



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 2 | ABR-JUN 2020

PERCEÇÕES DO DISCURSO ROMANESCO E PARÓDICO DE BAKHTIN COMO ORIENTAÇÕES PARA A LEITURA DO MITO DE NARCISO EM PARTILHA DE SOMBRA, DE WALMIR AYALA¹



PERCEPTIONS OF BAKHTIN'S ROMANTIC AND PARODIC SPEECH AS GUIDELINES FOR READING THE NARCISE MYTH IN PARTILHA DE SOMBRA, BY WALMIR AYALA

LUÍS ALBERTO DOS SANTOS PAZ FILHO
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 02/01/2020 ● APROVADO EM 05/03/2020

Abstract

The present work aims to read the novel *Partilha de sombra*, by Walmir Ayala, based on the proposal that in the work the myth of Narcissus is reinterpreted from a parodic discourse of the romanesque genre. In this sense, the reading of the work will be carried out from two main guides: on the one hand, Mikhail Bakhtin helps to understand the processes of the romance parody and how Ayala's novel structures its narrative and builds its characters; on the other, there is Mircea Eliade, who contributes with his studies to the question of myth, here pointed out as a parodic basis of Ayala's speech. It is noteworthy that it is not intended to affirm that the work realizes a re (writing) of a myth, but rather that it enables its updating through the writing of a

modern Brazilian novel. Parodic discourse, in this light, is understood as a reading process over another reading, which results in the production of a discourse about another discourse. Thus, when making a recovery about the Narcissus myth, this work proposes a look at Ayala's novel as a way to update and parodically interpret this myth, essentially through the construction of his characters.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma leitura do romance *Partilha de sombra*, de Walmir Ayala, partindo da proposta de que na obra o mito de Narciso é reinterpretado a partir de um discurso paródico do gênero romanesco. Nesse sentido, a leitura da obra será realizada a partir de dois principais guias: por um lado, Mikhail Bakhtin auxilia a compreender os processos da paródia romanesca e de que forma o romance de Ayala estrutura sua narrativa e constrói suas personagens; por outro, há Mircea Eliade, que contribui com seus estudos para a questão do mito, aqui apontado como base paródica do discurso de Ayala. Destaca-se que não se pretende afirmar que a obra realiza uma re(escrita) de um mito, mas sim que ela possibilita uma atualização deste através da escrita de um romance moderno brasileiro. O discurso paródico, sob este prisma, é compreendido como um processo de leitura sobre outra leitura, o que resulta na produção de um discurso sobre outro discurso. Assim, ao realizar uma recuperação acerca do mito de Narciso, este trabalho propõe um olhar para o romance de Ayala como uma forma de atualizar e interpretar parodicamente este mito, essencialmente através da construção de suas personagens.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Romanesque parody; modern novel; myth and literature.

PALAVRAS-CHAVE: Paródia romanesca; romance moderno; mito e literatura.

Texto integral

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho visa elaborar uma leitura da obra **Partilha de sombra** (1981), de Walmir Ayala, sob a ótica do discurso paródico como forma de atualização do mito grego de Narciso. Para realizar tal exame, pensar-se-á a partir de uma proposta de leitura e de interpretação dos conceitos de discurso romanesco e de discurso paródico desenvolvidos por Bakhtin. Como se trata de um trabalho que tem como objeto central de estudo uma obra artística (literária), não se pretende aqui apresentar “verdades” sobre os conceitos bakhtinianos. Acredita-se que existe mais de uma forma de se ler uma obra de arte, e esta é uma de suas grandes qualidades e que lhe confere longevidade. Da mesma forma, textos que tratam da arte também não deveriam ser compreendidos como manifestações de uma visão única e centralizadora da realidade.

Ao partir do que aqui é chamado de uma “re(leitura)” do romance e do discurso paródico a partir de Bakhtin, levantam-se questões pertinentes aos estudos da linguagem: como são as vozes presentes em um romance? Qual é o papel do narrador? De que maneira é possível organizar a diversidade linguística e social em um romance? Qual é a função, no discurso paródico, do riso? Quais as influências do carnaval popular na concepção de romance moderno? Se estas questões não são respondidas em sua maioria – e adianta-se que não são – ao menos servem para instigar novas investigações a seu respeito. Também, por outro lado, acredita-se que o exame da linguagem é enriquecido através de questionamentos. Por isso, entende-se este estudo mais como provocações e perguntas do que afirmações e respostas.

Salienta-se que Bakhtin não será o único guia para esta jornada – embora seja o tutor principal. Tirante todas as influências inomináveis que nossos discursos naturalmente carregam, o professor, filósofo e pesquisador das religiões Mircea Eliade também auxiliará diretamente a pensar as influências de mitos na modernidade. Este aspecto será de suma importância no tópico que visa a resgatar e a propor interpretações das origens e influências do mito de Narciso. Embora o romance a ser estudado não seja lido aqui estritamente sob a proposta de uma narrativa mítica, acredita-se que é possível perceber a parodização do mito no discurso que constrói as personagens da obra.

Por fim, este trabalho pretende contribuir, de alguma forma, com o resgate da obra de Waldir Ayala, e (re)apresentá-lo, em medidas ínfimas, mas necessárias, ao ambiente acadêmico. Dono de uma vasta produção artística e intelectual, que compreende diversos nichos literários, Ayala apresenta inúmeras obras em diversas expressões que, acredita-se, dialogam diretamente com o sujeito contemporâneo. Este trabalho, dessa forma e por tais motivos, representa também um tijolo em uma pretendida construção crítica sobre a obra do autor.

Findada esta sucinta apresentação, passemos ao primeiro tópico do estudo.

