EDITAR O BRASIL PARA AMÉRICA LATINA: A EXPERIÊNCIA DE ANTONIO CANDIDO NA BIBLIOTECA AYACUCHO

Eduardo Toro (UNICAMP)[1]

Resumo: Em 1974, Antonio Candido recebe uma carta, escrita em 17 de setembro por Ángel Rama, das mãos do seu amigo Sérgio Buarque de Holanda que acabava de voltar de Caracas. A carta era um convite de colaboração para escolher as obras brasileiras que participariam de um projeto editorial de porte continental: a Biblioteca Ayacucho. O pedido de Rama abria portas para questionar diferentes mecanismos do processo editorial, como a exclusão, a tradição e a tradução. O convite ao crítico brasileiro propunha repensar as variações dos "espaços legíveis" entre duas tradições – a da América Hispânica e a brasileira –, pensando tanto as circunstâncias de sua efetivação na tradição latino-americana, quanto as práticas concretas de uma cultura brasileira nas obras escolhidas.

Palavras-chave: edição; tradição; tradução

*

Em 1974 Antonio Candido recebeu uma carta, escrita em 17 de setembro por Ángel Rama, das mãos do seu amigo Sérgio Buarque de Holanda, que acabava de voltar de Caracas. A carta estende um convite de colaboração para um projeto editorial de porte continental: A Biblioteca Ayacucho:

> Como ele lhe explicará [Sérgio], criamos uma comissão (com patrocínio da Presidência [da Venezuela]) destinada a publicar a Biblioteca Ayacucho […] que consistirá numa biblioteca fechada [...] onde queremos selecionar os mais importantes autores e obras, na literatura, no pensamento e na história, de nossa América [...] Conto com você para toda a parte brasileira. Em princípio se combinou criar uma comissão de assessoria em nível continental para a realização do projeto […] para qual é indispensável a sua presença. Essa comissão inicial trataria de analisar o projeto e sugerir títulos, obras, prologuistas, anotadores. Por último, preciso que me esboce uma primeira seleção, essa que se faz de memória, repassando o que se lembra, dos vinte títulos brasileiros que indispensavelmente devem estar numa biblioteca desse tipo (CANDIDO; RAMA. 2018, p.87).

Em 23 de novembro, do mesmo ano, o jornal *El Nacional* de Caracas cobriu a Comissão Internacional para a Biblioteca Ayacucho com um artigo de Roa Bastos intitulado "La inteligencia como riesgo", no qual o escritor paraguaio denunciava as ausências forçosas de um importante grupo de intelectuais nessa Comissão. Ausências que, segundo o paraguaio, tinham sido promovidas pelo medo à Inteligência que sentiam os regimes autoritários na região, principalmente, ao considerar uma possibilidade material de integração cultural como se propunha o projeto da editora. Sobre as ausências brasileiras o escritor denunciou:

> El eminente sociólogo Caio Prado Junior no ha podido asistir al encuentro. Las autoridades brasileñas le negaron autorización para salir de su país. En solidaridad con su compatriota y como acto de protesta por esta absurda medida represiva, el crítico Antonio Cándido de Mello e Souza, invitado asimismo al encuentro, se abstuvo de viajar. Su anuncio cablegráfico cayó en el plenario de apertura como un testimonio escueto y dramático. La indignación y repulsa de los asistentes respondieron de inmediato con un enérgico documento y denuncia. Por supuesto, no tuvo el menor eco en las autoridades del Brasil; tampoco sirvieron de nada las gestiones que se hicieron ante su representación diplomática en Caracas (ROA BASTOS, 1975).

Mais do que uma excepcionalidade, a negação via diplomática da participação de Candido em eventos de índole latino-americanista no exterior virou uma prática. No ano anterior, por exemplo, o brasileiro já tinha visto ser recusado o seu convite ao "Coloquio sobre Literatura y Práxis en América Latina", na Universidade de Bonn na Alemanha Federal. Gutiérrez Girardot, filósofo colombiano organizador do evento, denunciou a respeito: "En Brasilia un funcionario argumenta que bajo su criterio Candido no era el más adecuado"(GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1973)[1]

Dadas as condições de exclusão, o correio se constituiu no veículo de discussão editorial das obras brasileiras na Biblioteca Ayacucho. As cartas, nesse caso, entre o editor uruguaio em Caracas e o crítico brasileiro em São Paulo, permitem rastrear as diferentes instâncias da editoração: como lugar de articulação discursiva e produção cultural entre uma linha editorial (latino-americanista), um acervo cultural (brasileiro) e uma rede intelectual (autores, prologuistas, tradutores).

[1] Correspondência preservada no Arquivo pessoal de Ángel Rama pela arquiteta Amparo Rama, Montevideo: Carta escrita a máquina, desde Bonn por Gutiérrez Girardot para Ángel Rama em 30 de janeiro de 1973.

O apelo à escolha das obras "de memória" que o editor uruguaio fez ao crítico brasileiro, demandou um duplo movimento, pois, as obras escolhidas para serem publicadas poderiam ser compreendidas como práticas concretas e como objetos de interpretação de uma cultura brasileira, porém latino-americana.

**

Em carta escrita em São Paulo, no dia 8 de outubro de 1974, Antonio Candido escreveu para Ángel Rama respondendo ao convite: "Parece uma empresa grandiosa e de projeção; pode contar comigo"[4], anexando uma lista inicial – de memória "para começar a pensar no assunto". Destacarei aqui parte da rede intelectual que se conformou ao redor da Biblioteca Ayacucho dentro do Brasil, mencionando tanto as obras indicadas por Candido quanto os intelectuais que participaram de cada edição:

> Ficção
> **1. Machado de Assis, *Quincas Borba* [publicado com prólogo e notas de Roberto Schwarz], ou *Dom Casmurro*, ou *Memorias Póstumas de Brás Cubas.***
> **2. Machado de Assis, Seleção de contos. [publicado com prólogo e seleção de Alfredo Bosi]**
> **3. Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e/ou *Serafim Ponte Grande*. [publicado com prólogo e seleção de Haroldo de Campos]**
> **4. Mário de Andrade, *Macunaíma*. [publicado como: *Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario.* Com seleção, prólogo e notas de Gilda de Mello e Souza]**
> 5. Graciliano Ramos/ São Bernardo ou vidas Secas [a agente literária Carmen Balcells não vendeu os direitos da obra para a editora (mesmo caso do uruguaio Onetti, entre outros escritores.]
> 6. Guimarães Rosa/ Grande Sertão, veredas. [a editora José Olympio se encontrava sob intervenção do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, pelo que, mesmo recebendo pagamento adiantado dos direitos de publicação não autorizou a publicação.]
> 7. Antologia de contos de diversos autores.
>
> B. Poesia
> 8. Antologia de poetas barrocos, clássicos, românticos, parnasianos, simbolistas e modernos. [pensar o sequestro do barroco...]
> 9. Antologia de Manuel Bandeira
> 10. [Antologia] Idem. de Mário de Andrade
> 11. Idem. Murilo Mendes
> 12. Idem de Jorge de Lima
> 13. Idem de Carlos Drummond de Andrade.
> 14. Idem de João Cabral de Melo Neto

15. Idem de poesia recente (concretismo, neoconcretismo, poesia-praxis)

C. Estudos
16. Euclides da Cunha, *Os Sertões*. [prólogo, notas e cronologia: Walnice Nogueira Galvão]
17. Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*. [prólogo e cronologia: Darcy Ribeiro]
18. Caio Prado Junior. *Formação do Brasil Contemporâneo*
19. Sérgio Buarque de Holanda (o livro que está por sair sobre o Império no seu conjunto). [publicado como: *Visión del Paraíso. Motivos edénicos en el descubrimiento y colonización del Brasil.* Prólogo: Francisco de Assis Barbosa.]
20. Celso Furtado/ Formação Econômica do Brasil

****

As edições das obras brasileiras na Biblioteca Ayacucho sempre visaram um descompasso singular: entre destacar uma tradição de obras fundamentais para um acervo latino-americano, e dar relevância a uma tradição nacional. Para além disso, os editores das antologias publicadas pela editora se permitiam publicar outros autores brasileiros, não considerados por Candido, dependendo do tema da antologia: *Pensamiento Político de la emancipación* (Don Pedro de Alcantara), *Utopismo Socialista* (José Ignacio de Abreu e Lima), *Pensamiento Conservador* (Don Pedro I) *Poesía de la independencia* (José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho, Domingos de Caldas Barbosa, P. Antônio Pereira de Sousa Caldas, José Elói Otoni, José Bonifácio de Andrada e Silva, Frei Francisco de São Carlos, Domingos Borges de Barros, José da Natividade Saldanha), *Pensamiento positivista latinoamericano* (Miguel Lemos, R. Teixeira Barreto, Luis Pereira Barreto, Julio Prates de Castilhos).

É sabido que as obras não têm sentido estático, seja regional, nacional ou cultural. Elas estão investidas de significados plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Nas suas escolhas, Candido certamente pretendia fixar um sentido para a tradição Brasil dentro da América Latina, desde a escolha de uma lista de obras fundamentais, até a seleção de uma equipe intelectual para as edições. Contudo, a construção de um discurso não nega que outros elementos partícipes da linha editorial

inventassem, deslocassem ou distorcessem esses sentidos prévios, como aconteceu com as antologias.

É preciso levar em conta que as formas produzem sentidos. Portanto, se considerarmos que a maioria dos exemplares editados pela Biblioteca Ayacucho eram reedições de obras já editadas em português, ainda que inéditas em espanhol, a originalidade da tradução passava a investir um significado inédito às obras, modificando os dispositivos materiais que convidam à sua interpretação. A tradução, por exemplo, necessária no caso das obras brasileiras para a sua edição em espanhol, deslocou material e ideologicamente as edições brasileiras: material, porque os tradutores contratados eram em sua maioria argentinos (Benjamín de Garay, Santiago Kovadloff, Juan García Gayo); e ideológico, devido a sua inserção numa linha editorial latinoamericanista.

Compreender a tradução como uma forma de apropriação é uma questão necessária para entender o Brasil dentro do projeto da Biblioteca Ayacucho. Esse processo é fundamental, porque articula as diferentes produções de sentido envolvidas numa produção editorial, o que amplia o horizonte da recepção. A Biblioteca Ayacucho se propunha como acervo da cultura latino-americana, e dessa forma, as obras traduzidas devem ser encaradas dentro de um sistema cultural de referências e significados que tecem redes intelectuais na América Latina.

