista do cotidiano, a necessidade de ser representado no presente da escrita, é uma espécie de figuração do canto do galo, que sozinho não teceria um “amanhã”, porque está sempre cantando – como dizem os versos do poeta João Cabral de Melo Neto – porque somente em coro seria possível tal feito. Certamente uma possível alegoria do texto contemporâneo. Portanto, esse personagem – o cotidiano – é “apanhado” pelos artistas da modernidade do século XX, daqueles que observaram em seu tempo o caráter provisório de seus olhares de uma época. É o mote “fantasmático”, dialético e de orientação iluminista da

glosa contemporânea, a fim de inventar o “futuro” - o vir a ser - no indicativo, moldando um retorno da tradição num movimento contínuo de ruptura. Acrescente-se a isso que a memória involuntária (também uma máscara do discurso artístico) perde, hoje, terreno para a memória da colonização, de questões universais como os direitos humanos, de movimentos migratórios (espontâneos ou frutos de violação), mesmo correndo o risco das armadilhas do discurso que se pretende verossímil, uma ilusão de real, como se sabe.

Não vamos chamar esses acontecimentos discursivos de uma concepção moderna da contemporaneidade, entre um fim de século e início de outro, numa busca artificial pelo caráter sincrônico do uso do termo. Em sintonia com a modernidade baudelairiana, o signo modernidade é aqui entendido num sentido em curso, inacabado e provisório.

O escritor-intelectual encontra-se inquieto (é sua condição?) e, assim é, principalmente, em relação a seu objeto de intervenção na sociedade: o objeto artístico. Os leitores, diante de um cenário de divergências críticas, nas exposições das falas desses autores, não são conduzidos a tomar partido, porque na enunciação da obra em estudo, nem sempre é possível saber qual a melhor opção a tempo de estar do lado da moral irrepreensível. Mas é possível, ao refazer o processo de enunciação das vozes narrativas, identificar vozes em dissonância. Para interpretar um texto literário que põe esta questão na ordem da atual literatura, importa saber que esse sujeito enunciador descentralizado – o ambiente que se cria não envolve uma reivindicação única - não é uma questão de hoje, é uma questão que se tem se intensificado no século XXI.

Pode-se dizer, então, que Lídia Jorge problematiza o elo que une a expressão da linguagem assumidamente literária às condições históricas do contexto de sua criação – esta perspectiva constitui, portanto, uma de suas marcas críticas. Essa maneira de conduzir a narrativa está presente nas escolhas da representação do fora da obra para que a escritora,

novamente, convida os leitores a observar: os planos distintos das intervenções que ocorrem no texto e por que não dizer na vida. A literatura da autora de **A Última Dona** (1992) convida os leitores a responder às provocações encaminhadas por sua escrita, aquela que busca a recepção *engagé*. Contudo, ironicamente, essa recepção também pode, se assim a interessar, ler na superfície uma história de amor vitoriosa, em **O vento assobiando nas gruas**. Mas é preciso ressaltar que essa obra de Lídia Jorge está em sintonia com o tempo em que é escrita. Não por isso vislumbra-se uma escrita datada e sim marcada por uma solidariedade histórica e não só. Hall pode nos dar uma dimensão desse estado das coisas na elaboração literária que é por sua vez domínio também da reflexão cultural:

Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriadas no pensamento e fornecem ao Pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência. É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder” e “conhecimento”, que tais rupturas são dignas de registro. (HALL, 2006, p.123).

CAPÍTULO IV – DECIFRA-ME OU TE DEVORO: TRAÇOS DA PERSONAGEM FEMININA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A comunicação de massa é mais ou menos semelhante ao antigo navio Argos: cada peça da construção ia sendo aos poucos substituída conforme se desgastava, de tal modo que no fim o navio já não era o mesmo, mas continuava com o mesmo nome. O mesmo acontece com as comunicações de massa: os conteúdos, as substâncias passam, mas a forma, o ser e, por conseguinte, o sentido da coisa permanece: [...] (BARTHES, Sobre a Cultura de Massa).

[...] a inscrição do feminino na noção de cultura de massa, que parece ter seu auge no final do século XIX, não perdeu totalmente seu apelo, [...] (ANDREAS HUYSEN, A cultura de massa enquanto mulher).

O diabo mora nos detalhes (Domínio público)

Um recurso de linguagem do universo publicitário é o uso de verbos no modo nominal do imperativo, por sua capacidade de dimensão persuasiva, como se convencionou observá-lo. Assim, retirada do contexto do período clássico grego e lançada em outro contexto, a sentença ou enigma da Esfinge proposta a todos passantes, mantém “intacta” sua força comunicativa. E faz pensar que apesar de haver, sim, fronteiras que separam a cultura dita erudita da cultura dita de massa, essas se mostram, muitas vezes, como uma oposição ligada a uma certa moral da linguagem. Pô-las em contato por algum motivo, permite-nos visualizar o contorno nebuloso das faces de ambas. E proporciona a oportunidade de observar a perspectiva adotada pela cronologia dos leitores e que pode revelar a força de um texto através dos tempos – seu suposto imaginário coletivo.

Ora, é verdade que a tragédia, **Édipo Rei** (1995), “não só exprime, com a máxima pureza, o trágico dentro da literatura ocidental, mas deixa-nos entrever, duma maneira particular, o fenômeno do prazer trágico, [...]”. (LESKY, 1971, p.316).

Certamente que o repertório de um leitor do texto da tragédia grega é diferente daquele de alguém que só conhece a **Ilíada** (2004) por meio de uma produção hollywoodiana. Implica, nesse caso, toda uma questão de interesses, expectativas, mercado e educação. Sendo dessa forma, o alvo muda, mas nada impede que se veja o quanto a cultura dita grega ou clássica tem de apelo “popular” até os dias de hoje. E por mais rico e sofisticado que seja o repertório dos leitores atuais de **Édipo Rei**, de Sófocles, o mito da Esfinge coabitará o imaginário desses leitores com alguma outra representação mítica próxima do tempo deles e isso resultará numa Esfinge cada vez mais nebulosa do que se pensa. Afinal, a palavra monstro, hoje, não só tem o significado de algo assustador, mas ainda pode soar como um elogio ou uma provocação. A sentença “Decifra-me ou te devoro”, num movimento de reatualizar seu sentido, poderia significar uma necessidade constante de se indagar a emergência pertinente de determinada expressão artística. A mudança é de contexto, variável no tempo, porém contar é, paradoxalmente, interligar sentidos num resultado de diálogo intermitente. A questão, diante disso, não é denominar a comunicação de massa algo apenas diferente da alta cultura (BARTHES, 2004). É mais interessante, talvez, apontar sua complexidade, porque, sobretudo, ela envolve toda uma construção do desejo, portanto, o efeito de patos (MAINGUENEAU, 1995). E, desse modo, é a partir de uma perspectiva que acentua a importância dos leitores aquela que já não pode ser esquecida, na abordagem analítica das relações de conteúdos cada vez menos nítidas configuradas no texto da cultura contemporânea. Isso faz, de certa maneira, inferir a condição ambígua do discurso.