UMA RE(LEITURA) DE ROMANCE E DE PARÓDIA POR UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

No texto “O discurso do romance”, que integra a obra **Questões de literatura e de estética** (1990), Mikhail Bakhtin trata do gênero romanesco em suas minúcias enquanto planos linguístico e social, aprofundando questões levantadas em outras obras. Acredita-se que muito do que foi produzido por Bakhtin faça parte de um projeto maior do autor, que realiza um extenso estudo da linguagem. São diversos os questionamentos e múltiplas as qualidades do acervo teórico e crítico de Bakhtin, mas para os devidos fins pretendidos neste trabalho, o foco recairá sobre aspectos teóricos do romance e do discurso paródico por ele desenvolvidos. Começamos, assim, ao pensar no gênero romanesco.

Para Bakhtin, literatura é discurso. Em sua concepção, o signo linguístico está vinculado à ideia de signo social. Dessa forma, não é possível descolar os dois lados dessa moeda: sociedade e linguagem estão intimamente relacionadas de maneira indissociável, ao passo que as influências e as consequências destas

influências são notadas nesse caminho de mão dupla. Por um lado, o desenvolvimento histórico e cultural de um grupo social impacta em transformações da linguagem do mesmo; por outro, a linguagem também integra estes chamados aspectos culturais que, em sua natureza viva e dinâmica, provoca mudanças no modo de pensar, comunicar, sentir e perceber o mundo. Isto é: a língua, organismo vivo e em constante transformação, passa a (co)ordenar o modo de pensar e expressar pensamentos e sentimentos, e isso só é possível porque também a sociedade é heterogênea e está sempre em processo de mudança.

A narrativa é uma forma de organizar um (conjunto de) discurso(s) de forma a estabelecer sentidos entre a linguagem no plano paradigmático da língua e o meio social no qual ela é empregada. Ao criar uma cadeia de expressões sintagmáticas, isto é, ao utilizar a língua, propõe-se um modo de compreender o mundo, pois o emprego da linguagem revela em si um posicionamento social. O processo seletivo de escolhas e exclusões estabelece de antemão maneiras de pensar a si em relação ao outro. É através do encadeamento destas percepções e escolhas que se torna possível elaborar uma leitura a respeito de uma obra artística, por exemplo. Assim, o que ocorre em uma narrativa, e aqui tratamos do exemplo do romance, é a promoção de uma organização de vozes linguísticas e, portanto, sociais, em uso discursivo. Esse desenvolvimento é realizado por um narrador, que, como um maestro, rege os variados instrumentos, isto é, vozes, integrantes de uma música-romance-discurso. Assim, o narrador é, acima de tudo, um estilista da linguagem, pois é ele o responsável por harmonizar as instâncias da narrativa em um plano democrático da linguagem.

O romance seria o local privilegiado para a coexistência de múltiplas vozes porque, em sua natureza, há a tendência ao hibridismo – expressão utilizada por Bakhtin para designar as interpenetrações e influências de sobreposições de discursos diferentes em um mesmo plano. Para o autor, em última instância, a linguagem é o mundo: é através dela que os seres existem socialmente e são capazes de “ser”. Desse modo, a escrita carrega em si uma responsabilidade que ultrapassa o campo literário e alcança o patamar de ferramenta discursiva e social. Por isso, da existência de uma preocupação para que haja uma democracia discursiva no romance.

Ao tratar da organização da narrativa romanesca, Bakhtin afirma que não são as ideias que fazem de um objeto arte – e sim o seu modo, a sua forma. Para ele, a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, que é entendido, conforme dito anteriormente, como um fenômeno social. Sob esta lógica, pode-se pensar o “estilo” como uma forma de arranjar o mundo socialmente através do discurso linguístico. Logo, os aspectos técnicos da construção de um romance seriam capazes de revelar os diálogos históricos e culturais que uma obra é capaz de estabelecer a partir de suas influências. Um estilo é o resultado de uma combinação de fatores socioculturais subjetivos e subconscientes, mas também do emprego singular do discurso nos âmbitos comunicativo e artístico (e, por conseguinte, simbólico). Em última análise, o estilo do romance é uma combinação de estilos, e sua linguagem, por conseguinte, é um sistema de línguas.

Cabe ressaltar que até o século XX não se discutia nitidamente estilo e originalidade do discurso romanesco. Foi só a partir de então que o romance

passou a ser visto, segundo Bakhtin, como uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. Afinal, seria possível, desta forma, representar a unicidade em meio ao coletivo? Se a língua é organicamente um fenômeno cultural compartilhado, onde se encontraria a voz individual? Acredita-se que essa individualização nunca seja plena, pois todo o discurso carrega em si marcas de visão de mundo compartilhada, mesmo que de forma inconsciente. Assim, é entre o discurso e o objeto que ocorrem processos de trocas e “intromissões”, o que gera um efeito de discursos sobre um discurso. E é desta forma, existindo uma mútua-interação, que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente.

Este procedimento de criação de um duplo discurso aponta para o que Bakhtin chama de discurso paródico, o segundo ponto que interessa para o exame pretendido neste trabalho. Elemento advindo da análise do autor das origens do que ele chama de “gêneros do sério-cômico”, a parodização está estritamente vinculada às manifestações carnavalescas. Conforme Bakhtin, o carnaval é uma forma sincrética de espetáculo, e a transposição do carnaval para a linguagem da literatura é feita através de um processo por ele denominado de carnavalização². O carnaval, conforme mencionado, é um dos atos sociais mais democráticos, pois o privilégio encontra-se em desprivilegiar as camadas elevadas da sociedade e causar humor em cima delas. Mas vai além. O carnaval possui sua própria cosmovisão e nele não existem olhares advindos do exterior. Vive-se o carnaval, e vive-se sob suas regras. De acordo com Bakhtin a respeito das influências do carnaval nos gêneros do sério-cômico, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2000), “o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2000, p.107). Por tais razões, a carnavalização permite ao autor ver e mostrar momentos do caráter e do comportamento das pessoas que não podem revelar-se no curso normal da vida. Esta retomada a respeito do carnaval é importante, pois é através dela que Bakhtin chega ao discurso paródico como um *modo* e também como um ponto de partida: a paródia, ao instigar o riso³ e a crítica, e advindo das camadas populares da sociedade, revela uma tendência menos normativa e mais abrangente. Sem a preocupação com a “seriedade” das normas sociais, a paródia pode correr livre pelo campo da criatividade e da crítica. A essa altura é preciso esclarecer que não se pretende prolongar este tópico. Sugere-se, portanto, aos interesses no assunto, a leitura das obras de Bakhtin, nas quais estes e outros conteúdos serão devidamente examinados. Os pontos levantados aqui servem como mote inicial e motivacional para se pensar no discurso paródico como uma manifestação do que Bakhtin chama de “duplo destronante”, isto é, um fenômeno que abarca tanto a vida quanto a morte, um processo, em última análise, de renovação. E é este o aspecto essencial a ser pensado neste trabalho: as formas de manifestação do discurso paródico como um modo de atualização de discursos outros. Neste sentido, propõe-se a leitura paródica elaborada por Bakhtin como uma reforma de outros discursos, não a destruição deles. Ela usaria, assim, um discurso como base para a construção do seu próprio enunciado crítico (na medida em que reflete a renovação de um modo de encarar o mundo), que transforma e atualiza o primeiro, mas mantém sua essência.