****

Para concluir: no ensaio *"*Os brasileiros e a nossa América", publicado em 1993, em *Recortes,* Antonio Candido faz uma nova ordem do discurso Brasil na América Latina. O seu interesse nesse artigo era interpretar as relações culturais no continente. Este interesse, similar à proposta feita por Rama em convite à Biblioteca Ayacucho, resultou em uma nova lista de obras brasileiras, as quais não coincidem com as obras sugeridas anteriormente para a editora: *Uraguai*, de Basílio da Gama; *Colombo* de Araújo Porto Alegre; *O Guesa errante* de Sousândrade; *Balmaceda* de Joaquim Nabuco *Balmaceda*; *A*

ilusão americana de Eduardo Prado; *Pan-americanismo* de Oliveira Lima; *A América Latina, males de origem* de Bomfim… essa escolha indica à consciência do crítico em relação a uma tradição que, sem ser menos brasileira, instiga à pergunta pela América Latina.

Toda ordem do discurso implica uma forma de violência. A seleção e a exclusão são características da edição que definem consigo uma tradição. A memória sempre é território de disputa para diversas tradições, pois a afirmação de uma implica na ameaça da outra. Consequentemente, os repositórios físicos, como as editoras, participam dessa disputa. É instigante perceber que para a Biblioteca Ayacucho o critério de seleção de Candido foi a importância das obras em relação a um sistema literário nacional. No entanto, num segundo momento, o próprio Candido, numa discussão interna, relacionou uma tradição brasileira que pensava as obras brasileiras em relação a um sistema literário latino-americano.

Agora repasso a pergunta para vocês: o que vocês responderiam se algum editor latino-americano pedisse uma primeira seleção, "essa que se faz de memória, repassando o que se lembra", dos vinte títulos brasileiros indispensáveis para uma biblioteca, a qual pretende abraçar os mais importantes autores e obras da literatura, do pensamento e da história latino-americana.

Referências

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a nossa América. **Recortes.** 3ª ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio; RAMA, Ángel. **Conversa Cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, Edusp, 2018. P.87

CARRILLA, Emilio. **Poesía de la independencia**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Carta escrita desde Bonn por Gutiérrez Girardot para Ángel Rama el 30 de enero de 1973: Arquivo de Ángel Rama Montevideo

RAMA, Carlos. **Utopismo Socialista.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

ROA BASTOS. “La inteligencia como riesgo”, **El Nacional**, Caracas, 23 de noviembre de 1975.

ROMERO, José Luis. **Pensamiento Conservador**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

ROMERO, José Luis. **Pensamiento Político de la emancipación**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

ZEA, Leopoldo. **Pensamiento Positivista Latinoamericano (Vol. 1 e 2)**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

CANDIDO: OMISSÕES E DESCOBERTAS EM SUA CRÍTICA À LITERATURA REGIONALISTA PRÉ-MODERNISTA

Gustavo Krieger Vazquez (UFPR)[1]

Resumo: Estudaremos as críticas que Candido, ao longo de sua carreira, fez contra a literatura regionalista pré-modernista. Entre muitas opiniões negativas, enxergando o estilo como ultrapassado e incapaz de se preocupar com nada além do pitoresco, e a diminuição da importância de certos autores, como Valdomiro Silveira e Afonso Arinos, há alguns, como Monteiro Lobato, que sobressaíam e eram elogiados; e, a partir de 1972, há a presença frequente e positiva, mas tardia, de Simões Lopes Neto. Apontando algumas omissões importantes, lançaremos questões em relação ao modo como o crítico enxergava o estilo.
Palavras-chave: regionalismo; Antonio Candido; pré-modernismo.

Acompanhar cronologicamente as críticas que Antonio Candido lança contra a literatura regionalista pós-romântica e pré-modernista suscita algumas questões.

Começamos encontrando uma opinião sobre autores regionalistas em um artigo da primeira metade da década de 1940 – "Poesia, documento e história". Nela, além de Bernardo Guimarães e Franklin Távora, dois autores pré-modernistas são mencionados: Monteiro Lobato, que "quase" teria transformado a ficção regionalista em movimento social, e Afonso Arinos, um dos escritores em cuja literatura "o caboclo era considerado sobretudo como um motivo, um objeto pitoresco" (CANDIDO, [1945], p. 46). Em seguida, há o que de mais próximo chega de um elogio de Candido a Arinos – o autor seria bastante compreensivo (CANDIDO, [1945], p. 48).

Esses e outros autores são mencionados em 1946, em um texto publicado no jornal *Diário de São Paulo*, após o lançamento de *Sagarana*. Tecendo enormes elogios a Guimarães Rosa, o crítico aponta que o livro é o coroamento de um regionalismo pelo qual haviam passado "Bernardo Guimarães (...), Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queirós [sic], Hugo de Carvalho Ramos". Porém, esses autores fariam parte da "fase do pitoresco e do narrativo, do regionalismo ´entre aspas ´(...) fase ultrapassada, cujos produtos envelheceram rapidamente". Após esse julgamento determinado, ele abre uma ressalva: esse envelhecimento talvez se deva "à força de copiados e dessorados pelos *menores*". Ele então volta a falar do autor de *Sagarana*, que "construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro (...)" CANDIDO, 2002, p. 186).

1 Graduado em Filosofia (UFPR), Mestrando em Literatura (UFPR). Contato: kriegervazquez@hotmail.com.

A lista dada por Candido nos parece um pouco randômica. Bernardo Guimarães publicou seu primeiro poema em 1852, vindo a falecer em 1884; os primeiros contos de Silveira e Arinos foram publicados em periódicos em 1894; a fase mais importante da obra regionalista de Lobato inicia vinte anos depois; *Tropas e boiadas*, de Carvalho Ramos, é de 1917. E mesmo que Silveira, Arinos, Lobato e Carvalho Ramos possam ser vistos como estando próximos cronologicamente, Amadeu de Queiroz – nota-se que a grafia do nome do autor está errada no texto de Candido – é um escritor, atualmente não tão lembrado, que iniciou sua carreira em 1927, mas cuja fase mais produtiva foi entre 1937 e 1945 – bastante próximo à data de publicação do texto de Candido. Os nomes, em si, parecem jogados aleatoriamente; de fato, em seguida Candido nos oferece uma distinção considerável entre dois deles: Lobato seria um "maior talento", enquanto Arinos seria um dos "indevidamente valorizados" (CANDIDO, 2002, p. 187).

Alguns anos depois, em seu artigo "Literatura e cultura de 1900 e 1945", publicado parte em 1953 e parte em 1955, Candido volta a diminuir o regionalismo pré-modernista, chamando ele de "gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência". Sua lista de autores é mais curiosa e menos interessante que a anterior: o regionalismo se marca pela "banalidade dessorada de Catulo da Paixão Cearense, a ingenuidade de Cornélio Pires, o pretensioso exotismo de Valdomiro Silveira ou do Coelho Neto de *Sertão*". Após falar de Euclides da Cunha, conclui sobre o estilo que "caberia ao Modernismo orientá-lo no rumo certo." (CANDIDO, 2014, p. 121).

Se a visão salvadora do modernismo não bastasse, usar como argumento Paixão Cearense e Pires é, talvez, usando a expressão popular, "bater em bêbado". Eram autores famosos com o público, mas, na nossa opinião, menores para a literatura brasileira, sem uma obra ficcional significativa.

Em 1959 foi lançada a obra mais importante de Candido, sua *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos, 1750-1880*. Os regionalistas românticos – Alencar, Guimarães, Távora, Taunay – recebem bastante atenção. Mas, apesar do limite cronológico do título, temos, também, considerações sobre os regionalistas posteriores, cuja obra Candido chama de "literatura sertaneja" (CANDIDO, 2013, p. 528).

As personagens dos autores dados, que formam agora uma lista mais coerente (Arinos, Lopes Neto, Silveira, Coelho Neto e Lobato), não teriam, como as personagens

dos românticos que os precederam, um viés humano que as permitissem se posicionar além do exotismo. Esses autores tenderiam a:

> (...) anular o aspecto humano, em benefício de um pitoresco que se estende também à fala e ao gesto, tratando o homem como peça de paisagem, envolvendo ambos no mesmo tom de exotismo. É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-la no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. (CANDIDO, 2013, p. 528)

Como é comum, o crítico costuma bater para depois assoprar (ou vice-versa); aqui, logo ele emenda que essa literatura é "bem versada apesar de tudo por aqueles mestres".

Em 1964, em seu estudo sociológico *Os parceiros do rio Bonito*, Lobato recebe uma breve menção por ter criado, de maneira "injusta, brilhante e caricatural" (CANDIDO, 2017, p. 96), o Jeca Tatu.

Em 1966, Candido ministrou aulas cuja redação seria posteriormente publicada sob o título "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". Aqui o crítico fala sobre a história do banditismo na literatura regionalista mineira – os grupos que se formam contra o governo, ou pessoas que acabam, em um momento de infortúnio, ingressando em uma vida de crime – iniciando com o poeta Cláudio Manuel da Costa, do século XVIII, e passando por Manuel de Macedo, Teixeira e Sousa, Bernardo Guimarães e o não-mineiro Távora, entre outros, até chegar em Guimarães Rosa. O autor mais recente dos que precederam o modernismo é Arinos – depois dele, só autores do fim da década de 1920 ou início da década de 1930.

Pouco mérito continua sendo dado aos nossos contistas, seja de forma indireta – "Num conto de Afonso Arinos, ´Pedro Barqueiro´ (1895), o salteador deste nome é um escravo fugido (...)", nos diz Candido em certo momento, para algumas linhas depois dar o arremate, como se por acaso: "Lamente-se, de passagem, que o drama do escravo foragido ainda não tenha inspirado produções ficcionais à sua altura" (CANDIDO, 1995, p. 152) – ou diretamente, quando fala de "Uma história de quilombolas", de Bernardo Guimarães, uma "obra tão secundária", de "aventuras rocambolescas" (CANDIDO, 1995, p. 152-153). Novamente a lista é curta, e a delimitação espacial (malgrada a presença de Távora) deixa de lado ótimos contos sobre criminosos e grupos rebeldes, como "O crime do tapuio" de José Veríssimo, "A quadrilha de Jacó Patacho" de Inglês de Sousa, ou os contos de Simões Lopes Neto que tratam do tema.