Ao sugerir ocasiões de extrema intimidade de Ana Mata, é posto em jogo o discurso publicitário como traço do imaginário de uma economia globalizada e a arte literária como o não lugar de um discurso específico:

Eram previsíveis, os rios de Ana Mata. Cheiravam melhor na hora dos banhos, e ela conseguia identificar quem se encontrava debaixo do duche, pelo perfume do sabonete trazido no tumulto das águas. Sabia muito bem. Nos seus rios corria Palmolive, Lux, Nívea, Musgo Real, e nenhum aroma era igual ao outro, ainda que fosse impossível reconhecer as flores que lhes davam o cheiro. Violetas? Rosas? Canelas-da-índia? – Misturas, fenos, fragrâncias cruzadas, aromas bons. (p.217).

A narradora que domina a cena descreve as circunstâncias da memória da mãe de Felícia Mata ou “os rios previsíveis” de Ana Mata. Tal passagem fornece uma pista acerca da realização autocrítica na construção dessa voz, porque não ouvimos diretamente a voz de Ana Mata. Quem “sabia muito bem”? A flexão verbal é a mesma para a primeira quanto para a terceira pessoa do singular. Nota-se, então, que a “segurança” ou a onisciência da voz narrativa, nesse caso, ocorre uma vez que a possível intimidade compartilhada é a do imaginário dos aromas sintéticos da cultura contemporânea ou aquela que alude a marcas de produtos. Diante da permuta entre o que é parte da natureza humana (o desejo) e o que pode fazê-lo despertar, a narrativa, dessa maneira, ainda, faz pensar na literatura tão em voga no mundo atual. Há mesmo uma maneira de se autoajudar com promessas de felicidade encaminhadas pela publicidade? Na sociedade do consumo globalizado, em que a comunicação publicitária é um meio, a identificação de Ana Mata se realiza pela via que a une a um mundo moderno que, no entanto, não compartilha da sua memória do passado remoto: “flores que lhe davam o cheiro”. É uma maneira “rebelde”, da enunciação, de lançar luz à criação da máscara feminina contemporânea de uma anciã africana e também ao contexto - para Barthes a publicidade é um discurso mítico – cujas raízes parecem, assim, entrelaçadas, historicamente, com a sociedade industrial: “fragrâncias cruzadas”. Com certeza há muitas diferenças entre a mítica da publicidade e a criação mítica literária. Porém, é necessário enfatizar que a problemática da cultura contemporânea pode ser dimensionada através de uma perspectiva que busca menos seus limites e mais suas circunvizinhanças. A sensualidade explícita da cena coaduna, sem moralismos, com a possibilidade da intervenção da voz que, ao narrar, ultrapassa fronteiras, quando se trata da memória resgatada.

Nem os ouvidos, nem os olhos de ninguém escapam mais ao mito do consumo como desejo imaginário. A consciência disso dá oportunidade de dimensionar a cultura de massa como uma comunicação que impõe uma paisagem cada vez mais sutil na sua construção e na sua divulgação. Assim o é, porque cada vez mais tem ganhado ares de naturalidade, tornando-se quase impossível contradizê-la, uma vez que é uma expressão humana e da sociedade industrial sem desvencilhar-se, portanto, da problematização de seu poder e alcance. Isso significa dizer que já é possível discutir seu movimento, observando-a como heterogênea e ainda como manifestação crítica de si mesma. É o *leitmotiv* da resistência contemporânea de Lídia Jorge ou ainda de uma possível transgressão cultural contemporânea. Como se pode observar na obra em estudo. Torna-se, então, necessário delimitar suas nuances representadas na obra de Lídia Jorge.

Misturado a tudo isso, observa-se que esse inconsciente coletivo, expresso na construção narrativa, exprime um sistema de valores de que irremediavelmente nos apropriamos, até quando decidimos nos desviar deles. É verdade que uma situação se impõe sem nenhuma sutileza: os textos literários são produzidos e consumidos por uma sociedade de tipo capitalista. Na obra da autora portuguesa, as discussões de tal situação são pontuais e apesar disso não se tornam um empecilho para sua dimensão literária e poética. São pontuais porque coincidem com ou se equivalem a aspectos de um universo de interesse recente, mas que não é tão recente como se poderia imaginar. O resultado dessa contradição converte-se num desafio ao leitor em relação à interpretação da sociedade contemporânea e de sua relação com os mitos do cotidiano, entre os quais a comunicação de massa e a própria expressão artística. O que requisita a participação ativa e “engajada” dos leitores. A capacidade de realizar interpretativamente os planos da crítica literária e cultural de Lídia Jorge. Dessa maneira, embora atenta ao contexto do final do século XX, é possível entrever possíveis

aproximações da criação de Lídia Jorge com o imaginário literário do século XIX, não somente o europeu:

“Quem beijou você Menina Milene? Quem?” Um vendaval atravessou o capital cognitivo de Juliana. De repente ela não sabia de onde lhe vinha aquele saber, aquela intuição, aquela descoberta que estava a estalar dentro de si. Nem que dados tinha recolhido nem como tinham funcionado, organizando-se atrás da sua testa. [...]. Milene encontrava-se sentada no meio dos montões de roupa e deu um grito – “Se contas a alguém, mato-te. Eu mato-te, se contas...” [...]. “Menina Milene, eu sabia que você se ia estampar, não sabia nem como nem quando, mas sabia...” Em seguida fez um longo silêncio. Depois emocionou-se e começou a chorar. “Coitadinhos, coitadinhos de vocês. Eu gosto muito de pretos, menina, eu vi o filme *A cabana do Pai Tomás*... Eu sou por eles, por todos eles...” Juliana completamente transtornada. (JORGE, 2002, p.357-358).