Visto que o discurso possui uma orientação sempre disposta e estendida para seu interlocutor, no aguardo de uma resposta, pode-se dizer que ele possui um caráter dialógico, nas palavras de Bakhtin, no qual ele não se encontra acabado em si, mas em espera de continuidade e completude através do *outro*. De acordo com o autor, “a estilização paródica, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, possuindo sua lógica interna, revelando um modo singular, indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada”. (BAKHTIN, 1990, p. 161)

A partir da leitura de alguns elementos apresentados por Bakhtin, poder-se-ia dizer que o personagem do romance é um sujeito social, histórico e definido por uma linguagem coletiva. Ele possui uma concepção própria de mundo, que é representada através de suas ações. Desse modo e por tal motivo, o romance parece, de fato, ser uma das expressões mais próximas de representar o indivíduo moderno, à medida que contempla a possibilidade de um espaço amplo o bastante para a coexistência de classes e discursos sociais distintos supervisionados estilisticamente por um narrador que não busca oprimi-los, mas organizá-los em igualdade. Ao se pensar nas vozes do romance, o autor está discutindo, conseqüentemente, construção de personagem e narrador, sem falar em sua perspicácia em notar o papel fundamental do leitor no jogo de interpretação dos discursos. Desse modo, o discurso paródico parece ser uma das chaves para acessar esse circuito de interpretações, no qual diversas manifestações e percepções de mundo se encontram em convivência. Ao acessar estes mundos, o discurso paródico os utilizada como ponto de largada para a construção de um novo mundo no qual a gênese do primeiro se encontre presente, mas alterada pelo discurso novo.

Ao se levar em conta tais elementos para a percepção de um texto romanesco paródico, torna-se possível compreender o caminho almejado neste trabalho: a realização da leitura de um romance que se apropria de alguns fundamentos de um mito clássico para a construção de sua coluna narrativa. Salienta-se que não se pretende realizar um exame da narrativa com o objetivo de apontar todos os processos que aproximam a obra da narrativa do mito clássico. Também não se pretende afirmar que tal ação seja possível. É justamente por acreditar que o romance possibilita a criação de um universo discursivo particular, capaz de apreender conhecimentos diversos como o de um mito, que se optou por realizar a leitura da obra sob o viés paródico bakhtiniano. Assim, o romance em questão não é tratado como uma imitação ou uma *mimesis* do enredo ou da forma mítica, mas sim como uma paródia romanesca na qual alguns elementos centrais temáticos da fábula parecem revisitados e reordenados sob a ótica de uma escrita do século XX no Brasil, salvaguardando, portanto, as adaptações e divergências naturais de um processo artístico. Com a finalidade de compreender a visão assumida a respeito do mito, passemos, para o próximo tópico, no qual será apresentado, de maneira breve, o mito de Narciso.

NARCISISMO: AS ORIGENS E ARTIMANHAS DE UM MITO

De acordo com Mircea Eliade, em **Mito e realidade** (1972),

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1972, p. 9)

O caso que interessa para o presente estudo está relacionado ao comportamento humano. O mito de Narciso (em grego *Nárkissos* (*nárkes* = torpor, de onde deriva a palavra "narcótico") é uma narrativa que faz parte do grande complexo de histórias da mitologia grega. Neste mito, é narrada a história de um jovem caçador que acaba fascinado por sua própria beleza, ao admirar-se sob o reflexo das águas.

Narciso é filho de Cephisus, o deus-rio, e de Liríope, uma ninfa da floresta. Dotado de uma beleza acima de qualquer padrão, Narciso despertou a preocupação de sua mãe desde o seu nascimento, fazendo com que ela procurasse Tirésias, o vidente, com a finalidade de descobrir se seu filho teria uma vida longa. A respeito disso, o adivinho informou que sim, contanto que Narciso nunca contemplasse a si mesmo, sob a pena de uma terrível maldição que o conduziria à morte.

Ao longo da juventude, a beleza de Narciso cresceu cada vez mais, atraindo a atenção de todas as ninfas e donzelas. Contanto, ele nunca se interessou por nenhuma delas, preferindo, de fato, ficar isolado. Uma das ninfas que se apaixonam por Narciso é Eco, que também é rejeitada. Porém, sem aceitar a decisão de Narciso, ela busca Nêmesis, entidade da Vingança punidora, desejando sua revanche. Assim, Nêmesis lança a seguinte maldição: "Que Narciso ame intensamente sem que nunca seja correspondido pelo ser amado". Assim, armando uma emboscada, Eco leva Narciso até um local onde havia uma fonte. Ao se aproximar para beber água, Narciso contempla sua própria imagem refletida na água. Sem saber que aquele ser de tamanha beleza era ele próprio, o fascínio toma conta de todo o seu ser. A partir daí, existem diversos desfechos para o mito: Narciso, ao tentar tocar a beleza percebida no reflexo teria se afogado; ele teria morrido de desgosto por não ser "correspondido", conforme a maldição lançada por Nêmesis; ou ainda, seu corpo teria desfalecido, naturalmente, com o tempo, também por não alcançar o amor que passou a desejar. No local da fonte, nasceria, a partir do corpo de Narciso, uma flor amarela com pétalas brancas, que veio a ser batizada com seu nome⁴. Assim, conforme Eliade, um dos papéis do mito seria o de provocar e possibilitar a renovação da vida através de um processo de entronação de uma nova ordem do Cosmos, um movimento natural no ciclo vital.