Em 1970, em seu famoso artigo "Literatura e subdesenvolvimento", Candido novamente elogia a atuação do modernismo sobre a literatura sertaneja, e o atraso do que o precedeu. Candido mostra a diferença entre a literatura antes da década de 1930, quando o país era visto como grande mas com capacidades ainda não realizadas – o que ele chama de "consciência amena de atraso" (CANDIDO, 1989, p. 142) – e a perspectiva posterior onde o subdesenvolvimento era fato concreto e inevitável. Englobando também a literatura sul-americana de língua espanhola, Candido menciona poucos autores anteriores ao modernismo: há uma breve crítica a Coelho Neto, e Inglês de Sousa e José Veríssimo fariam parte da "fase pitoresca" (CANDIDO, 1989, p. 158) do regionalismo.

Mas então algo começa a mudar no tratamento de Candido com o pré-modernismo. Poucos anos depois, em "Literatura e a formação do homem", de 1972, fora a já esperada crítica a Coelho Neto, agora sobre sua escolha em usar a notação ortográfica[2] em um de seus contos, o que indicaria uma ideologia que busca rebaixar o homem do interior, temos inúmeros elogios a Simões Lopes Neto, produtor de uma ficção "qualitativamente elevada" (CANDIDO, 2002, p. 90). Elogiando a forma como Lopes Neto amalgama o discurso do narrador com o das personagens, "construindo uma fala gaúcha estilizada e convincente, mas ao mesmo tempo literária, esteticamente válida" (CANDIDO, 2002, p. 92), Candido dá a maior valia possível ao autor. De fato, é capaz de indicar que o regionalismo, "conforme o aspecto ou autor considerado", pode ser tanto alienador quanto humanizador, embora logo afirme que é uma literatura atrelada ao subdesenvolvimento; coloca, então, Guimarães Rosa como se estivesse em um plano superior a essa "malsinada corrente" (CANDIDO, 2002, p. 86).

A presença do escritor pelotense torna-se constante, a partir de então, nos textos nos quais o crítico fala sobre o regionalismo, começando em 1979 com "A nova narrativa". Em um breve parágrafo, o crítico fala negativamente da "literatura sertaneja" do começo do século – "na maioria das vezes uma subliteratura vulgar, explorando o pitoresco segundo o ângulo duvidoso do exotismo, paternalista, patrioteiro e sentimental" – para depois apontar que "segundo a maioria dos críticos, apenas Simões Lopes Neto fez narrativa realmente boa dentro deste enquadramento comprometido (...)" (CANDIDO, 1989, p. 202-203).

2 No artigo, Candido se refere ao estilo como seguindo uma "notação fonética", mas usaremos o termo "ortográfica", pois os autores não utilizaram símbolos fonéticos em suas obras.

Os elogios retornam em *Iniciação à literatura brasileira*, de 1987. Nessa obra, Candido inicialmente apresenta a literatura regionalista com as ressalvas usuais – "essa tendência incorreu nos vícios habituais do gênero, que são o pitoresco superficial e as conclusões bem-pensantes sobre a pureza rural oposta ao artificialismo da cidade" – para em seguida apontar alguma virtude do estilo: "por outro lado teve a vantagem de ser uma descrição extensiva do país, revelando muita coisa do Brasil aos brasileiros, frequentemente presos demais às novidades européias" (CANDIDO, 1999, p. 46). Fala então sobre os regionalistas da época Romântica de forma elogiosa.

Em seguida, no tempo cronológico mais próximo ao nosso estudo, de 1890 até a década de 1920, começa tratando breve, mas positivamente, de Afrânio Peixoto. Após isso, retorna à crítica negativa, indicando o regionalismo que antecedeu o modernismo como sendo "superficial e meio leviano, pois se baseava no interesse elitista pelo homem do campo, visto à maneira de um objeto pitoresco e caricatural, podendo nos cultores menores chegar a uma vulgaridade folclórica ao mesmo tempo tola e degradante" (CANDIDO, 1999, p. 66). Porém, deixada clara a existência de autores menores, ele então comenta sobre Simões Lopes Neto, um autor que "soube manter tanto a dignidade do tema quanto a excelência do tratamento literário" (CANDIDO, 1999, p. 67). A frase seguinte é interessante: Candido aponta que, entre os autores regionalistas da época mencionada, "a crítica reconhece hoje que o mais original e o mais realizado" seria Simões Lopes Neto. Seria isso uma auto-referência? Afinal, a crítica como um todo não estava cega para a existência de Lopes e de vários outros autores ignorados por Candido; como um exemplo determinante, uma estudiosa do mais alto calibre, Lúcia Miguel Pereira, já havia elogiado Lopes Neto mais de três décadas antes, no clássico estudo *História da Literatura Brasileira – Prosa de Ficção – de 1870 a 1920*, publicado em 1950 (e também elogiou, com uma crítica complexa e que trata individualmente de contos e romances, Lobato, Maya, e Manuel de Oliveira Paiva, entre outros).

Ainda na obra *Iniciação à literatura brasileira*, Candido termina seus comentários sobre a literatura regionalista pré-modernista com uma opinião a respeito de Lobato, um autor "parcialmente regionalista", uma "personalidade poderosa, que misturava o senso moderno dos problemas a um naturalismo já superado" (CANDIDO, 1999, p. 67).

Em 1995, na revista estadunidense *Luso-Brazilian Review*, é publicado o artigo "Literatura, espelho da América?". Apesar do título indicar uma abrangência desde o

Canadá até o Chile, Candido fala de fato da literatura brasileira, um pouco de sua origem européia, e cita de passagem alguns autores latino-americanos. Contra o regionalismo pré-modernista há as críticas usuais (pitoresco, escrito para o entretenimento do leitor urbano, etc.). Afonso Arinos é o único mencionado – um autor "de muito boa qualidade" (CANDIDO, 2012, p. 111), mas que reifica o ser humano, alienando-o. É curioso um escritor com uma obra tão breve como Arinos estar entre os mais mencionados do estilo, desde a primeira crítica de Candido até essa. Apesar de suas qualidades, ele está longe de sintetizar o estilo.

Tendo diante de nós a evolução crítica de Candido, e sem nos determos aos elogios com os quais concordamos, lançamos algumas questões sobre as supostas fraquezas dos autores regionalistas pós-românticos e pré-modernistas.

O primeiro ponto que gostaríamos de colocar é que, embora esteja correta, falar da qualidade duradoura de Guimarães Rosa em pleno ano de 1946 como critério para desmerecer outros autores não nos parece justa. Estamos falando de um gênio, e mesmo famosos autores modernistas e pós-modernistas estariam à sombra dele. Ou autores contemporâneos, ou de qualquer parte do mundo, de qualquer época. É uma baliza exigente demais, para dizer o mínimo.

Mais que isso, é de questionarmos se Guimarães Rosa deve tanto assim ao modernismo, ou se ele estava sobre os ombros de outros gigantes – isto é, dos regionalistas que o precederam. Como exemplo ilustrativo, Guimarães Rosa possuía em sua biblioteca uma edição de *Contos Gauchescos* com anotações feitas por si mesmo, além de saber trechos de cor da obra do autor sulista (DOMINGUES, 2013, p. 9). Para o sobrinho-neto de Afonso Arinos, Guimarães Rosa disse, em uma conversa particular, "que colocara o *Buriti Perdido* [primeiro conto de *Pelo sertão*] como orelha da sua segunda coletânea de contos, *Corpo de Baile* (...), para assinalar, reconhecendo-a, a própria filiação literária a Afonso Arinos" (ARINOS, filho, 2010, p. 9).

Mencionamos outros estudos que respondem a mesma questão: para Luís Augusto Fischer, em “A formação vista do sertão”, o gênio de Guimarães Rosa "não se explica pela pauta do modernismo paulista e sim por esse outro continuum" (FISCHER, 2011, p. 67), isto é, continuum que, de acordo com Fischer, atravessa desde Basílio da Gama e passa, inclusivamente, por Afonso Arinos; e também um interessante trabalho de Pedro Brum Santos, "Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil", que mostra como

o modernismo e o regionalismo da década de 20 em diante desaguam de rios diversos, não devendo nada um ao outro (SANTOS, 2011, p. 293).

Lobato, que no início da atividade crítica de Candido quase inventou o regionalismo social, e que na *Formação* seria apenas um daqueles que igualam homens a árvores e cavalos (embora pareça que seria um "mestre", um "maior talento" fazendo isso), no fim da vida de Candido volta a ser visto como uma "personalidade poderosa" com um "senso moderno dos problemas"; *mutatis mutandis*, alguém que trabalhou com os mesmos problemas do modernismo, adiantando-os.

Simões Lopes Neto surge inicialmente na *Formação*, mais um nome entre muitos. Na verdade, vimos que é comum essa listagem em tanto randômica dos regionalistas que, se de um lado facilita a crítica generalizada e breve, prejudica qualquer crítica específica e profunda. De fato, em 1959, Lopes Neto seria um daqueles que igualam homens com cavalos e árvores, e seria um eufemismo chamar isso de absurdo, mas que nos textos de Candido a partir de 1972 volta a aparecer de forma determinante e coberto de elogios. Mas vejamos como o próprio Candido explica isso.

Questionado por Marcelo Guadagnin, em 2006, sobre a possibilidade de ter tido "fases" em sua carreira, em que diferentes formas de se ver o sertão estavam presentes, o crítico respondeu: "Não sei se tem razão quanto a "fases" em minha maneira de encarar o regionalismo. Ao longo de uma vida tão espichada quanto a minha, deve haver mais contradições do que fases". (GUADAGNIN, 2006, p. 127)

De fato, as obras de Lopes Neto não mudaram uma vírgula entre a década de 1950 e a de 1970. Talvez seja apenas nesta época que Candido tenha lido a obra do autor? A edição de *Contos Gauchescos* de Aurélio Buarque de Hollanda, que trouxe a obra de volta ao mercado editorial e para todo o país, havia sido publicada pela editora Globo em 1951; mas, mesmo assim, é uma hipótese possível a de que Candido só leu Lopes Neto na década de 1970, visto que a partir de então ele se tornou referência para o crítico. O impacto extremamente positivo recebido não coaduna com a crítica presente em *Formação*.