O que, na verdade, impressiona-nos é a revelação da proximidade dos limites do humano e do ficcional, sem querer dizer que esses limites sejam transparentes. Nossa intenção é afirmar que cada plano desse discurso é remetido à sua condição literária e humana, que não obstante não se separam. A personagem Juliana, os leitores avisados sabem, não é só desse romance, é da história literária portuguesa, efetivamente da modernidade ou do realismo de Eça de Queirós – marca da autoconsciência narrativa de Lídia Jorge. A mulher-a-dias, a empregada doméstica destes tempos, tem uma função intrigante – e paródica, sem dúvida – nessa cena. Espectadoras das expressões artísticas contemporâneas – eis uma mostra do inconsciente coletivo – as personagens estão num nível de diálogo daquele inaugurado por Dom Quixote e Sancho Pança. A receptividade entre elas escutando o que uma tem a dizer a outra é quixotesca. Não só porque o discurso direto livre traz reminiscências literárias, nem porque a cena transcende a referência diante de tamanha cumplicidade, que encontra eco na tradição da literatura moderna, mas também porque sublinha o picaresco como gênero da condição humana, para além da máscara ficcional. Humano, uma vez que a vida romanesca é encarada com um afeto irônico ou ironia afetuosa pela enunciação da cena – é teatralidade – e tal solução é tarefa que torna possível a crítica literária e cultural de Lídia Jorge. Nessa obra volumosa – **O vento assobiando nas gruas** – abarrotada de interrupções na narrativa, demonstra-se, assim, que é regida por uma enunciação criadora de um mecanismo de

expressão muito comum na narrativa contemporânea, em que vozes literárias e personagens já entram em cena tendo tomado contato com ficções acerca de suas próprias aventuras.

Estamos diante de uma obra, então, em que o “autêntico” é a própria condição da literatura dialógica e desse modo da própria condição daqueles que interpretam escrevendo o texto da cultura contemporânea. A cumplicidade, nesse caso, surge no interdito “Eu mato-te, se contas”. Nós, os leitores avisados, sabemos que não haverá crime nenhum nesse caso, porque é uma cena do desejo de cumplicidade – eis uma maneira de encenar a afeição - e não que destaca a diferença social e econômica entre elas ou pretende desencaminhar disputas; enfim as diferenças de oportunidade não estão em jogo nesse caso, entre Milene e Juliana. Ao leitor um alerta: é preciso crer em tudo que é dito? Um outro exemplo disso é a voz da imprensa local que noticia a morte da avó de Milene contando fatos que a própria Milene desconhecia e versão da qual discordava.

Mas, afinal, Juliana também tem um “capital”: o cognitivo. Eis como o imaginário¹⁰ proporciona a possibilidade de comunicação. Nesse caso, existe uma adaptação do estilo picaresco da personagem, acentuado pelo tom burlesco da cena. Sem dúvida, o que convoca o rito é a ênfase na dramatização da cena, a pausa de tensão – técnica de interpretação teatral - na ação da personagem Juliana. Ela faz uma pausa longa e depois começa a chorar. É, certamente, uma construção da máscara cuja tradição alude aos indivíduos de uma realidade social que não era aquela dos bem de vida, a chamada classe popular. Se a novela picaresca tem efeitos como paródia, sedimentando o perfil da personagem pícara por via do contraste com o ideal cavaleiresco - é bom lembrar que a mãe de Milene era funcionária de uma hospedaria quando o pai de Milene a conheceu -. Milene surge como aquela personagem que pertence aos dois universos e Juliana, a alegoria da mão de obra doméstica que tem sim uma

¹⁰ “O imaginário é o registro que oferece consistência à vida; não a consistência dura e impenetrável da coisa Real, por definição irrepresentável, mas a de sua tradução em imagens”. (KEHL, 2009, p.232).

tradição na construção literária da literatura portuguesa moderna, desde o século XIX. Sabe-se que essa atenção é particular à perspectiva de cada autor:

Ao longo de milênios, essas categorias carnavalescas, antes de tudo a categoria de livre familiarização do homem com o mundo, foram transpostas para a literatura, especialmente para linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para zona do contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos temas e das situações temáticas, determinou a familiarização específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados). [...] È evidente, porém, que foi o ritual de coroação-destronamento que exerceu influência excepcional no pensamento artístico-literário. Ele determinou um especial “tipo destronante” de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, sendo que, neste caso, o destronamento é ambivalente (...). Se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam nem desmascaramento puramente negativo de caráter moral ou político-social, tornando-se monoplares, perdendo seu caráter artístico e transformando-se em “publicística” pura e simples. (BAKHTIN, 1981, p.106-108).

Por um lado, na referência ao filme, **A cabana do pai Tomás**, o imaginário é um aspecto da personagem imprescindível para a leitura dessa narrativa de Lídia Jorge, resgata uma obra século XIX que se sobressai no roteiro ou enunciado do sul dos Estados Unidos do século XIX. Precisamente, o ponto de partida é a abolicionista Harriet B. Stowe (1811-1896), autora da obra *Uncle Tom's cabin* (1852). A sulista norte-americana, autora de mais de vinte obras literárias, cujo nome aparece constantemente relacionado a um dos impulsos intelectuais da guerra civil dos Confederados contra o norte dos Estados Unidos, não consta do cânone ocidental de Harold Bloom, um panegírico à língua inglesa, como se sabe.

Por outro lado, é curioso notar que, ao nos apresentar a placa da entrada da antiga fábrica de conservas da avó Regina (o “grande” cenário de **O vento assobiando nas gruas**), logo na primeira página (no tempo presente da narrativa, onde mora a família Mata), a voz narrativa nos comunica que sua inscrição original seria: “Fábrica de Conservas Leandro 1908”. Tal informação surge da memória voluntária da voz narrativa, porque no presente sobrou apenas: “servas 908”. Isso revela que a justaposição temporal é importante e que a construção de um contexto histórico tem força relevante ou referencial. Um ano depois disso,

em 1909 estreia, no Brasil, o filme do cineasta brasileiro Antônio Serra, que, conforme se verificou, é a primeira adaptação para o cinema da obra literária da autora H. B. Stowe que será conhecida, a partir da versão cinematográfica do diretor brasileiro, pelo título “A cabana do pai Tomás”. Obra que, posteriormente, receberia outras adaptações. Consta que à adaptação do diretor brasileiro são mesclados fatos da libertação dos escravos no Brasil e trouxe como personagens os abolicionistas Visconde do Rio Branco e José do Patrocínio. É importante acentuar que os mecanismos e táticas do cineasta brasileiro do início do século XX e da autora portuguesa são muito semelhantes. Destacá-riamos a trama narrativa que alude a fatos da sociedade em que viveram ou vivem, e que têm uma função de problematizar seu tempo pelo recurso da metalinguagem. A referência temporal é tanto à América do Norte, à América do Sul como à Europa, assim unidas por uma razão em comum: a luta pelos seus direitos civis.

A literatura fala da literatura e da cultura em que foi possível forjar determinado texto, então devemos ter em vista que sua consciência é múltipla e que na escrita e leitura do significativo está também implícita, em contraste com ele, a cronologia dos leitores.

É possível dizer, analisando a complexidade da construção das vozes narrativas neste texto de Lídia Jorge, em estudo, que o imaginário faz fronteiras com um mundo de coisas, também na contemporaneidade. É necessário considerar, dessa forma, esse “mundo de coisas”, principalmente, quando se trata de uma narrativa contemporânea que procura evidenciar, ainda, a problemática dos fatos e /ou boatos das notícias dos meios de comunicação de massa. Como se observa, por exemplo, na cena em que Milene discorda da notícia sobre a morte de sua avó veiculada na imprensa local.