Sobre o mito, faz-se necessário levantar ainda alguns pontos e questionamentos: primeiro, a ideia corporal que está diretamente vinculada à vicissitude de Narciso: o torpor. Sua duração na vida seria equivalente ao tempo que pudesse ficar sem observar a si mesmo, conforme diz Tirésias. Assim, pode-se pensar nas relações psicanalíticas do eu em contato consigo próprio. A esse respeito, Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992), diz que "como o Cosmos,

o corpo é, em última instância, uma “situação”, um sistema de condicionamentos que se assume”. (ELIADE, 1992, p. 84) Também, há de se ressaltar a respeito do mito a presença da ninfa Eco. Esta, amaldiçoada por Hera, deveria sempre repetir a última palavra proferida por aqueles que estivessem por perto. Dessa forma, poder-se-ia indagar o “destino” de Narciso a se relacionar com Eco, de maneira que o “eu” estaria predestinado (ou mesmo condenado) a se vincular ao eco de si mesmo. E mais: é justamente a negação desse vínculo, a impossibilidade da relação do eu consigo próprio que causa a desgraça e, no caso do mito, a morte. Por fim, pode-se pensar no papel da narrativa: na tradição da cultura grega, tudo o que era em demasia era retratado como algo maligno que deveria ser evitado. Assim, é possível também associar o mito aos excessos humanos, que levam a um fim desagradável.

Na narrativa mítica, Narciso está representado como o ser dotado da beleza corporal. Ao se pensar na interpretação deste mito, poderia a beleza assumir outras formas e percepções no mundo moderno? Questionam-se padrões de beleza, e sabe-se que eles estão diretamente vinculados a noções de identidade e de cultura. Seria o estado narcísico uma característica indicativa de uma patologia ou uma necessidade de todo os indivíduos? De que forma haveria uma relação saudável com a própria imagem?

O chamado “narcisismo” tem sido retratado nas artes desde sempre, seja na pintura de Caravaggio (**Narciso**, 1597⁵), na Itália, ou de Vik Muniz (**Narcisus after Caravaggio**, 2007), no Brasil; seja em Oscar Wilde (**The Picture of Dorian Gray**, 1890), na literatura inglesa, ou em Stendhal (**Le Rouge et Le Noir**, 1830), na França; seja na música de Cazusa e Frejat (**Narciso**, 1984) ou de Caetano Veloso (**Sampa**, 1978) ou ainda no curta cinematográfico **Dive** (2017), do australiano Matthew Saville. Estes são apenas alguns poucos dos inúmeros exemplos que se podem citar acerca de obras que propõem uma releitura do mito de Narciso - sem mencionar as tantas obras nas quais o mito não aparece de forma explícita, mas que a ideia de narcisismo está diluída em personagens ou representações. Assim, a partir da apresentação da síntese do mito de Narciso aqui exposta, o próximo tópico tratará da percepção paródico-romanesca, segundo Bakhtin, do mito narcísico no romance *Partilha de sombra*, de Walmir Ayala.

REFLEXOS DE NARCISO EM *PARTILHA DE SOMBRA*

Em **Partilha de sombra** (1981), de Walmir Ayala, as personagens passam por processos de desvelamentos do mundo que outrora estavam ocultos. Sob o mesmo véu, escondem-se sentimentos, passados e desejos que, pouco a pouco, são atingidos pela luz das influências de uns sobre os outros. A primeira personagem que surge no texto é Raimundo. Através de um narrador em terceira pessoa (que, aliás, domina o texto do início ao fim), encontramos Raimundo no pátio da casa onde mora refletindo sobre a existência e finitude da vida:

Assim: as coisas não se importavam em viver mais do que ele, nem a conhecer outro dia como um território de disputa. Nem as folhas, nem os insetos ou a poeira inspiravam inveja daquele tempo em que ele sobrevivia. As coisas eram. As flores mal roçavam sua febre – tudo o mais roubava o inacabado da esperança, menos o jardim. Ele não ousava tocar em nada, não despertaria aqueles organismos voltados para a vida, e apaziguados. Ah, se eles vissem a morte que ele via! Como ele via... (AYALA, 1981, p. 2)

Como é possível observar, há uma espécie de febre mencionada a respeito da personagem. Mais do que uma enfermidade corporal, esta febre parece funcionar, na narrativa, como uma espécie de metáfora para o mal-estar de Raimundo em relação ao mundo. Seu passado que, aos poucos, revelar-se-á, dá indícios de que esta doença que lhe infringe dor diz respeito mais ao espírito do que à materialidade. Ainda nas páginas iniciais da obra é-nos revelado que Raimundo mora de favor na casa de Inês (sua amiga) e do pintor (personagem que não possui nome, e que é conhecido apenas pela função que exerce). Para ser mais preciso, ele mora em uma cadeira da sala da casa do pintor. Sobre este fato, o personagem revela, em pensamento: “olhou a casa iluminada e pensou na cadeira, único refúgio de sua pobreza. Para usá-la não precisava explicar nem pedir, nem justificar. Na posse desta cadeira onde morava, dentro daquela casa, sentia-se vivo”. (AYALA, 1981, p. 5) Esta condição, de viver em uma cadeira, embora seja estranha e cause impacto no ato de leitura é tratada pelas personagens com normalidade. Este espaço (a cadeira) é redimensionado conforme a narrativa progride, adquirindo uma característica mítica: é onde a personagem “nasce” no ato da leitura, e também onde morre, de forma literal e simbólica.