Assim, lançamos outra questão: seriam diversas suas primeiras críticas ao regionalismo pré-modernista, aquelas feitas nas décadas de 1940, 50 e 60, se Candido já tivesse conhecimento do autor de *Contos Gauchescos*? Acreditamos que sim, nem que apenas como enfraquecendo as críticas globais e indiferenciadas, visto a força que Lopes Neto causou ao crítico depois; é um autor que, uma vez lido, não poderia ser

simplesmente deixado de lado ou esquecido. Sua própria visão geral do estilo seria diversa.

Se o que mencionamos anteriormente foi o caso com Simões Lopes Neto, devemos também questionar se não haveriam outros pontos esquecidos na crítica de Antonio Candido. Valdomiro Silveira, Coelho Neto e Arinos foram criticados em quase todos os momentos, mas pelo menos estão presentes. Inglês de Sousa e José Veríssimo surgem de passagem. Manuel de Oliveira Paiva e outros romancistas são ignorados. Lobato aparece com frequência, de forma elogiosa, mas com ressalvas. Porém, cabe ressaltar que nunca é mencionado um conto específico do autor de Taubaté.[3] De fato, raras são as vezes em que contos ou romances específicos dos autores criticados são sequer mencionados, com autores diversos entre si sendo tratados de forma planificada, mesmo quando de gerações distintas. Haveria outros autores cuja não presença poderíamos questionar, mas observemos apenas dois.

Hugo de Carvalho Ramos foi reduzido a um nome entre muitos, e nunca houve nada além dessa menção em um único artigo, sem que saibamos se era alguém bem-conceituado por Candido ou não – ou mesmo lido. Seria ele, como Lobato, um autor de "maior talento", ou um dos "indevidamente valorizados"?

Alcides Maya jamais foi sequer citado, até onde sabemos, por Candido. Não seria estranho acreditar que o crítico jamais o leu. E, embora seja certo que, tivesse lido *Ruínas Vivas*, Candido poderia ter visto nas influências do barroco muitos argumentos para críticas, em *Alma Bárbara* encontramos contos sem traços de linguagem arcaica e tão ambiciosos e avançados estilisticamente quanto os de Lopes Neto.

Um ponto comum em toda crítica de Candido é a busca pela validação do modernismo – mais que isso, um poder agregador que o movimento teria, como se tudo se convergisse a ele e dele se expandisse; uma "militância modernista", nas palavras de Fischer (2011, p. 57). Claro que, quanto mais força se remover de movimentos anteriores – principalmente do exatamente anterior – mais grandioso o modernismo parecerá. Mas essa visão persistente do centro forçou a perda das variedades. O modernismo também foi o inimigo heróico da literatura reinante até então, a carioca. A

3 Em um entrevista dada em 1996, Candido critica a visão de Lobato em relação ao caipira, mencionando, sem citar o nome, "Velha praga" ("[Lobato] estava indignado com aqueles caboclos atrasados, que botavam fogo em tudo; e escreveu um artigo desagradável (...)"). A breve interpretação de Lobato que segue parece se resumir a esse único texto, e de fato Candido confessa que "não quero fazer injustiça, porque muita coisa dele não li". Conclui dizendo que "Mas o que li corresponde a uma visão pouco compreensiva" (JACKSON, 2018, p. 273). O que não espanta, visto a leitura pouco compreensiva.

capital era também a sede da Academia Brasileira de Letras, que representaria o ultrapassado, o retrógrado – do qual foi membro e presidente Coelho Neto, um dos sacos de pancada preferidos de Candido. Academia da qual também foi membro Alcides Maya.

Levou anos para Antonio Candido conhecer Simões Lopes Neto e reconhecer seu talento. A força de suas obras era tão evidente que não se podia mais ignorá-las. Mas é bem sabido que nenhuma literatura se faz *ex nihilo*. Dada a influência de Simões Lopes Neto em Guimarães Rosa, poderíamos questionar sobre as influências tidas pelo próprio autor gaúcho. Apolinário Porto-Alegre seria uma garantia, outro autor notável por não estar presente nos estudos de Candido. Alguém com quem a obra de Lopes Neto certamente dialogou foi com a de Alcides Maya, com o autor pelotense tendo dedicado seu conto "A salamanca do Jarau", de *Lendas do Sul*, ao escritor de São Gabriel, e este escrevendo um grande conto claramente inspirado por Lopes Neto, "História gaúcha".

Se Guimarães Rosa não surgiu do nada – se ele deve algo a Lopes Neto e a Arinos – tampouco Lopes Neto surgiu do nada. Tampouco, dos regionalistas, apenas Lopes Neto influenciou Guimarães Rosa. Em verdade, uma lista de modernistas influenciados e seus pré-modernistas influenciadores ocuparia um longo espaço. Mais que isso, muitos autores regionalistas hoje vistos como sendo modernistas nasceram no sertão, afastados da vida cultural de São Paulo, e estranho seria imaginar que todas essas pessoas devem somente ao modernismo suas inspirações.

Antonio Candido, talvez sem intenção, tenha mostrado que pré-modernistas fizeram parte da evolução que liga os autores de 1870 com os de 1930. Lopes Neto, está claro, foi um avanço na forma narrativa. Lobato também recebeu elogios – ele fez um avanço no conteúdo. Com isso, temos alguma evolução: dentro de uma linha cronológica, entre os primeiros românticos regionalistas e a década de 30, houve pelo menos dois autores que inovaram.

O caminho trilhado pela literatura regionalista brasileira pode não ter sido um mar de rosas, e de fato há textos de qualidade mediana ou duvidosa nessa jornada. Mas isso vale para qualquer época e estilo. Mesmo textos que hoje são tidos como simples, quando lançados, trouxeram algo novo, aumentaram a estrada para que outros pudessem avançar ainda mais. É o caso do próprio Alcides Maya, que iniciou sua carreira de ficcionista com um texto carregado e, pode-se dizer, oitocentista, *Ruínas vivas*, e, após a passagem de Lopes Neto pela literatura brasileira, nos ofereceu *Alma bárbara*. Ao

mesmo tempo, por mais brilhante que os *Contos Gauchescos* tenham sido ao mostrar um narrador plenamente incorporado na história, isso é algo com antecedentes: "O gado do valha-me-deus" de Inglês de Sousa, ou "Seo doutor" de Valdomiro Silveira, ambos publicados na década de 1890, são excelentes contos que utilizam essa técnica.

Autores como Coelho Neto, Silveira e Arinos, por todas as suas limitações (que, ao nosso ver, nem sequer se igualam a suas qualidades), não fizeram pouco; eles criaram personagens que são muito mais que "peças de paisagem". E quantos outros autores que, se tivessem sido lidos por Candido ou relidos sem preconceitos – citemos Hugo de Carvalho Ramos, que possui, na pior das hipóteses, uma obra-prima: "Gente da gleba" – não fariam o crítico ter outra leitura de todo o estilo regionalista?

Referências

ARINOS, filho, Afonso. *Afonso Arinos: cadeira 40, ocupante 2*. Rio de Janeiro: ABL, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. [S.I.]: Livraria Martins, [1945]

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: 34, 2002.

_____. "Literatura, espelho da América?". In: *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 3 dez. 2012, p. 105-113.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

_____. *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. 2014.

_____. *Os parceiros do rio Bonito*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Edusp. 2017.

DOMINGUES, Fausto. "Inquéritos em contraste". In: *Folha do Instituto João Simões Lopes* Neto. Pelotas, ano II, ed. 2, 2013, p. 9.

FISCHER, Luis Augusto. "A formação vista do sertão". In: *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, v.13, n. 18, 2011, p. 41-72.

GUADAGNIN, Marcelo Frizon. *O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antônio Cândido*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, UFRGS, São Paulo, 2007.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.

SANTOS, Pedro Brum. "Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil". In: *Floema*. Vitória da Conquista: UESB, ano VII, n. 9, 2011, p. 283-303.

ANTONIO CANDIDO E O ENSINO DE LITERATURA

Jefferson Silva do Rego (IFG-Campus Formosa)[1]

Resumo: No Brasil, muitas são as pesquisas acadêmicas que apontam para a precariedade do ensino de literatura na educação básica. Aqui, a partir de alguns textos de Antonio Candido, pretende-se discutir seu pensamento no que diz respeito ao ensino de literatura no âmbito da educação básica brasileira. Especificamente, tem-se a intenção de avaliar se as contribuições de Candido nesta seara ainda podem ser pertinentes na contemporaneidade, sobretudo, para aqueles que precisam ensinar literatura no ensino básico.

Palavras-chave: Ensino de literatura; Antonio Candido; Humanização

Sabe-se que a obra de Antonio Candido é de grande importância no debate acerca do processo formativo brasileiro, tanto no que tange ao horizonte de constituição da nação, quanto aos aspectos culturais e literários. Desse modo, em consonância com Pilati e Borges (2017), pode-se afirmar que Antonio Candido, enquanto crítico literário, pensador social e militante político, é um dos mais importantes pensadores brasileiros do século XX.

Sendo assim, primeiramente, busca-se apresentar e discutir como Candido percebeu a apreciação estética do fenômeno literário e, num segundo momento, mas não menos importante, intenta-se discutir como ele entendeu a importância dessa apreciação na educação básica brasileira. Desse modo, tem-se a pretensão de compreender se Candido contribuiu e, sobretudo, se ele ainda pode contribuir na contemporaneidade, no que diz respeito aos desafios teórico-metodológicos enfrentados pela escolarização da literatura.

Candido e a apreciação estética do fenômeno literário

Para os profissionais da literatura (críticos e ou pesquisadores acadêmicos), a obra de Antonio Candido ainda é útil? Pode-se afirmar que, não obstante a necessidade de atualização em alguns pontos, sua crítica permanece vigente, não somente por ser uma

[1] Graduado em Letras (UFG), Mestre em Letras e Linguística (UFG). Contato: entrecais@gmail.com.

referência do pensamento brasileiro do século XX, como aludido acima, mas, sobretudo, porque ainda pode ser vista como um exemplo exitoso (o que não quer dizer perfeito) de abordagem dialética da obra literária.