A autora procura posicionar suas personagens criticamente, ao inscrevê-las em situações que sempre deixam transparecer aspectos da neurose, da iminência de desastre, da

peleja que tece as relações humanas e é assim que estimula uma consciência da cultura contemporânea. Eis a problemática da construção da personagem contemporânea que invoca a fisionomia de uma cultura em que a arte literária é um empreendimento num universo de novas tecnologias que assombram, hoje, a arte de escrever ficção em forma de livro impresso. Nesse ponto, dividindo o mesmo espaço narrativo com os cabo-verdianos, a personagem Juliana é também migrante, só que de um texto do século XIX, portanto de um tempo literário distinto, para outro, o atual. O imaginário das narrativas ficcionais é uma ideia fixa de Juliana até o fim desta obra. A ideia fixa da personagem Juliana, de Lídia Jorge, não é chantagear a patroa adúltera, mas sim explicar a “vida fora da obra” ou melhor a vida fora da “ficção”, usando um modelo de ficção: o filme. Ponto importante da obra de Lídia Jorge. Dessa maneira, a autora posiciona a personagem bem perto de nós, leitores da obra literária, conjecturando que ela faz parte, por sua vez, de nosso imaginário de leitores de uma tradição de histórias de ficção. E que neste tempo em que se enuncia, também é parte de nosso imaginário as referências cinematográficas.

E qual versão seria a do filme a que Juliana assiste? A brasileira de 1909, de Antônio Serra? Como já se afirmou no início deste trabalho, abordar a cultura de massa como tema é tarefa que requer de antemão a consciência de que é uma “aventura” interpretativa delicada ou como diz Barthes (2004) “contingente”. Na verdade, a proposta aqui é mesmo observar a crítica literária e cultural como um importante evento da literatura de Lídia Jorge, principalmente na obra **O vento assobiando nas gruas**. É possível perceber o encaminhamento crítico, ao se considerar a leitura da enunciação do discurso. Também as referências textuais explícitas – a ironia à postura da imprensa, as marcas de automóveis e de produtos de beleza, por exemplo - são outro ponto capaz de revelar esse encaminhamento autocrítico da autora em estudo. É indispensável que se vá devagar na leitura, a fim de não

perder ou se descuidar na observação das cenas de suas personagens, aparentemente, secundárias.

Seria possível, de alguma forma, elencar o atual estado desses estudos ligados à observação da crítica presente na própria obra literária. No entanto, o propósito aqui é mostrar como tal condição crítica se manifesta na obra literária em estudo e não nos estudos críticos. Portanto, os textos teóricos usados servem a esse propósito: iluminar passagens obscuras que são capazes de revelar a manifestação da problemática da condição do intelectual sob o ponto de vista de uma reivindicação crítica de Lídia Jorge possível de ser identificada. Por tal, a possibilidade de visualizar no seu espaço de escrita as veredas da crítica literária e cultural que ela permite entrever. Além disso, cabe ressaltar que não se pretende buscar nas marcas textuais lugares estanques da crítica literária ali e da crítica cultural acolá. Separar o inseparável não é nossa intenção. Por isso a enunciação tem peso e valor nesta pesquisa. É, sempre, por meio do embate de vozes narrativas, percebido ao longo da obra, que se pode confirmar essa reivindicação crítica da autora.

A crítica literária forjada pelo texto literário é uma crítica especial, que não impede o texto literário de não ser lido por essa perspectiva. Os termos, as situações, as reivindicações problematizadas no texto, que simulam a crítica literária e cultural, estão num contexto, paradoxalmente, enviesado e arrojado para outros fins que não apenas o da reflexão encaminhada por um texto teórico cuja finalidade é refletir sobre conceitos pertinentes a determinada ciência e é analítico. Por exemplo: é possível observar a musicalidade de um ensaio teórico, mas por maior que seja sua intensidade e correspondência com um verso de Baudelaire, em Baudelaire a função pode ser apenas despertar no leitor o prazer estético, o prazer do texto. Convida o leitor a usar os sentidos que a palavra escrita é capaz de despertar. Um texto teórico precisa seguir além disso ou não pode nunca parar aí. Existem fronteiras, portanto, entre o texto crítico e o texto literário e a consciência dessas fronteiras, apesar de

não serem definitivas, manifesta-se quando se aponta para a necessidade de perceber as singularidades dos objetivos de cada texto.

A escrita de Lídia Jorge, em **O vento assobiando nas gruas**, dá evidências de que, ao exercitar ou problematizar, no texto assumidamente ficcional, a crítica de uma sociedade contemporânea mostra como esse assunto pode servir de motivo literário e porque necessita expor ou desenhar e não solucionar a questão, mas tornar esse aprendizado de caráter autocrítico possível e abrangente. Nós podemos afirmar que, portanto, é dessa forma que emerge o seu compromisso ético com a escrita.

Para efetivar essa multiplicidade de vozes narrativas, é necessário estabelecer na escrita literária um jogo de vozes que por tal, pela enunciação da voz “autoral”, configura as individualidades em confronto. Lídia Jorge se vale da necessidade humana, a dos leitores, de lidar com as emoções, motivo pelo qual a história de Milene convoca a nossa atenção:

E ele, com um braço a segurar Violante e com o outro a indicar-lhe a ela, Milene, o caminho dali para fora, para muito longe. Não queria saber mais de Violante. Riscava o seu número. Já estava. Mas não seria assim tão simples. Há riscos que se escrevem como rasuras e são sublinhados. Há mesmo os que se transformam em incisões definitivas. (JORGE, 2002, p. 210).

Milene “crê”, certamente num momento ambíguo entre sua voz e a da narradora de suas memórias, que pode livrar-se da experiência vivida, apagá-la pelo simples fato de riscar o nome de Violante de seu caderno de endereços. Como nos alerta a voz narrativa, é ao tentar fazê-lo que Milene reforça o ocorrido entre ela e Violante. O afeto que as uniu durante um tempo, afeto especial que pode ficar visível pelo modo como a separação entre elas se dá. Este exemplo é reiterado durante a narrativa para frisar que para a personagem Milene a solução dos problemas é ignorar a sua existência. Assim é dimensionada uma face da personagem feminina, numa perspectiva contemporânea. Milene representa aquela personagem que faz emergir quase todas as outras. É curioso notar que, de certa forma, ela é a coadjuvante para

que outras personagens ganhem destaque. De seus tios, primos e até de Violante, ela entra em cena para que a ação de outras personagens seja possível. Ela é uma personagem que, aparentemente, é a personagem principal, mas como se pode notar sua mais importante peripécia é tomar conhecimento da morte da avó Regina. E não saber o que fazer, porque não tem “nada para dizer”. Milene não pode ser a narradora-personagem de um texto em que uma das problemáticas é o jogo de vozes narrativas. Sua “existência” cumpre uma tarefa ambígua, ela se desdobra num signo preñado de vazio dramático e da possibilidade de um resultado polifônico da construção de **O vento assobiando nas gruas**.