Uma das personagens mais importantes da narrativa e, talvez, a responsável por fazer com que todas as outras engendrem um percurso, no qual encontros e desencontros acontecerão é Rufino. Ele é retratado como um corcunda de má aparência que é marginalizado pelas pessoas ao seu redor. Sob este aspecto, pode-se associar o que é tratado na obra **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** (1987), de Bakhtin. Segundo o autor, o realismo grotesco é uma das principais características da literatura carnavalesca – e, também, paródica – e o traço marcante deste realismo grotesco “é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado”. (BAKHTIN, 1987, p. 17). Este elemento de degradação facilitaria e induziria ao riso e à ironia, o que afastaria esta literatura daquela chamada “nobre”. No caso do romance de Ayala, é o elemento irônico causado pelo grotesco que parece incidir. A personagem, conforme será mostrado posteriormente é a que, aparentemente, está mais distante da beleza, porém é também a que mais a procura e apresenta maior sensibilidade. Sobre Rufino é preciso destacar ainda que ele vive uma condição de subserviência na relação com o pintor, entregando-lhe, diariamente, insetos a serem pintados. Sobre este fato, faz-se importante explicar que o pintor pinta apenas imagens da natureza, especialmente insetos mortos, o que em si revela, simbolicamente, sua posição no mundo: uma figura alienada que transparece

superioridade em relação às outras pessoas (como os insetos mortos), mas que esconde uma grande fragilidade e incapacidade de imaginar e criar, tratando de apenas reproduzir imagens que existem na natureza. Rufino dá início a uma longa cadeia de acontecimentos ao se apaixonar platonicamente por Zaida, como é possível acompanhar no excerto a seguir:

Rufino lembrava o dia em que entrara pela primeira vez em casa de Zaida. Fora entregar duas latas de azeite. Entrou pela sala, atravessou o corredor que ia dar na cozinha e viu de passagem uma mulher inclinada a pintar cuidadosamente as unhas dos pés. Parou. O esmalte era prateado. Ela estava de tal forma abstraída que seu corpo parecia uma forma criada assim, curvada sem esforço [...] o corpo de Zaida era livre e triste – seus movimentos calculados e concentrados revelavam aquela tensão do sangue em plena floração, e principalmente a perna exposta lhe pareceu uma coluna perfeita, em cuja extremidade a mulher compunha uma cobertura de delicado brilho argênteo, único ouropel naquele conjunto de vida. Era Zaida. (AYALA, 1981, p. 17)

A paixão por Zaida da parte de Rufino fica ocultada em seu interior. Porém, ainda que ele não conte sobre ela para os outros, a princípio, esta paixão vai se tornando uma obsessão. Não é uma relação, é antes um transtorno compulsivo de Rufino sobre uma imagem que ele criou de Zaida. Ao idealizar a personagem, pode-se pensar no processo conhecido na tradição histórica das artes da “musa inspiradora”. Zaida torna-se um ponto inalcançável e inatingível, como uma utopia. Sobre este aspecto é interessante notar o paralelo que é possível de se estabelecer: de um lado, há o pintor que, por ser um artista (em teoria), seria dotado de criatividade, inspiração e talento (expressões subjetivas criadas para caracterizar a arte de modo geral); do outro, há Rufino, uma personagem brutalizada e grotesca que representa o contraponto da estética e da sensibilidade. No entanto, é este que demonstra a sutileza para tratar da paixão e da arte (ainda que de uma forma doentia). De acordo com a narrativa,

depois de ter visto Zaida pela primeira vez é que Rufino começou a visitar o pintor. Aquelas telas cheias de bosques, de pássaros e frutas douradas, despertaram em Rufino a grave e dolorosa inveja. Ah, se ele pudesse pintar, para reproduzir a carne de Zaida, e guardá-la no cubículo onde mal se instalava. Encarcerar-se com a figura amada, ali, inteiramente só com ela, sem outra coisa que aquele sortilégio, e amar solitariamente, com toda a crueza do vício solitário, aquela semelhança do sangue e do delírio. (AYALA, 1981, p. 19)

Neste ponto tem início a primeira empreitada de Rufino: convencer o pintor a pintar um quadro de Zaida, sua musa. Entretanto, para desalento do corcunda, o pintor não faz retratos. Este fato será justificado na segunda metade da narrativa,

quando se revelará que sua mulher, já falecida, fora a única por ele retratada. Assim, há uma espécie de percepção cármica por parte do pintor, a qual causa nele um receio de pintar outra pessoa novamente, seja por respeito e honra à mulher, seja por medo de que a pessoa venha a falecer também. Na tentativa de convencer o pintor a realizar o retrato, Rufino o leva até sua morada – ele havia alugado o porão da casa de Zaida, um local inóspito, sujo e sem ventilação, apenas para ficar mais próximo da musa. Ao chegarem lá, Rufino pede para que o pintor encoste seu ouvido na parede e diz:

É assim que eu escuto. Todas as noites. Ela canta um pouco, depois pára. Então eu escuto ruídos que situam seu corpo no ambiente. Imagino cada movimento. Então me vem um prazer...
Rufino tinha a cara transtornada. Aquilo era a sua relação de amor: abjeta, desligada e apodrecente. (AYALA, 1981, p. 25)

Surpreendido pela condição da paixão de Rufino, o pintor sai da casa/porão tratando o assunto como encerrado.