Aliás, em "A literatura e a formação do homem" (1972), o próprio Candido menciona a complexidade desse tipo de abordagem, ao tratar ligeiramente dos conceitos de função e estrutura da obra literária. A função seria o papel que a obra desempenharia na sociedade. Este conceito não estava tanto em voga, pois as correntes mais modernas se preocupavam mais com o conceito de estrutura. Para Candido, os estruturalistas achavam que era possível conhecer a história ou a estrutura, mas não a história e a estrutura. A dizer, os estruturalistas achavam que é possível conhecer a estrutura ou a função da obra literária, porque ambos os enfoques seriam necessariamente exclusivos. Mas, quanto a esta questão, Candido argumenta:

> Que incompatibilidade metodológica poderia existir entre o estudo da estrutura e o estudo da função social? O primeiro pode ser comparativamente mais estático do que o segundo, que evocaria certas noções em cadeia, de cunho mais dinâmico, como: atuação, processo, sucessão, história. Evocaria a ideia de pertinência e de adequação à finalidade; e daí bastaria um passo para chegar à ideia de valor, posta entre parênteses pelas tendências estruturalistas" (1972, p.81).

Já em "O direito à literatura" (2011), Candido convoca os exemplos de Castro Alves e Bernardo Guimarães. Os dois escreveram obras com conteúdo defendendo a abolição da escravidão. Mas, no passar do tempo, a obra de Castro Alves ganhou muito mais valor do que a obra de Bernardo Guimarães. Isso aconteceu, evidentemente, pela capacidade e pelo talento de o poeta elaborar, em termos esteticamente válidos, os pontos de vista humanitários e políticos. Enfim, para Candido, a eficácia humana é função da eficácia estética, e, portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, isto é, a capacidade de criar formas pertinentes. Por conseguinte, está claro para Candido que a apreciação estética da obra de arte literária é um processo humanizador, por excelência.

Candido lembra ainda que não se pode pensar que a obra literária útil é apenas aquela obra perfeita. Um movimento literário é constituído por textos de alta qualidade e textos de qualidade modesta, formando, no conjunto, uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e em nossos sentimentos. Em síntese, para Candido, tanto no caso da literatura messiânica e idealista dos românticos, quanto no caso da literatura

realista, na qual a crítica assume o cunho de verdadeira investigação orientada da sociedade, estamos em face de exemplos de literatura empenhada numa tarefa ligada aos direitos humanos. Em suma, no Brasil, o crítico relembra que isso foi claro em alguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real, sobretudo, no decênio de 1930, quando o homem do povo, com todos os seus problemas, passou a primeiro plano da cena literária.

Candido e os docentes de literatura no ensino básico brasileiro

Bem, e quanto ao ensino de literatura na educação básica brasileira contemporânea? Candido ainda pode ser relevante? Ora, acredita-se que, para fundamentar qualquer posicionamento teórico, metodológico e político sobre o ensino de literatura na educação básica brasileira, profissionais da educação em geral e, particularmente, os professores de línguas e literatura precisam ter um conhecimento mais consistente sobre o tema.

A bem da verdade, mesmo que não se tenha, previamente, uma reflexão sobre os objetos, métodos e fins do ensino de alguma disciplina, toda prática docente deveria derivar, inexoravelmente, de tais posicionamentos. A dizer, independentemente da disciplina, para ensinar na escola, o professor precisaria estar consciente dos fundamentos de sua prática docente, isto é, ele precisaria saber sobre o quê, o como e o para quê ensinar aquilo que ensina.

Então, surgem 02 questões: 01) Os professores brasileiros de línguas e literatura, na atualidade, sabem os fundamentos do ensino de literatura? 02) A leitura de Candido pode ajudar a responder sobre o porquê do ensino de literatura na educação básica brasileira na contemporaneidade?

Com o passar dos tempos, esquece-se, mas os seres humanos não nascem seres humanos. A humanidade é, sem sombra de dúvidas, uma construção social e histórica. Assim sendo, vários pensadores defenderam que a literatura é muito importante porque ela ajuda na tarefa de melhorar os seres humanos, em vários e variados sentidos. Logo, ela precisaria estar presente, pelo menos, na educação básica dos seres humanos.

Entre tais pensadores, estão Aristóteles e Lukács. Cada um a seu modo, eles disseram que, no contato com a literatura, os jovens podem ser educados ética e esteticamente. Sendo mais específico, eles acreditavam que a apreciação da literatura

consiste em atividades que humanizam, porque contemplam, além da cognição e da racionalidade, outros elementos formativos igualmente importantes, como a sociabilidade, a afetividade, a criticidade, sem falar no consequente enriquecimento linguístico.

Desse modo, em sua obra, Candido tratou, algumas vezes, da relação entre literatura e formação humana. Em "A literatura e a formação do homem" (1972), Candido tratou da função humanizadora da literatura, isto é, da capacidade que a literatura tem de confirmar a humanidade nos seres humanos. Logo, a leitura literária não consistiria apenas em uma prática que deve ser imposta aos jovens em uma determinada fase de desenvolvimento escolar; antes, ela deveria consistir numa atividade que lhes circunda durante toda a existência. Pois, se é pela leitura da palavra escrita que, não raro, as pessoas se posicionam e se socializam no mundo, é pela leitura da palavra escrita artisticamente que as pessoas podem potencializar sua formação, ora porque a literatura lhes auxilia a conhecer o mundo em que pisam, ora porque ela lhes ajuda a se conhecerem melhor.

Nesse sentido, para Candido, a fruição da literatura se baseia numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares de sobrevivência:

> A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isso culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada." (1972, p.83).

Em seguida, Candido se coloca uma questão que interessa aos docentes de línguas e literatura na contemporaneidade: A literatura tem mesmo uma função formativa de tipo educacional? E o crítico responde que sua função educativa é muito mais complexa do que pressupõem alguns pontos de vista cerrados e simplistas. A própria ação que exerce nas camadas profundas afasta a noção convencional de uma atividade educativa delimitada, porque dirigida segundo os requisitos das normas vigentes.

Em resumo, para Candido, a literatura pode formar, mas não, necessariamente, em consonância com as pedagogias oficiais em voga, que, não raro, costumam vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa: o Verdadeiro, o Bom, e o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Então, longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, a literatura age com o impacto indiscriminado da própria vida. A dizer, a literatura educa, mas educa como o faz a vida:

> Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver." (1972, p.85)

Ora, como Candido assevera que a literatura é o sonho acordado das civilizações, logo, ele ratifica que talvez não haja equilíbrio social sem a literatura, da mesma forma que "não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono" (2011 p.177). Nesse sentido, a literatura pode ter a importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional (educação familiar, grupal ou escolar).

Em outras palavras, para Candido, a literatura não é uma experiencia inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isso significa dizer que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções. Antes, esse papel está norteado pela força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Nas mãos dos alunos, o livro literário pode ser fator de perturbação e mesmo de risco: "No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas". (2011, p.178).

Aliás, em "O direito à literatura" (2011), ele trata especificamente da relação entre Literatura e Diretos Humanos. De um ângulo, a literatura corresponderia a uma necessidade universal que deve ser satisfeita, sob pena de mutilar a personalidade, visto que, pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo, ela nos organiza e nos liberta do caos. Portanto, ela nos humaniza. Negar a fruição da literatura seria, então, mutilar a nossa humanidade. De outro ângulo, a literatura pode ser um instrumento

consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.

Nesse sentido, em nossa sociedade, haveria fruição de literatura segundo as classes sociais, na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de apreciar Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para este homem, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades, segundo Candido, são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras ditas eruditas. Nessa passagem, Candido ainda explana:

> Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante". (2011 p. 189).

Por conseguinte, na perspectiva de Candido, fica evidente que, utopia à parte, quanto mais igualitária for a sociedade, e quanto mais lazer proporcionar aos cidadãos, maior deverá ser a difusão humanizadora das obras literárias, e, portanto, a possibilidade de contribuírem para o amadurecimento/melhoramento dos seres humanos em vários sentidos.

O *Fausto*, *Dom Quixote*, *Os Lusíadas* e Machado de Assis podem ser fruídos em todos os níveis e seriam fatores inestimáveis de afinamento pessoal, se a nossa sociedade iníqua não segregasse as camadas, impedindo a difusão dos produtos culturais ditos eruditos; confinando o povo a apenas uma parte da cultura, chamada popular. A este respeito, o Brasil se distingue pela alta taxa de iniquidade, pois, temos, de um lado, os mais altos níveis de instrução e de cultura erudita, e, de outro, a massa numericamente predominante de espoliados, sem acesso aos diversos bens culturais, e, aliás, desprovida não raro dos bens materiais necessários à sobrevivência.

> Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se, do

> ponto de vista cultural, a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CANDIDO, 2011, p.193).

Seguindo sua argumentação, Candido chega a um ponto mais complexo: além das funções mencionadas (satisfazer a necessidade universal de fantasia do ser humano e contribuir para a formação de sua personalidade), a literatura teria também uma função de conhecimento do mundo e do ser? Ora, muitas correntes estéticas, inclusive as de aspiração marxista, entendem que a literatura é, sobretudo, uma forma de conhecimento, mais do que uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos. Sabemos que as três coisas são verdadeiras; mas o problema, ainda, é determinar qual o aspecto dominante e mais característico da produção literária.

No intuito de lançar luz a tal questão, Candido assevera que a função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza. Isso explicaria, inclusive, o seu papel contraditório, mas humanizador, talvez humanizador porque contraditório. Desse modo, analisando o fenômeno literário, pode-se distinguir pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, ela manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; e, 03) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Dessa maneira, pensa-se, em geral, que a literatura atua sobre nós devido ao terceiro aspecto, isto é, pensa-se que ela nos impacta porque nos transmite uma espécie de conhecimento, que resulta em aprendizado, como se ela fosse um tipo de instrução. Todavia, a questão não é tão simples assim. Os efeitos da apreciação estética da obra literária são devidos à atuação simultânea dos três aspectos. Mas, cumpre repetir, a maneira pela qual a mensagem é construída é o aspecto, senão mais importante, com certeza crucial, porque é o fator que decide se uma comunicação é literária ou não.

Então, para Candido, toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção. A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se

organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples (como a quadrinha e o provérbio) que sintetizam experiências e as reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental. Logo, a mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito.

Em suma, Candido soube discorrer sobre esta questão com sagacidade. A obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado, mas que esta autonomia não a desliga de suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele.