A personagem Violante configura-se como um modo de identificar os vestígios do imaginário presente no texto da cultura, do universo do romance, que, no caso dessa citação, pode ser remetido a uma correspondência com a modernidade baudelairiana ou às marcas do inconsciente coletivo inscritas na voz narrativa da obra em estudo. Certamente ela, a personagem Violante, é uma “passante”, na história do romance, sendo, então, possível sugerir uma referência ao poema emblemático de **As flores do mal**: “A uma passante”; portanto que provoca “incisões definitivas”, conforme a voz narradora do texto da cultura. Ela não tem, aparentemente, maior significado na vida da obra nem da personagem Milene. Mas é “sublinhada”. O que chama a atenção nesta obra de Lídia Jorge é o tratamento conferido às personagens “coadjuvantes” – cabe lembrar que Milene conheceu Violante quando esta pedia carona na estrada.

Essas personagens, por tal maneira de destacá-las na narrativa, não devem ser rasuradas, mas sublinhadas, porque são elementos da construção do imaginário contemporâneo, do texto da cultura, e são elementos sem os quais não se pode construir um efeito de real dessa cultura. E numa via de mão dupla estabelece-se a condição para que uma “ponta” eventual, no texto literário, transforme-se num evento. Queremos dizer que Violante, ao envolver-se afetivamente com a personagem Milene, não deixa de ser secundária, porém

tem uma história que a resgata como parte de uma tradição, a modernidade baudelairiana, recuperada pelo imaginário de Lídia Jorge. Posicionar uma personagem secundária em relação a outras e ainda marcar sua singularidade torna-se, desde Baudelaire, desafio do escritor que pretende trazer para a produção escrita a “realidade” em desalinho de uma sociedade que aos poucos passava a perceber que não era mais possível desviar os olhos do outro.

Dessa forma, uma maneira de apresentar o conceito “enunciação” é, neste trabalho, delimitado à percepção de dois estudiosos, especialmente, Barthes: “Trata-se de um co-presença, [...]” (BARTHES, 1984, p.68) e Maingueneau (“[...] co-enunciador [...]”) (MAINGUENEAU, 1995, 137). Nossa análise quer demonstrar que é possível estabelecer uma equivalência ou aproximação entre a ideia que esses dois estudiosos fazem da problemática da enunciação, por observar em suas leituras o uso de um co-enunciador. Verifica-se que esse jogo de vozes, a enunciação, é viabilizado pelo dialogismo, o contraste de vozes, encaminhado na narrativa da obra **O vento assobiando nas gruas**:

“Acham que tem perdão? Acham?” – perguntava Felícia, com a voz muito grave. Mas tinha sido por causa dessa cena triste, de Jamila a chorar e o Normand a acenar com o animal ao ombro, que todos os descendentes de Jamila haviam aprendido a lição. Lição de badio di pé ratchado, muito teso, que eram todos eles, os Mata. [...]. A grande lição aprendida resumia-se numa sentença simples, uma frasezinha que organizava o mundo como nenhuma outra. Nem na Bíblia se encontrava uma página tão esclarecedora. Parecia uma brejeirice mas não era. Felícia a recitar como se a lição de Jamila fosse um salmo – “*Em assunto de cama e de pilim, é assim – branco com branco, preto com preto, pobre com pobre e rico com rico...Macaco? Sozinho, no galho mais alto...*” [...]. Então como se explicava o sucesso de Janina? O sucesso de viverem naquela casa, com água e luz por todos os lados? Os Mata a serem recebidos por toda gente? – Explicava-se pela lição de Jamila que tinham entranhando de mães para mães e pais para filhos. Todos os Mata pensavam assim, e assim procediam. [...]. Era por isso que ela podia beijar à vontade a sua senhoria, como todos viam. Gostava da senhoria, ninguém lhe tinha pintado as unhas como a sua senhoria, que ali estava. E nada se pegava. [...]. Nunca corremos risco de soberba, só queremos ser o que somos. [...]. Ah! Se Mandela tivesse pensado desse jeito, nem tinha passado a vida na prisão. Pois para quê ficar lá tanto tempo? Remediou alguma coisa, esse homem? O mundo não continua igual? (JORGE, 2002, p. 229-230).

A questão levantada por Felícia não é respondida ao longo da narrativa, embora saibamos que a Fábrica de conservas Leandro tenha sido vendida, no último capítulo da obra. É a razão pela qual a família Mata deva abandonar a propriedade, reconfortada por um advogado de que o governo português tenha garantido a eles casas populares. No entanto, podemos considerar a questão, também, como um pretexto para fazer a ficção e o ensaio crítico entrarem em contacto ou aproximações como diálogo que destaca a reflexão de Stuart Hall. Como em outras manifestações literárias, o exemplo de Hall é a cultura caribenha, existe sim uma “inserção discursiva” desse assunto (2006, p.35) nas narrativas europeias e é, portanto, do interesse contemporâneo sua problematização:

Não quero sugerir, é óbvio, que podemos contrapor à eterna história de nossa própria marginalidade uma sensação confortável de vitórias alcançadas – estou cansado dessas duas grandes contranarrativas. Permanecer dentro delas é cair na armadilha da eterna divisão ou/ou, ou vitória total ou total cooptação, o que quase nunca acontece na política cultural, mas com o que os críticos culturais se reconfortam. [...]. A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele. (HALL, 2006, p.320-321).

Barthes faz a seguinte afirmação: “[...] a escrita é um ato de solidariedade histórica.” (BARTHES, 2000, p.13). No âmbito do romance em análise, essa solidariedade torna-se ampla nas perspectivas de vozes narrativas, embora haja uma voz que não abra mão da sua própria história, o tempo em que foi escrito o romance ou os tempos em que se passam as histórias dessa narrativa. Os temas abordados no romance são “descobertos” de trás para frente no caso da principal voz narrativa. Atando, à sua maneira, a ponta do presente (na verdade, paradoxalmente, é apenas no “*Post scriptum*” que a narradora nos informa que conheceria então a história que nos narra desde o início do livro) ao passado. A cerimônia é o título, mas ainda fica um tanto nebuloso no enunciado do capítulo primeiro. A eficácia do sentido da palavra cerimônia, na verdade, só atinge sua dimensão alegórica, que remete à enunciação narrativa, no último capítulo. Esse relata o casamento de Milene e Antonino,

entremeado por outros acontecimentos, certamente, não menos importantes, no entanto, acreditamos, enunciá-los pouco acrescentaria à nossa análise do jogo de vozes narrativas. Cabe destacar, portanto, que o processo da escrita de um romance desponta como um “culto” ou uma “cerimônia”. O romance assim elege como tema o modo como escolher organizar o tempo, as vozes narrativas e o modo de narrá-los expressos numa acentuada presença da consciência que narra. Como se pudesse atender ao chamado das questões inadiáveis de determinado contexto que se quer explorar na ficção literária.