Outra personagem que merece destaque na narrativa é Inês, a prima do pintor. Ela é uma senhora da terceira idade, amante da música, religiosa e de elegância e bom trato com os outros – sobretudo com Raimundo, com o qual se solidariza em diversos momentos. Ela tinha um vínculo muito forte com a mãe, com quem ouvia música e ia a espetáculos, o que fica evidente no trecho a seguir:

Com a morte de minha mãe e o passar do tempo, tive que ir morar com meu primo, um pintor solitário e excêntrico. Nesta casa onde estou hoje, pensando no passado como se não fosse meu, mas de um personagem que eu poderia ter sido [...] então eu perguntei a Raimundo se ele queria morar na cadeira antiga da casa de meu primo. Já estávamos muito amigos e acho que por mim ele aceitou. No princípio sofreu. (AYALA, 1981, p. 35)

Inês é a responsável por amenizar as tensões da narrativa, ora de forma carinhosa e compreensiva com Raimundo, ora de maneira complacente com a personalidade do pintor. Além disso, é ela quem vai tentar reestabelecer os elos corrompidos entre Rufino e seu primo, após a recusa deste em pintar o retrato de Zaida. Sobre esta, passamos para outro ponto da narrativa, no qual Rufino depara-se com ela beijando um homem no portão de sua casa. A partir deste momento, seu encanto é finalizado e ele parece despertar de um tipo de transe: não só o retrato não é mais requerido como também a paixão pela personagem é revogada. Novamente, este processo assemelha-se à relação de artistas para com suas musas. A decepção ao vê-la beijar um homem desestrutura o universo criado e vivido exclusivamente em seus pensamentos.

Após o ocorrido, a narrativa também sofre uma guinada. Rufino depara-se com Daniel, atendente do bar que ele frequenta para tomar sucos. Ao conhecê-lo, Rufino parece fulminado pela presença do jovem de cabelos cacheados, através de

uma sensação de déjà-vu. Com o objetivo de sanar uma dúvida que lhe veio em pensamento, Rufino retorna à casa do pintor, o que segue à cena descrita:

Quieto e compenetrado, Rufino pousou a mão num livro de arte que sempre folheava em certos momentos de distração, naquele ato religioso de assistir a uma sessão de pintura. Virou as páginas como se, inconscientemente, procurasse alguma coisa. E achou o que não procurava com lucidez, mas com instinto. Ali estava a figura, numa página inteira e vivamente colorida [...] leu a legenda: “Rica em detalhes, a paisagem envolve as figuras da Primavera de Botticelli. Botticelli, era isso. Um rosto sensualmente indeciso, uma expressão mortiça do olhar, a pele dourada, os cabelos em mechas caprichosamente revoltas. (AYALA, 1981, p. 41)

Este momento, no qual Rufino encontra extrema semelhança entre a pintura “Primavera” de Botticelli e Daniel, o atendente do bar, aproxima-se da cena na qual Zaida torna-se sua musa. E o resultado não é diferente: Daniel torna-se sua nova obsessão, embora não fique claro se a atração sentida a respeito de Daniel seja também sexual. Ela é, antes de tudo, pela beleza. E este parece ser um dos pontos fundamentais da obra – e também do trabalho aqui proposto. A relação dos indivíduos com o belo parece corrompê-los e também deturpar seus sentidos sociais. Pensemos da seguinte maneira:

Rufino é o ser destituído de beleza, mas é justamente quem mais a procura. Há, em si, um paradoxo inicial entre a ausência e a sua busca em outros corpos. O pintor é o que, em essência, deveria ser capaz de criar expressões do belo através da arte, porém, mostra-se incapaz – e sem vontade – de fazer mais do que reproduzir o já existente, pondo em xeque seu papel como artista. Zaida e Daniel são personagens objetificados por Rufino, seja através da paixão desejante, seja através da obsessão da admiração. As formas como Zaida e Daniel se comportam, no entanto, são muito distintas.

Daniel possui uma personalidade carente e egocêntrica. Ele diz, em dado momento da narrativa, que gosta de Rufino porque este o ouve. Assim, ele conta histórias da sua vida e de sua família, revelando como sempre se sentiu um sujeito mediano em tudo, sem nunca se destacar em are alguma. Rufino dá-se por satisfeito por ser o interlocutor favorito de Daniel. Além disso, Daniel mostra-se manipulável: primeiro Rufino convence-o a morarem os dois juntos no galpão na casa dos fundos do pintor; depois, é manipulado pela própria Zaida, como veremos a seguir.

Zaida possui consciência de sua beleza e a usa como ferramenta de conquista. Sua história se confunde com a história da percepção e racionalização do uso do sexo e do corpo como forma de se destacar. Sua atitude muda como polos extremos: antes, não percebia a existência de Rufino; depois, ao saber que este almejava fazê-la ser pintada, assume esta como sendo uma missão sua - algo que modificaria sua vida completamente. Sobre isto, o narrador nos revela na passagem que segue, após um breve diálogo com Rufino:

Zaida nem notou que ele fugia. Estava cega pela vaidade de ser motivo de uma interpretação daquelas. Melhor do que um retrato na revista, pensou. Nas revistas somos milhares, andando por todas as bancas de jornais. Podemos acabar numa cadeira de barbearia, num fundo de gaveta, como forro. Um retrato pintado é único, como eu sou. É um patrimônio. Mais do que uma casa ou um jardim. É o duplo da minha alma feito imagem. Quero este retrato, quero mais que tudo no mundo este retrato. (AYALA, 1981, p. 62)

Acredita-se que é ela a personagem que de maneira mais explícita expressa a presença reinterpretada do mito de Narciso, justificando a percepção do romance como a realização de uma espécie de paródia romanesca, aos moldes de Bakhtin. Assim como Narciso na história mitológica tem seu futuro revelado pelo vidente Tirésias, Zaida é levada pela mãe a uma cartomante durante sua infância. Em ambos os casos há a revelação de um futuro promissor através da beleza, mas também com a possibilidade da tragédia. Sob este aspecto, inclusive, seria possível estabelecer um paralelo moderno no que tange a personagem Zaida: ela não chega à morte na narrativa de Ayala, mas é através da dor e do sofrimento corporal que reconhece seu corpo e sua beleza como uma faca de lâmina dupla, que pode ser usada tanto para o bem quanto para o mal. Zaida trabalhava como mulher-macaco em um circo itinerante: ela aparecia apenas de biquíni, de maneira sensual, e o show de ilusão a “transformava” em um macaco aos olhos da plateia. No excerto a seguir, a personagem revela o abuso sexual sofrido por seu patrão que, embora que, em sua visão, não tenha se configurado uma violência:

Então eu comecei a amar meu corpo, a reconhecê-lo como uma coisa harmoniosa, cheia de vida e mocidade, capaz de se exhibir sem pudor e sem mancha, sem possibilidade de remorso ou vergonha. Eu tinha ímpetos de me mostrar nua, e quando o meu patrão, uma noite depois do espetáculo, desabotoou o meu biquíni, não esbocei a menor reação para detê-lo. (AYALA, 1981, p. 82)

Faz-se relevante também marcar a relação da diferença da personagem com o mito de Narciso: ela, diferentemente da figura mítica, conhecia as dimensões de sua beleza e, por conseguinte, planejava usá-la a seu favor, sem se preocupar com os males que causaria. Esta é uma das razões pelas quais o romance não está sendo tratado aqui como uma releitura fiel ao conto do mito. Não se pretende propor a ideia de que a obra repete o enredo de Narciso, mas sim que o utiliza como mote e/ou inspiração para criar uma nova narrativa, que se apropria de algumas ideias, mas que lança luz a outros caminhos possíveis. Por isso, a ideia de paródia configurada por Bakhtin.

Tem importância também destacar que Zaida não é a única personagem que possibilita a leitura deste romance paródico como a utilização do narcisismo como

epicentro temático do discurso, conforme mencionado anteriormente. As outras personagens, de seus modos e em níveis distintos, também revelam tendências ao espírito narcísico. O pintor, por exemplo, necessita de Rufino como observador quieto de seu trabalho. Ele gosta da relação de superioridade pré-estabelecida (fazendo analogia, de acordo com o que foi suscitado no início deste tópico, com a imagem da pintura de insetos mortos, e não vivos, que poderiam voar para outros locais). Essa sensação pode ser observada no respectivo trecho:

O pintor percebeu que perdia sua plateia. Rufino não queria o retrato de Zaida. Por que teria voltado ali? [...] o pinto continuava preso à tela pelo medo inesperado de perder Rufino. [...] a esta altura o pintor perdia a serenidade, e seus olhos ardiam de terror. Rufino sentiu-se dono de seu ser inteiro, só naquele momento percebeu esta força nova que ele não sabia existir em relação ao misterioso amigo. (AYALA, 1981, p. 51-52)

Inês, por sua vez, também possuía impulsos narcísicos mascarados de compaixão. Ela reconhecia a si própria como uma figura que abrisse mão de tudo e, por isso, podia se dedicar aos outros. Mas parece que, de fato, ao se dedicar ao pintor e a Raimundo, sobretudo, é que ela ganhava tempo, prolongando não só sua vida como também sua relevância na casa e no mundo. Observa-se a passagem a seguir:

Repetiu para si mesma: “Amanhã vou ver Rufino”. Usou para este encontro a hora da missa, assim não teria que explicar ao primo o motivo de sua saída. Deixaria de assistir à missa, naquele sábado, e pensou que isto seria evidentemente um pecado. Mas era por amor, o que fazia, por amor aos homens. Por amor ao seu primo e por amor a Rufino. Tinha pena de todos, receio por todos. A ela nada mais afetava, pois renunciara tanto que nem mais se apegava a coisas mortais. (AYALA, 1981, p. 56)

O amor parece uma das maiores justificativas para os atos egoístas no mundo. Por amor, pessoas matam e morrem, corrompem e são corrompidas. Na narrativa, cada uma a sua maneira, as personagens desnudam seu passado de forma a justificar suas atitudes no presente. Seja por paixões avassaladoras como as de Rufino, que busca, em última instância, o sagrado através da beleza, seja tentando capturar a perfeição da criação da natureza, como o pintor que tenta apreender o belo que existe por ter perdido a capacidade de imaginar, ou ainda vivendo o luto de uma beleza que não existe mais, como a de Raimundo. Sobre este, faz-se relevante conceder um pequeno espaço para o fechamento desta leitura: Raimundo vive em uma cadeira na sala da casa do pintor, onde também vive Inês. Lá, ele remói um tempo outro, no qual viva com sua mulher sua filha. Através de cartas e retratos, as recordações daquele tempo o consomem paulatinamente, levando-o a uma morte tranquila e silenciosa, notada apenas por Inês. Estes

acontecimentos que envolvem Raimundo também parecem vinculados à ideia de rito de passagem explorada por Eliade na obra **O sagrado e o profano** (1992):

No que diz respeito à morte, os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um “fenômeno natural” (a vida, ou a alma, abandonando o corpo), mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social: o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino post mortem, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceito entre eles. (ELIADE, 1992, p. 89)

Dessa forma, ter a consciência de que o belo não existe mais em sua vida – no caso de Raimundo a beleza era a família – condena-o a uma existência solitária até definhar. Não seriam todas as personagens reflexos de um Narciso que almeja a perfeição e que, sem alcançá-la, perde tudo? Acredita-se que não é possível apontar, por exemplo, um protagonista humano para esta narrativa. Assim como o título sugere, todas as criaturas parecem *compartilhar* igualmente da *sombra* que é, em última análise, o medo da solidão e a necessidade de encontrar a sua forma de beleza no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização deste breve estudo, optou-se por seguir a linha reflexiva que diz respeito à percepção bakhtiniana de paródia como um método para a construção de uma narrativa. De acordo com esta base, a paródia assume características que a tornam uma produção que vai muito além do pastiche ou de textos irônicos. Neste sentido, parece haver uma brecha plausível para se pensar, em comunhão, à noção de carnavalização da literatura aprofundada por Bakhtin em mais de uma obra. Embora aqui não se tenha construído um suporte suficiente sobre o assunto – afinal de contas, não era este o objetivo – acredita-se que ele contribui diretamente para o pensamento acerca da elaboração paródica de e em uma narrativa. Assim, o caráter popular que, segundo Bakhtin, estaria no cerne do romance moderno, também tem sua contribuição para os estudos contemporâneos do gênero narrativo.