Considerações finais

A partir da leitura de alguns textos de Antonio Candido, conclui-se que seu pensamento, no que diz respeito ao ensino de literatura no ensino básico brasileiro, foi e ainda é muito pertinente na contemporaneidade.

Por conseguinte, para aqueles que almejam se tornar professores de literatura do ensino básico deste país, conhecer minimamente a obra de Candido, entendendo-a como uma imprescindível ferramenta de trabalho, ainda é uma exigência inexorável.

Referências

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. In Ciência e Cultura, vol. XXIV, nº 9. São Paulo, setembro de 1972, pp. 803-09.

_____. O estudo analítico do poema. 6. ed. - São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. **O direito à literatura**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

PILATI, Alexandre; BORGES, D. de Albuquerque. Antonio Candido: **Matizes de um processo formativo e o horizonte problemático da nação**. Revista Cerrados, v. 25, nº45, ano 26, 2017.p. 6-14.

O AVESSO DO MESMO LUGAR: UMA PROPOSTA DE RELEITURA DA FUNÇÃO HUMANIZADORA DA LITERATURA

Marina M. Campos Brito (UFF)[1]

Resumo: Este artigo se propõe a investigar as relações entre o modo como Candido concebe a dinâmica da literatura em países como o Brasil e a forma como pensa o país, a sociedade brasileira, uma vez que esses dois movimentos se articulam dentro do modelo teórico do crítico pautado na ideia de humanização. Para tanto, pretendemos voltar à função humanizadora da literatura um olhar acima de tudo atento ao que subjaz a ela, por isso, importa-nos a leitura crítica de textos selecionados de Antonio Candido para perscrutar a forma como ele entende a dinâmica da literatura em países da América Latina, que deve estar articulada à conscientização acerca da condição de subdesenvolvimento. É de interesse dessa proposta, portanto, questionar a função humanizadora da literatura e seu papel de conscientização dentro de um projeto de nação.
Palavras-chave: Antonio Candido; América Latina; Humanização; Literatura.

Estranhar a teoria empenhada de Antonio Candido sugere que, ao longo da espichada participação do crítico na vida literária do país, algumas proposições parecem não se encaixar, despertam o estranhamento de quem as lê, por isso, é necessário o trabalho de pesquisadores que se empenham em repensar o modelo teórico do crítico – ainda que isso desperte a aversão de quem acredita que seus textos devam permanecer imaculados, apenas envelhecendo nas prateleiras, ao invés de retomados e revitalizados em debates críticos. Este artigo, embora breve, busca revisitar a proposta de Antonio Candido acerca de uma função humanizadora da literatura, a fim de manter em discussão uma proposição que, antes de assimilada, deve ser estranhada.

Para abrir este artigo, aludimos a uma citação de Jessé Souza, no capítulo inicial de *A elite do atraso* (2019), pois acreditamos que essa passagem, em especial, abre margem para a discussão acerca da dinâmica da literatura associada à certa conscientização da condição de subdesenvolvimento proposta por Candido:

> Quando se apela para o 'estoque cultural' para explicar o comportamento diferencial de indivíduos ou de sociedades inteiras, um aspecto central dessa ideia nunca é discutido ou percebido: seu racismo implícito. Em outras palavras, o culturalismo da teoria da modernização (...) é uma continuação, por outros meios, do racismo científico da cor da pele, não a sua superação. (...) Onde reside o racismo implícito do culturalismo? Ora, precisamente no aspecto principal de todo racismo, que é a separação ontológica entre seres humanos de primeira classe e seres humanos de segunda classe (SOUZA, 2019, p. 18-19)

[1] Graduada em Letras (UFF), Mestranda em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura (UFF). Contato: marinabrito@gmail.com.

Esse trecho nos interessa na medida em que sugere que a divisão entre "seres humanos de primeira classe e seres humanos de segunda classe", tributária da teoria racista, subjaz ao culturalismo. Se retomarmos a equivalência proposta por Candido n'*Os parceiros do Rio Bonito* (1964) de que civilização é humanização, podemos observar que, assim como o crítico sugere etapas de desenvolvimento mais e menos civilizadas – lembremos que Candido (2010) fala em sociedades primitivas, rústicas e civilizadas –, a humanização também se manifestará em graus maiores ou menores (MORAES, 2016).

N'*Os parceiros*, a perspectiva de que, na história humana, parte-se de uma cultura mais rudimentar para outra mais desenvolvida se mostra patente de maneira que, a partir de um estudo do modo de vida caipira por meio da análise de sua dieta, Candido sugere que o caipira estaria sujeito a certa *regressão* devido ao seu modo de vida. Já aqui se percebe o estabelecimento de uma hierarquização cultural, uma vez que, para Candido, algumas culturas "resolvem de maneira mais satisfatória que outras os problemas de ajuste ao meio e às transformações sociais" (CANDIDO, 2010, p.32), de modo que, ao nos depararmos com a obtenção dos meios de vida, aquelas culturas que se ajustam de maneira menos satisfatória ao meio e às transformações sociais não passarão de um "equilíbrio mínimo" (CANDIDO, 2010, p.32), vivendo em condições de *mínimos sociais* e *mínimos vitais* quando comparadas ao homem urbano.

A visão de Candido em relação ao caipira, nesse sentido, parece se alinhar a uma perspectiva etnocêntrica, que percebe a cultura do homem do campo através do olhar do homem urbano. O caipira é percebido como refém de suas necessidades imediatas, justificativa para o seu baixo desenvolvimento mental, como defende Candido ao propor que "os costumes ligados à atividade agrícola seminômade e ao povoamento esparso não podiam favorecer amenidade no trato, e davam lugar às maneiras esquivas, do pouco desenvolvimento mental e social próprios do homem segregado" (CANDIDO, 2010, p.54-55). Ao adotar esse posicionamento vertical, o crítico estabelece uma hierarquia entre as culturas, pois o civilizado será a etapa final, ou mais avançada, da evolução da sociedade humana, da qual se afastou o caipira em sua "regressão" (CANDIDO, 2010, p.55).

Esse regresso é marcado pela herança indígena, enquanto a civilização ou humanização pressupõe um meio artificial, elaborado pela cultura, o que equivale a dizer que o civilizado é civilizado porque se afastou do antepassado indígena. Cabe ao homem,

dessa forma, utilizar os recursos técnicos de que dispõe como mediadores de sua relação com a natureza, de modo que esta possa servir ao seu projeto, subordinando-se a ele. Essa condição afasta o homem de um cenário de adaptação integral ao meio ou, segundo propõe Antonio Candido, de "simbiose estreita com a natureza" (CANDIDO, 2010, p.140) – que significaria o regresso ao primitivismo – e o aproxima da civilização. Vejamos as palavras do autor:

> No citado ensaio sobre a influência da herança indígena na adaptação do colonizador à terra do Novo Mundo, Sérgio Buarque de Holanda aponta elementos capitais para avaliar a extensão desse, mais que ajustamento, verdadeiro comensalismo do paulista com o meio físico [HOLANDA, Sérgio Buarque. *Índios e mamelucos na Expansão Paulista.* Anais do Museu Paulista, vol. XIII, p.176-290, 1949]. Comensalismo em que ele se despojou não raro da iniciativa civilizadora para, na parcimônia do seu equipamento tecnológico, *regredir* ao antepassado índio e, deste modo, penetrar mais fundo no mundo natural. (...)
>
> Esta familiaridade do homem com a natureza vai sendo atenuada, à medida que os recursos técnicos se interpõem entre ambos, e que a subsistência não depende exclusivamente do meio circundante. O meio artificial, elaborado pela cultura, cumulativo por excelência, destrói as afinidades entre homem e animal, homem e vegetal. Em compensação, dá lugar à iniciativa criadora e a formas associativas mais ricas, abrindo caminho à *civilização, que é humanização*. Daí as consequências negativas de uma adaptação integral do homem ao meio, em condições tecnicamente rudimentares – na medida em que limita a sociabilidade e torna desnecessárias as atitudes mais francamente operativas na construção de um equilíbrio ecológico, que integre de modo permanente novas técnicas de viver, e realce, mais nitidamente, a supremacia criadora da cultura sobre a natureza. (CANDIDO, 2010, p.202, *grifos nossos*)

Notemos que "civilização" é tomada como sinônimo de "humanização" e à cultura é atribuída superioridade em relação à natureza. Se, como vimos até aqui, há grupos mais e menos integrados à civilização, de maneira que a integração à sociedade civilizada é atributo do homem civilizado (que é também aquele que vive no meio urbano, elaborado pela cultura) e o afastamento em relação a ela atributo do homem primitivo, podemos certamente supor que há grupos com maior ou menor grau de humanização – respectivamente, o homem civilizado e o homem primitivo. A dominação da natureza evidencia a superioridade do homem civilizado, que se distanciou do animal e do vegetal, integrando-se ao meio artificial e, consequentemente, à civilização/humanização. Fazendo o caminho inverso, o caipira, que mantém certa "familiaridade" com a natureza, ao se aproximar dela, afasta-se do meio artificial e da civilização/humanização, assumindo uma posição inferior ao homem civilizado na hierarquia proposta por Candido e, dessa forma, podemos supor que ele também seria dotado, para o crítico, de um menor grau de humanização.

Sabemos que, nos anos em que se dedicou a esse estudo do modo de vida caipira – entre 1948 e 1954 – Candido também elaborava *Formação da literatura brasileira* – 1945 a 1957 (ou seja, Candido pensava a formação da nossa literatura durante todo o período que se dedicou ao estudo proposto n'*Os parceiros*). Em *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido demonstra seu empenho em delinear os momentos decisivos de formação da nossa literatura – o Arcadismo e o Romantismo – evidenciando também certo temor de que a nossa literatura não se consolidasse enquanto sistema simbólico, deixando o país refém do "atraso do meio" (CANDIDO, 2000a, p.27) – visto que um sistema simbólico consolidado é capaz de produzir consciência ao fazer uso das formas de expressão adequadas. Um sistema literário articulado (que prevê a integração entre as obras de um determinado período, de tal maneira que sua manutenção leva à consolidação de uma tradição) é constituído por obras que devem equilibrar dado universal – ordem da forma, advinda da Europa – e dado local – ordem da substância. Por isso, o Romantismo, tributário de uma tendência nacionalista, ao se voltar à representação da realidade local, resulta, para Candido, em algo positivo: uma "tomada de consciência" (CANDIDO, 2000a, p.26), necessária em países como o Brasil.