Como narrá-la, evidenciando a resistência da palavra escrita ao esquecimento do passado histórico? A resistência ao esquecimento encarnada na história da imigração de caboverdianos para Portugal estende-se, no romance de Lídia Jorge, por sua vez na configuração de uma voz feminina que se insurge contra uma outra ameaçadora, aparição do primo de Milene, no casamento dela com Antonino Mata, João Paulo, com a justificativa de que agora era a sua vez – a da voz narrativa – de rever a prima e narrar o acontecido.

Apesar das singularidades, há muitas possibilidades de o romance em estudo poder se corresponder com a obra de Marcel Proust, aproximando-se e contrapondo-se à obra de Proust. Se nós pudermos pensar na problemática da escrita do romance como tema na própria feitura do romance. Principalmente, quando observamos a construção do escritor francês com a análise sobre **À la recherche du temps perdu** (1989) encaminhada por Barthes: “Os dois discursos, o do narrador, o de Marcel Proust, são homólogos. O narrador vai escrever, e esse futuro o mantém numa ordem da existência, não da palavra, está a braços com uma psicologia, não com uma técnica.” (BARTHES, 2000, p154). Talvez, uma das mais legítimas possibilidades de narrar um romance seja mesmo pelo fim da sua escritura, quando da evidência da memória recuperada (possivelmente, a maior busca da escrita literária). Retratar a memória configura-se como uma busca do tempo perdido a partir da tentativa de reinventá-lo pela maneira usada para redescobri-lo ou narrá-lo. A escrita literária e a sua se entrelaçam:

Mas eu não sabia de nada. Iria começar a saber ao longo desse dia, durante essa tarde. Porém, naquele momento em que o tio Afonso avançava pela passareira adiante, trazendo Milene com o rosto coberto pelo véu, cumprindo um ritual como eu não me lembrava que se usasse [...], enquanto isso eu pensava em nós três, durante o melhor *Verão das nossas vidas*, quando ocupávamos o barco do Guinote [...], João Paulo escarafunchando no lodo donde recolhia seres marinhos para dentro do balde, e nós duas estendidas, sem fazer nada, [...]. Não precisávamos de falar. Entendíamos-nos. (JORGE, 2002, p. 499).

A escrita do romance de Lídia Jorge é a escrita de um tempo redescoberto que induz os leitores a um retorno ao início do capítulo intitulado “Cerimônia” e à história da literatura, que não é necessariamente oficial, não tem uma linha temporal sincrônica definida de antemão, a não ser como propósito de determinado contexto literário reivindicado. A cerimônia do casamento de Milene e Antonino se desdobra na cerimônia da narrativa de um romance que é mesmo um tempo perdido e reencontrado. O paraíso perdido, o único “verdadeiro” (é interessante observar que a palavra verão vem em maiúscula) é a escrita do romance, que é a escrita de um tempo recuperado, redescoberto, com o compromisso da solidariedade histórica, na obra de Lídia Jorge.

A voz do gênero feminino que narra determinada sociedade contemporânea contextualiza-a valendo-se das interfaces do consumo globalizado, do consumo de marcas de produtos como se fossem nomes de obras de arte, de pedaços da memória do texto da cultura e, dessa maneira, também se constrói, por meio da narrativa dessa cultura diversa, polimorfa, enviesada. A fim de construir a própria voz, o recurso usado é a construção do contexto de uma cultura possível, portanto, em trânsito, multicultural, dialógica. Tal voz que narra, elaborando essa cultura, elabora-se como personagem dela, de maneira autocrítica:

Ficámos as duas a rir, uma diante da outra, como no tempo *do melhor Verão das nossas vidas*. [...]. Tiveram de nos separar. Milene e Antonino encaminharam-se na direção do portal. Os circunstantes voltaram a formar duas alas. [...]. Para quem nos visse a partir da abóbada branca, seríamos todos parecidos. A partir da rota dos pássaros, todos iguais. Existiríamos, para a abóbada celeste? O padre fez um sinal de despedida, sorrindo. Um raio de sol batia nele, fazendo brilhar a ramagem de ouro espalhada na sua capa. A voz prateada do coro, dirigido às alturas, ainda disse –

“Oh! Meu Senhor! Quando Te veremos?” Lá fora, onde o grupo se formava, tiravam-se fotografias, sem cessar. (JORGE, 2002, p. 538).

Ao menos, por algum instante, mais uma vez, fora possível, para a narradora, “reencontrar” o paraíso perdido, pela sensação, a sensação de plenitude com a vida, mesmo que momentânea. Eis a proposta de Lídia Jorge para o novo milênio, a obra foi publicada em 1998: a fraternidade na preservação da memória. Assim, inversamente, mas sem deixar de lado, completamente, aquilo que Beckett reconhece na construção da memória em Proust: “Proust tinha má memória [...]. O homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esquece de nada.” (BECKETT, 2003, p.29), a autora portuguesa opta por ter também “boa memória”. Afinal, para ela há acontecimentos que não devemos esquecer. Na verdade, ainda, não devemos esquecer-nos de que quando Proust escrevia, as duas Grandes Guerras não faziam parte da história, muito menos a ascensão do nazismo.

Há nisso a presença imaginária de Dom Quixote, o personagem, cuja “missão” é derrotar a injustiça, que assume a face da servidão ao extremo. É necessário observar, portanto, constantemente, a elaboração da linguagem para perceber, nos seus interstícios, as marcas das referências que, certamente, na literatura contemporânea não se formam em um único plano. Invertendo desse modo, no entanto, uma noção de que a imaginação e a criação, tão ligadas ao universo da mulher, tenham valor menor e que sejam feitos de sonhadoras desarticuladas com a vida real ou imediata. Assim, a voz feminina subverte ou desalinha a aparência do universo de uma escrita da cultura que supostamente remontar-se-ia a uma tradição cultural e literária única. E é ao dar voz aos outros, através da autoconsciência narrativa, que a voz da mulher pode encontrar uma alternativa, num movimento ininterrupto de aproximação e distanciamento de sua própria voz como viés do texto da cultura, n’**O vento assobiando nas gruas**, de Lídia Jorge.