No caso aqui demonstrado, objetivou-se pensar o discurso romanesco paródico como uma possibilidade de releitura de um discurso para a produção de um segundo, no qual o primeiro não é eliminado, mas realçado em sua essência. No caso específico deste estudo, buscou-se aproximar o mito de Narciso, presente na coletânea de narrativas intitulada de **Metamorfozes**, de Ovídio (mas que também é encontrada, com pequenas alterações, em diversas outras coletâneas de textos míticos ao longo dos séculos) a um romance brasileiro da segunda metade do século XX. **Partilha de sombra**, de Walmir Ayala, parece dialogar, em seus diversos estratos narrativos, tanto com o enredo quanto, principalmente, com a temática do mito abordado. E aqui parece haver um diálogo direto com o

pensamento de Bakhtin a respeito da importância de como as ideias são executadas em um discurso, denotando o valor para o *modo* antes do *quê*.

Intentou-se, portanto, apontar a plausibilidade de processos semelhantes na constituição das personagens do romance de Ayala em comparação ao personagem mítico que origina o termo narcisismo. Cada personagem do romance, à sua maneira, parece representar uma faceta possível da expressão – talvez patológica – do narcisismo, tendo seu ápice apontando em Zaida, que encontra em seu corpo a forma de expressão capaz de libertá-la a todo o custo da normalidade. Através de uma narrativa com momentos cíclicos, Ayala apresenta criaturas frágeis corrompidas pela necessidade de atrair a atenção, seja como forma de permanecerem vivas, seja para estender o sentido de suas existências.

Faz-se importante destacar, a este ponto, que Walmir Ayala possui uma grande diversidade de obras publicadas, que versam sobre diferentes gêneros e sobre perspectivas tanto literárias quanto teórico-críticas. Sobretudo em sua vasta produção poética, também é possível se deparar com insinuações e intertextualidades com mitos clássicos gregos. Ainda que este ponto não tenha sido elucidado neste momento – porque cremos que este ponto mereça um estudo particular, e não uma aparição como nota de rodapé apenas –, faz-se válido ressaltar a escassez de pesquisas a respeito de sua obra narrativa e lírica. Espera-se, assim, de maneira extremamente otimista, que este trabalho contribua, ainda que em pequena escala, para um processo de recuperação crítica sobre a obra do autor.

Notas

1 Agência de fomento: “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Não se pretende desenvolver amplamente este conceito aqui, mas de forma a estabelecer um sentido entre este conceito e a proposta de discurso paródico, pode-se dizer que o processo se dá porque, de acordo com o autor, o carnaval possibilita compreender o mundo através de processos de congruências de discursos, que não são reféns da hierarquização social, visto que o carnaval é público e universal, isto é, todas e todos podem acessá-lo. Além disso, ele representa uma espécie de “vida às avessas”, visto que as leis normalmente empregadas encontram-se suspensas. E o mais importante: é eliminada a distância entre os homens – as diferentes camadas sociais encontram-se juntas, em diálogo, em convivência. É este contato familiar entre as diferentes representações sociais – e, portanto, linguísticas – que contribui para a importância dada ao autor a este processo de carnavalização. Ou seja: a literatura seria carnavalizada ao adotar tais características, o que, em última análise, contribuiria também para o estabelecimento da convivência de variados planos discursivos em diálogo. E, assim, o procedimento paródico.

3 Sugere-se pesquisa aprofundada sobre o tema, que está diretamente vinculado ao discurso da paródia, mas que aqui não será estendido.

4 A versão aqui suscitada está presente na obra *Metamorfoses*, de Ovídio.

5 A pintura foi originalmente atribuída a Caravaggio por Roberto Longhi em 1916, porém, depois, descobriu-se que foi pintada por Caravaggio entre os anos 1597 e 1599.

Referências

- AYALA, Walmir. **Partilha de sombra**. Rio de Janeiro: Globo, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.
- CARAVAGGIO. **Narciso**. 1599 – Óleo sobre tela (110 x 92cm) – Localização: Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma (Itália).
- CAZUZA; FREJAT. **Narciso**. In: Barão Vermelho – **Maior Abandonado**. Som Livre, 1984.
- DIVE. Direção: Matthew Saville, Produção: Julia Parnell. Nova Zelândia: NZFC, 2014 (13 min.).
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **O sagrado e o profano**. Trad. de Rogério. Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- MUNIZ, VIK. **NarcisusafterCaravaggio**. 2007. 1 Fotografia de montagem com lixo e sucata, Brasil. In: MUNIZ, Vik. **Vik Muniz: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. de Paulo Farmhouse. Lisboa: Cotovia, 2007.
- STENDHAL, **Le Rouge et le Noir**. Paris: Levasseur, 1830.
- VELOSO, Caetano. **Sampa**. In: **Muito (dentro da estrela azulada)**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978.
- WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. London: Ward, lock&Co, 1890.

Para citar este artigo

PAZ FILHO, L. A. dos S. Percepções do discurso romanesco e paródico de bakhtin como orientações para a leitura do mito de narciso em partilha de sombra, de Walmir Ayala. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 2., 2020, p. 51-68.

O Autor

Luís Alberto dos Santos Paz Filho possui Graduação em Letras (português e Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017), com bolsa PROUNI, onde atuou como bolsista de Iniciação Científica no período de 2013 a 2017, tendo participado de pesquisas nas áreas de literatura brasileira autobiográfica e memorialística, e literaturas de língua portuguesa de origens europeia e africana do século XXI. Possui Mestrado em Teoria da Literatura (2019) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sendo bolsista CNPq. Atualmente é doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sendo bolsista Capes.