Segundo João Hernesto Weber, em *A nação e o paraíso* (1997), para compreendermos a ideia de "nação" proposta pelo Candido da *Formação*, basta-nos "transladar a noção de 'sistema' para a realidade histórico-social, a que se integra a cultura (a literatura): a sua nação é aquela gerada pelo processo civilizatório 'ilustrado' a partir do século XVIII, a constituir um todo orgânico e funcional a partir da Independência" (WEBER, 1997, p.109). Daí podemos concluir que a *Formação* é atravessada por um tipo de civilização, ou processo civilizatório, que, também segundo Weber, "encontra na noção de 'sistema' o seu veículo de expressão também 'civilizado'" (WEBER, 1997, p.111).

Tanto n'*Os parceiros* quanto na *Formação* – embora mais claramente nesta obra – percebemos o temor de que a sociedade brasileira se afaste dos polos de civilização/humanização – de que faz parte a literatura – e se torne refém do atraso, de uma condição inferior de desenvolvimento. A literatura, para Candido, evitaria esse afastamento porque seria capaz de humanizar/civilizar na medida em que conscientizaria a sociedade acerca de sua condição. Essa função está associada não apenas ao modo como

o crítico percebe o Brasil e a América Latina, mas também a Europa, que, dentro desse jogo, é vista como modelo de civilização.

Em "Literatura e subdesenvolvimento" (1970), Candido fala em "consciência amena de atraso" e "consciência catastrófica de atraso" ou "consciência de subdesenvolvimento". Se na *Formação* o sistema literário nacional estava formado, aqui ele está em condição de risco, pois são precárias, na perspectiva de Candido, as condições para a consolidação da literatura brasileira enquanto sistema simbólico. Ou seja, se víamos na *Formação* o Brasil enquanto país jovem, que pretendia se constituir enquanto nação à maneira dos países europeus (inclusive, com um sistema literário já consolidado, maduro) – e, para isso, contava com escritores empenhados nesse processo – em "Literatura e subdesenvolvimento" o Brasil encara sua condição de país subdesenvolvido, assim como outros países da América Latina, e, dessa forma, a literatura que se pretendia nacional, homogênea e integrada ao Ocidente na *Formação*, dá lugar a uma literatura condicionada por fatores articulados ao subdesenvolvimento. Isso leva à conclusão de que "o sistema literário nacional, mesmo que formado (esta é a conclusão da *Formação*), está em situação periclitante" (MORAES, 2015, p.120).

Para dar conta dessa condição de subdesenvolvimento, Candido acredita que o regionalismo seja uma "força estimulante", "etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local" (CANDIDO, 1987, p.159), como afirma em "Literatura e subdesenvolvimento". Vejamos que o regionalismo é visto aqui como uma *etapa*, de modo que, embora necessário para focalizar a realidade local, principalmente nesse momento de consciência do subdesenvolvimento, deve ser superado, ultrapassado para dar lugar a uma literatura de cunho universal. Dessa maneira, Candido acredita que a condição de subdesenvolvimento mantém vivo o regionalismo nos países subdesenvolvidos, ou seja, podemos pensar que ele seria, na sua opinião, dispensável em países desenvolvidos, que já teriam *ultrapassado* – para usar termo caro ao crítico e que bem ilustra sua perspectiva etapista – essa *etapa*. Isso também evidencia o caráter teleológico que subjaz a essa proposição, já que é possível supor que, uma vez *superado* o subdesenvolvimento, o regionalismo dará lugar a uma literatura universal, descolada da realidade local a que se prende o regionalismo, assim como Candido considera que ocorra nos países "homogeneizados sobre a base dos padrões urbanos avançados" (CANDIDO, 2012, p.109), ou seja, países europeus.

Candido considera o regionalismo uma *etapa necessária* nos países subdesenvolvidos justamente porque se volta ao dado particular – a realidade local – e, paulatinamente, conscientiza a população acerca da condição de subdesenvolvimento. Parece, nesse sentido, que, assim como no Romantismo, em que o Brasil era um país novo, ainda em construção, cuja literatura deveria se voltar à realidade local para fomentar o nacionalismo emergente, a literatura de finais do século XX não parece, para Candido, capaz de se desprender dos temas locais para se voltar a si mesma, pois isso seria atributo somente dos países que já alcançaram "padrões urbanos avançados" (CANDIDO, 2012, p.109). No caso dos países latino-americanos, a literatura, conforme vimos até aqui, estaria, de certa forma, "ameaçada", "condicionada", "limitada" pela condição de subdesenvolvimento. Isso também reforça a visão de Candido de que a Europa seria um modelo de civilização, a etapa final de um desenvolvimento cultural, de maneira que sua literatura, já madura, consolidada, pode se voltar a si mesma, desprender-se de temas de caráter particularista. Acerca dessa *superação* do regionalismo em países desenvolvidos, Candido considera que

> Na literatura francesa ou inglesa pode haver grandes romances passados ocasionalmente no campo, como os de Thomas Hardy; mas é nítido que se trata de uma moldura, onde os problemas são os mesmos dos romances urbanos. No mais, as diferentes modalidades de regionalismo são nelas uma forma secundária e geralmente provinciana, no meio de formas muito mais ricas, que ocupam o primeiro plano. (CANDIDO, 1987, p.158)

Para Antonio Candido, os romances franceses e ingleses que apenas ocasionalmente se passam no campo – notemos que o crítico não se refere a essa literatura como "regionalista" – retratam os mesmos problemas dos romances urbanos, de maneira que o campo é tomado apenas como "moldura" e os traços de regionalismo são uma "forma secundária e geralmente provinciana" que dão lugar a "formas muito mais ricas, que ocupam o primeiro plano". Ora, por que esses romances podem usar o espaço do campo apenas como "moldura" para falar dos mesmos problemas que atingem o homem urbano – ou "os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte" (CANDIDO, 1964, p.295) – e a literatura regionalista de países latino-americanos deve se ater ao desmascaramento da condição de subdesenvolvimento? Essa literatura que conscientiza acerca da condição de "atraso" (CANDIDO, 1987, p.158) deve humanizar/civilizar, por isso, podemos supor que em países "homogeneizados sobre a base dos padrões urbanos avançados" (CANDIDO, 2012, p.109) – padrões associados à

Europa –, o regionalismo seria dispensável, visto que já se trata de regiões integradas à civilização/humanização.

Em outro texto, já de 1995, chamado "Literatura, espelho da América?", Candido volta a discutir essa questão de uma literatura que é atravessada pela condição de subdesenvolvimento, agora suspeitando da literatura que se volta para si mesma, que não mais é veículo de representação da realidade do país – é o caso, por exemplo, das literaturas produzidas na Europa (MORAES, 2018). Nesse ensaio, vemos o crítico reiterar a perspectiva de que nos países da América Latina a literatura não pode se desprender de temas de caráter localista, pois "nos países de velha urbanização, com populações bem integradas no padrão universal, o problema [a necessidade de exprimir os traços particulares característicos], ou não existe, ou se propõe de maneira completamente diversa" (CANDIDO, 2012, p.110). Vejamos como Candido aborda a necessidade de exprimir traços particulares na literatura latino-americana:

> Na América Latina ele [regionalismo] foi e ainda é força estimulante na literatura. Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político.
> Em ambas as etapas verifica-se uma espécie de seleção de áreas temáticas, uma atração por certas regiões remotas, nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento. (CANDIDO, 1987, p.158)

Candido associa o regionalismo a uma "seleção de áreas temáticas" que também chama de "regiões remotas". Não por acaso, o crítico exemplifica essas áreas apontando "o caso da região amazônica, que atraiu romancistas brasileiros, como José Veríssimo e Inglês de Sousa" (CANDIDO, 1987, p.158) e segue com uma lista de regiões que julga corresponderem "ao panorama do atraso e do subdesenvolvimento" (CANDIDO, 1987, p.158), como é o caso do sertão brasileiro e dos altiplanos andinos. É perceptível a associação entre essas áreas e o subdesenvolvimento, que parece se manifestar apenas nessas regiões remotas, reféns do atraso, por isso caberia à literatura regionalista a conscientização da condição de subdesenvolvimento. Ou seja, países que possuem áreas afastadas dos centros urbanos, como o sertão brasileiro, estão sujeitos à situação de atraso, que é matéria do regionalismo.

A essa altura, talvez não seja surpresa, para o leitor mais atento, que Candido ainda defenda em "Literatura e subdesenvolvimento" que a catequese indígena foi positiva

porque levou ao homem primitivo, nas palavras do crítico, "princípios da religião e da civilização metropolitana, por meio de formas literárias consagradas, equivalentes às que se destinavam ao homem culto de então" (CANDIDO, 1987, p.145), quando comparada ao que o crítico denomina "catequese às avessas" (CANDIDO, 1987, p.145). Em suas palavras,

> No tempo da catequese os missionários coloniais escreviam autos e poemas, em língua indígena ou em vernáculo, para tornar acessíveis ao catecúmeno os princípios da religião e da civilização metropolitana, por meio de formas literárias consagradas, equivalentes às que se destinavam ao homem culto de então. Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura. (CANDIDO, 1987, p.146)

Desnecessário dizer que essa mesma catequese que tornou acessíveis "os princípios da religião e da civilização" foi pretexto para o etnocídio indígena cujos reflexos ainda se manifestam na perspectiva de que o indígena viveria segundo um modo de vida inferior ao do homem integrado ao modelo ocidental. Mas parece que, para Candido, a catequese foi positiva na medida em que colocou os indígenas em contato com "formas consagradas", destinadas ao homem culto. Ou seja, ela não é vista pelo crítico como imposição ou tentativa de apagamento da cultura indígena, mas como esforço de tornar acessível algo positivo que levaria civilização/humanização ao homem primitivo (MORAES, 2017). O crítico parece sugerir que a "catequese às avessas", associada à cultura de massa, seria empobrecedora, pois não carregaria os mesmos valores civilizatórios e, por isso, enriquecedores da catequese colonial[2].