É dessa forma com a qual a voz narradora ou a que intervém constantemente na narrativa, discorda da opinião de João Paulo (para quem Milene, no decorrer do romance, conta suas experiências com a família e os Mata, na secretária eletrônica):

E João Paulo tinha dito – “Não pode ser verdade. Eu conheço-os, Milene está a ser forçada. Estou a ver o filme à distância – Vão casá-la com esse rapaz para obterem fotografias multirraciais...Que jeito lhes dava...Eu sabia que mais tarde ou mais cedo ia acontecer um crime naquela família... [...]” Era sempre o mesmo João Paulo, agora a estudar o papel do acaso nos cálculos matemáticos, quando todos pensávamos que iria dedicar-se a alguma área da Filosofia. Ou não seria o mesmo? Uma inteligência brutal. Harvard, Harvard com ele. Nessa altura ainda lá não estava, mas ia a caminho. Sempre, sempre o mesmo João Paulo. Cansativo. Calma, João Paulo. Consta que estudas uma disciplina cuja designação não vem nos dicionários, chamada Cálculo Estocástico. (JORGE, 2002, p. 502).

CONCLUSÃO

Dialogar não é uma natureza, é uma construção da cultura (LÍDIA JORGEJ, Jornal de Letras).

Penso que há uma escrita feminina como masculina. Tal como existe uma escrita andrógina ou uma escrita onde há a marca da latitude onde se escreve. Quer Dizer: cada escritor é marcado por uma série de coisas, estigmas e modelações de que faz parte a sua própria personalidade, e, como tal, ser homem ou ser mulher com certeza que também é determinante. (LÍDIA JORGE, 01/05/ 1988)

Somos uma cultura periférica, somos uma cultura periférica. (LÍDIA JORGE, Jornal de Letras).

Na construção narrativa da obra de Lídia Jorge, **O vento assobiando nas gruas**, a busca pela enunciação da cultura contemporânea constitui uma expressão que reivindica essa cultura em diálogo constante com outras expressões de culturas e outros tempos nos registros literários e críticos. A mais especial, para nós, é a reivindicação das manifestações artísticas em que crítica e literatura dividem o mesmo espaço na obra literária. Nossa leitura crítica da obra recorreu a outros contextos fora de **O vento assobiando nas gruas**, para ilustrar o equivalente, nessa narrativa, de sua dimensão de literatura autoconsciente pode ser uma representação da voz do gênero feminino que está disposta a representar a própria história de resistência através da arte literária.

A narrativa desse romance, ao permitir a visualização desse diálogo e desse convívio entre vozes, explicita o exercício de uma intervenção da palavra escrita no espaço público como política de sua própria condição de escrita e é por essa via que emerge seu caráter autoconsciente. O que, a partir de determinado ponto de vista, remonta-a ao diálogo com a poetisa Safo, confessa leitura de Lídia Jorge, ao mesmo tempo em que com o poeta francês Charles Baudelaire, um dos mais célebres divulgadores da poetisa da ilha de Lesbos. Ambos, o poeta francês e a poetisa grega, mostram-se críticos de “seu” tempo e de “sua” condição de artífices da palavra, no próprio enunciado de seus poemas, portanto autoconscientes de que

fazer arte, além de proporcionar prazer estético, ainda pode ser um empreendimento de resistência de seu ofício e crítica de seu tempo.

Recorrer à memória de Safo é uma forma de privilegiar um acontecimento, sendo celebrada no século XIX pelo poeta tornado mais tarde um dos celebrados desse século em que a cidade de Paris ocupava as atenções do “resto do mundo” sem ser necessário limitar esse interesse a um interesse específico de tamanha busca. No século XIX, Paris era (?) moda, era a capital do mundo como sugere Walter Benjamin. Cabe sublinhar que Baudelaire daria curso a um sentido de modernidade que desse visibilidade a uma Paris pouco “divulgada” na literatura, aos habitantes anônimos, quase nada personificados na arte “elevada”, excetuando-se alguns autores, entre eles Victor Hugo. Expressando-se tanto artística quanto criticamente, desse modo, Baudelaire deu feição ou legitimidade a outros sujeitos literários que nada tinham a ver com aqueles que mais consumiam literatura naquela época. Ao retratá-los, ou melhor ao retratar suas musas como mulheres “abandonadas” pela expressão poética, Baudelaire não só registra para a memória crítica e literária a imagem de certa mulher de sua Paris, solidariamente, como permite entrever uma moral de uma época

Por sua vez Gustave Flaubert, pelas páginas de **Madame Bovary**, inclui para sempre na história da cultura e da literatura a importância de se observar a leitora da jovem classe média como alvo daquela escrita de seu tempo e do futuro. Quando o confrontamos com Lídia Jorge e sua Milene podemos notar, nessa analogia possível, um certo tom nostálgico ao percebermos que a autora portuguesa põe em cena Milene folheando uma revista, sem se concentrar na leitura de sucessos musicais, numa clínica:

Flaubert, com o máximo de ordem, fundou esta escrita artesanal. Antes dele o fato burguês era da ordem do pitoresco ou do exótico; a ideologia burguesa dava a medida do universal e, pretendendo ter atingido a existência de um homem puro, podia considerar com euforia a burguesia como um espetáculo incomensurável a si mesma. [...]. Já que a literatura não podia ser vencida a partir de si mesma, não seria preferível aceitá-la abertamente e, condenado a esse trabalho forçado literário, realizar nela “um bom trabalho”? (BARTHES, 2000, p. 57-58).

São acentuadas as evidências da importância formal que a literatura produzida por Virgínia Woolf adquire na escrita de Lídia Jorge. Em entrevista ao Diário de notícias (Portugal,s/d), a autora portuguesa responde da seguinte forma a pergunta: “Que livro já a fez levantar?”: “Muitos. Mas volto sempre a *Orlando*, de Virgínia Woolf.”. A autora inglesa aparece sombreando diversas personagens femininas, já que Lídia Jorge distribui as referências em várias delas e podemos vê-las em Felícia ou mesmo na tia (da narradora) Gininha cujo poeta predileto é T.S. Eliot. Não por acaso poeta editado por Virgínia Woolf. O final feliz entre Milene e Antonino faz sim lembrar o final feliz entre o casal da obra **Orlando**, afinal o investimento da escrita de Lídia Jorge requer uma atenção à sua capacidade de intervenção no texto da cultura pela palavra escrita em constante diálogo, reivindicando-o como memória; embora seja sempre necessário contextualizar a criação desses personagens de acordo com o contexto em que foram criados. No caso de Felícia, o intertexto com a autora de **Um quarto só para si** (2007) fica mais evidente, como já apontamos em outra passagem deste texto.

Ainda, na construção da personagem Juliana, que não lera a obra literária com a qual procura esclarecer o “mundo em que ela e Milene vivem”, mas assistira ao filme baseado na obra a que se refere: **A cabana do pai Tomás**. Juliana, a personagem antagonista em **O Primo Basílio** (1878), na obra de Lídia Jorge adquire um perfil diverso daquele desenhado por Eça de Queirós. Tal forma de trazer, aos leitores, a personagem, redimensionando sua perspectiva, revela que é pela via de contar uma história a partir de outra versão o *leitmotiv* de Lídia Jorge.

A referência da autora é, ainda, mais que à Emma Bovary, uma vez que as passagens análogas a dos romances do escritor português e a de Flaubert são evidentes em diversos aspectos, principalmente na construção do imaginário de uma mulher burguesa de classe média que arrisca sua suposta segurança em aventuras “românticas” provocadas pela

literatura. A diferença é que a Milene de Lídia Jorge, que busca como se livrar de um suposto destino trágico – ela se sente responsável por esclarecer a causa da morte da avó Regina - passava o dia “inteiro” ouvindo música muito alto. Nessa referência d’ **O vento assobiando nas gruas**, também, cabe lembrar de uma provável “origem” da representação da voz feminina, na literatura portuguesa: a Cantiga de amigo galego-portuguesa.

A cena em que vemos Juliana ao lado de Milene é “clássica” em um dos chamados subgêneros dessa Cantiga: a Pastorela, porque uma característica dessa expressão é o diálogo entre amigas; motivo que confere corpo à problematização da voz feminina. Dessa forma, resulta a dimensão de seu caráter autoconsciente, unindo-se a uma referência quixotesca sugerida até as quase últimas páginas do romance, em que assistimos à Juliana “torcendo” para que Milene, enfim, leve a família Mata para morar na Villa Regina, a casa de herança de Milene.

O século XX das duas grandes guerras, das manifestações estudantis, da luta pelos direitos das minorias, das ditaduras minando a liberdade de expressão, da consciência de um mundo cada vez mais voltado para a uniformização das consciências; por mais paradoxal que isso possa parecer; da abertura para a valorização da cultura de massa. Generalizar, certamente, é descabido, porém é também verdade que a expressão artística, a partir daí, é indissociável de algum sinal que permita relacioná-la a esses acontecimentos. Vistas de maneira peculiar essas propostas de pensar a cultura e a literatura podem ser intercomunicáveis. E é preciso registrar que o século XX foi um momento da história em que a interpretação crítica da arte consolidou-se nas universidades e orientou muito da realização artística e se o leitor instruído por essa formação, diversa, porém dialógica, tiver o cuidado de observar no seu cotidiano, encontrará as marcas dessa reflexão acadêmica no discurso de revistas (dos mais diferentes assuntos), na linguagem cinematográfica, nos periódicos, nos jornais e não somente nesses meios de comunicação.

Nosso trabalho quer dizer que a autoconsciência, que é expressa na escrita de **O vento assobiando nas gruas**, possibilita visualizar, na construção das vozes narrativas, a elaboração da voz feminina como voz da narrativa romanesca dialógica, mostrando-nos que essa forma de recurso de linguagem, a autoconsciência literária, pode significar um motivo constante de se indagar criticamente o momento em que a obra, determinada expressão artística, como a literária, encontra-se em ação de resistência da palavra escrita, diante de seu tempo, mas não só, porque expressa, também, a memória do texto da cultura em perspectiva. Nesse âmbito, em face das reivindicações estéticas encaminhadas sob uma perspectiva assumidamente ética de Lídia Jorge, vislumbram-se as referências possíveis da escrita literária de **O vento assobiando nas gruas**. As escolhas, as afinidades eletivas personificadas na narrativa da autora portuguesa, constituem sua visão de resistência, através da palavra escrita encenada no espaço ficcional.

REFERÊNCIAS

AUDEN, Wystan Hugh. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. Trad. Zeljko Loparic *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: **A divina comédia**. Trad. Italo Eugenio Mauro. Vol.I. São Paulo: Editora 34, 2001.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 2009.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARONIAN, Jean-Baptiste. **Baudelaire**. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BARTHES, Roland. **Como viver junto** – Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino *et al.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1990.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: *Librio*, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Trad. Plínio Augusto Côelho e Heitor Ferreira da Costa. Editora: Edusp, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Trad. Arthur Nestrovsky. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. **Onde encontrar a sabedoria?** Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad.? Lisboa: Presença, 1996.

BOURGEOIS, André. A ironia romântica. Trad. Luiz Morando. **Cadernos pesquisa do NAPq**, Belo Horizonte: Fale / UFMG, n.22, p.55-82, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DYLAN, Bob. *Home page*. Disponível em: www.bobdylan.com. Acesso em: 27/ 10/2010.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Trad.? São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad.? São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FELDER, Don *et al.* "Hotel California". Los Angeles: WEA, 1976.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril Coleções, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Um rosto iluminado. In: Fontes, Joaquim Brasil. **Poemas e fragmentos** – São Paulo: Safo de Lesbos. Iluminuras, 2003. P.7-14.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: UCAM - São Paulo: Ed. 34, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora** – Identidades e Mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher – o "outro" do modernismo. In: **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (p.41-69)

ISER, Wolfgang. **O ato da Leitura** – Uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JORGE, Lúcia. **A demolição do mundo arcaico**. Portal da literatura. Disponível em: <http://www.portaldaliteratura.com/index.php>. Acesso em: 22/02/2008

JORGE, Lúcia. **O cais das merendas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

JORGE, Lúcia. **O vento assobiando nas gruas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

JORGE, Lúcia. **Marido e outros contos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

JORGE, Lúcia. **O vale da paixão**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas** – do universal ao multiculturalismo. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão** – a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do povo português. In: **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MACHADO, Ana Maria Netto. As relações entre a letra e o significante. In: **Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan**. Ijuí: Unijuí, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTINS, Almeida Luís. **Lúcia Jorge, notícia do cais dos prodígios**. Jornal de Letras, Lisboa, 15 de fevereiro de 1988, p. 6-10.

MARTINS, Maria João. **O rosto dos outros**. *Jornal de Letras*, Lisboa, 6 de dezembro de 1995, p. 14-16.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. Trad. Ana Moura. São Paulo: Editora Aquariana, 2003.

MORAES, Marcos A. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp, 2001.

OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PARELES, John. Os elementos da grandeza de Dylan. In: *Rolling Stone Brasil*. Nº 61, Out. 2011. P.82

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PERRONE – MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

PESSOA, Fernando. **Ficções do Interlúdio / 4** – poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

POE, Edgar Allan. Poemas e ensaios – **Biblioteca dos séculos**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. [a prisioneira-volume 5]. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANSOM, William. **Proust** – vidas literárias. Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice** – O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2003.

TARRACHA FERREIRA, Maria Ema. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1998.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso** – ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paul: Edusp, 2001.

WOOLF, Virgínia. **Contos completos**. Trad. Leonardo Fróes. 2a reimpressão. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

WOOLF, Virgínia. **Entre atos**. Trad. Lya Luft. 2a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

WOOLF, Virgínia. **Um quarto só para si**. Trad. Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

www.interfilmes.com/filmes.19424_a.cabana.do.pai.tomas.html. Acesso em: 23/10/2012.