Vimos, portanto, que, no modelo teórico de Candido, a forma como o crítico concebe a dinâmica da literatura no país e a maneira como pensa o Brasil convergem, apontando para uma literatura que deve ser civilizadora/humanizadora, pois deve estar empenhada em desmascarar a condição de subdesenvolvimento. Vimos, ainda, que essa perspectiva é atravessada por ideias evolucionistas, o que requer uma leitura desconfiada de suas proposições. Este trabalho buscou propor reflexões acerca dessas ideias a fim de percorrer a vereda aberta por outros pesquisadores que, ao revisitarem os textos de

[2] Segundo Moraes (2015), esse empobrecimento estaria relacionado, na visão de Candido, à pouca autonomia da palavra em relação a outros elementos semióticos, como a imagem e o som. Veja-se também o estudo de Antonio Candido sobre os estímulos que conduzem as criações orais e escritas. CANDIDO, A. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000b.

Antonio Candido com um olhar inquisidor, trazem de volta ao debate as ideias do sociólogo e crítico literário que se propôs a pensar a literatura e a vida social.

Referências

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1964.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000a.

_____. Estímulos da criação literária. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000b.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. Literatura, espelho da América?. *Remate de Males*, 3 dez. 2012. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635995>. Acesso em 19 ago. 2019.

MORAES, A. *Para além das palavras*: representação e realidade em Antonio Candido. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. A física da literatura: concretude, imaginação e contenção em Antonio Candido. *Gragoatá* (UFF), v.23, p.803 - 821, 2018.

_____. A função da literatura nos trópicos: notas sobre as premissas evolucionistas de Antonio Candido. *Cerrados* (UnB), v.45, p.41 - 54, 2017.

_____. Notas sobre humanos e animais em Antonio Candido. *LETTERATURE D'AMERICA*, v.160, p.71 - 92, 2016.

SOUZA, J. *A elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

WEBER, J.H. *A nação e o paraíso*: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

AS TENSÕES DE UM MÉTODO DIALÉTICO: A NOÇÃO DE CRÍTICA EM ANTONIO CANDIDO

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (UFPA)[1]

Resumo: Dada a densidade da produção teórica de Antonio Candido, já é possível repensar a noção de crítica em um vasto conjunto de textos que inclui *O método crítico de Sílvio Romero* (1945), *Literatura e Sociedade* (1967) e *A educação pela noite* (1987), com base na ideia de que, na dialética da obra literária, o *externo* (no caso, o social) importa "como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*." O autor propõe uma espécie de *redução estrutural*, que procura dar conta tanto do valor estético quanto da função social da obra literária em seu processo de compreensão, numa concepção problemática em que subjazem leituras do *new criticism* e da Antropologia Social inglesa.
Palavras-chave: Antonio Candido; crítica; dialética.

O HISTÓRICO DE UM HUMANISTA MILITANTE

No ano de 1918, quando Candido nasce no Rio de Janeiro, os estudos literários e linguísticos estavam profundamente ligados aos postulados do Estruturalismo, corrente cuja pujança se estabelece dois anos antes com a publicação das aulas de Ferdinand de Saussure, que com seu *Cours de Linguistique Générale*, além de alçar a linguagem ao patamar de ciência com métodos e objeto de análise bem demarcados, forneceu à crítica de literatura um embasamento teórico nítido e sistematizado, substituindo de vez as leituras de obras literárias fundamentadas por um critério impressionista, em outras palavras, uma leitura realizada ao sabor das marés de gostos e escolhas estéticas dos leitores. Essa vertente de recepção literária se estabeleceu nos escritos da primitiva crítica literária nacional, perpassando os trabalhos de nomes como Sílvio Romero e José Veríssimo, inimigos nas páginas, mas iguais em método interpretativo.

Antonio Candido cresceu num ambiente próprio para a sua formação de leitor com vocação crítica. O pai, Aristides Candido, médico e grande interessado pela filosofia, e a mãe, D. Clarisse Tolentino, moça educada por religiosas católicas e demasiadamente culta, graças — em parte — a hábitos afrancesados, foram extremamente importantes para a formação cultural do ensaísta, como ele mesmo relata: "Cresci numa casa onde havia essa coisa curiosa: meu pai e minha mãe tinham cada um a sua biblioteca. Era uma casa cheia de livros muitos com belas encadernações, e cresci no meio deles." (CANDIDO, 1993, p. 30)

[1] Pesquisador e professor de Literatura Portuguesa e Brasileira, Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: eellip@hotmail.com.

Por conta da saúde frágil de seu Aristides, a família de Antonio Candido parte para a cidade mineira de Santa Rita de Cássia, onde permanece até o ano de 1928. Nesta cidade, terra natal de seu pai, o ensaísta encontrava-se insulado, tendo consigo a companhia dos irmãos Roberto e Miguel e dos livros em que o pai exercia a sua faceta de educador: os volumes da *Larousse Universel*, possibilitando ao jovem Candido o início do entendimento da língua de Baudelaire.

Naquele mesmo ano, a família Mello e Souza partiu para a Europa, onde o pai do escritor pretendia especializar-se antes de assumir a direção de um projeto do governo de Minas, que visava transformar Poços de Caldas em uma das melhores estações balneárias do mundo. Segundo o autor de *Formação da Literatura Brasileira*, foram "12 meses decisivos para a minha formação cultural. Eu era um menino precoce e curioso" (CANDIDO, 1993, p. 31).

Esse comportamento do menino foi "alimentado" por seus pais, que o entregaram aos cuidados de uma senhora descendente de ingleses, chamada Marie Rohfs de Sussex. *Mademoiselle* Sussex foi responsável por ensinar aos pequenos Mello e Souza Língua Francesa e História, só não foi a única professora que marcou profundamente a vida destes.

O início dos estudos secundários dá-se na cidade de Poços de Caldas e lá Antonio Candido conheceu a segunda mulher (Maria Ovídia Junqueiro), após a mãe, a exercer sobre ele profunda influência cultural (CANDIDO, 1993, p. 31). No somatório da formação intelectual de Antonio Candido, faltava a sua apresentação à cultura italiana, ao lirismo clássico das árias de ópera. Por coincidência ou não, uma nova mulher seria a sua educadora, fechando a tríade feminina em torno de mestre Candido.

D. Terezinha Rocchi constituiu-se um capítulo à parte na biografia de Antonio Candido, que anos depois escreveria sobre os passos da vida dessa mulher vinda de uma linhagem aristocrática de Parma. Esposa do maestro Guido Rocchi, Terezinha semeou na personalidade do jovem Candido o ideal socialista quando este ainda era um estudante do Colégio Mackenzie, entretanto, essas lições aprendidas nas conversas e nos livros emprestados ou presenteados, todos no idioma de Dante e Maquiavel, marcaram de forma indelével a trajetória crítica e militante do ensaísta. Como crítico respeitado no meio acadêmico e intelectual, a conduta do autor de *Formação da Literatura Brasileira* não foi diferente da do militante político, cujo trabalho esclarecido ajudou a fundar o

Partido dos Trabalhadores (SARMATZ, 2008, p. 71).

No ano de 1935, Antonio Candido viu o Ginásio Municipal de Poços de Caldas passar ao controle dos irmãos maristas. Esse fato obrigou-o a terminar o secundário de forma problemática na cidade paulista de São João da Boa Vista. Diante de tantas dificuldades, no entanto, o adolescente encontra um amigo que se tornaria um parceiro para sempre, Joaquim José de Oliveira Neto. Médico e professor de história natural, este possuía uma "bela biblioteca, sobretudo de autores franceses" (CANDIDO, 1993, p. 31) e "as novas revistas literárias francesas e americanas" (CANDIDO, 1993, p. 31), sem contar a novidade daquele momento: a *Bibliothèque de la Pléiade*.

A coragem, traço peculiar na carreira de Antonio Candido, manifesta-se num episódio ocorrido em 1936. Com 18 anos, o autor de *Brigada Ligeira* se transferiu para São Paulo, deixando a mineira Poços de Caldas, no afã de prestar exame para a Faculdade de Medicina, atendendo assim a um anseio do pai, seu Aristides. O destino sorriu para o adolescente e para a sua sorte (e dos Estudos Sociais e Literários), ele foi reprovado. Passado esse momento, o estudante Antonio Candido, num "gesto de independência" (CANDIDO, 1993, p. 31), abandona o pré-médico particular no ano seguinte, tirando os seus documentos da Faculdade de Medicina, enviando-os para a de Filosofia, onde, em 1939, Antonio Candido ingressaria, cursando, simultaneamente, neste período, a Faculdade de Direito, onde também fora aprovado obedecendo a um pedido de seu pai, que o aconselhara a não ficar apenas na Filosofia, uma vez que só com ela, Candido, de acordo com dr. Aristides, morreria de fome.

Após concluir o Curso de Ciências Sociais, o ensaísta divide-se nas tarefas de colaborador e idealizador de diversas publicações, entre elas a revista *Argumento* e o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, cujo primeiro número vem a lume em 1956.

Faz-se necessário frisar essa passagem do crítico pelas chamadas notas de rodapé, nas quais os críticos titulares, pelo dinâmico imediatismo que lhes era exigido, formaram a base onde se deu o fortalecimento e a divulgação em maior escala das inúmeras linguagens artísticas, além da crítica de literatura, posteriormente, devido à sua extrema especialização, deslocada para dentro dos limites universitários.

Os Suplementos Literários constituíram-se, na década de 1950, o maior canal disseminador de conhecimento, para o grande público, dos estudos desenvolvidos por

intelectuais tornados nomes relevantes do ensaísmo literário brasileiro, como Antonio Candido e Benedito Nunes. Este, no mesmo período, passa a ser lido no Sudeste do país graças ao poeta Mário Faustino, que leva o trabalho do crítico paraense às páginas do Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*.

Como professor universitário a sua conduta não foi menos libertária do que o seu posicionamento político ou sua abordagem crítica sobre a Literatura, esta trazida nos seus livros e ensaios como fenômeno importante para os estudos sociais.

A tônica do desenvolvimento intelectual e crítico de Candido foi, portanto, a sua acentuada formação humanística, de leitor ávido que devora, na leitura, os conhecimentos mais diversos e das áreas mais distintas. De maneira diferente do que releva a biografia do sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995), Antonio Candido gozou de inúmeras possibilidades materiais e relações afetivas e familiares para aguçar seu intelecto.

No campo dos estudos formais e institucionalizados, a formação de Antonio Candido confunde-se com a história da própria Universidade, espaço fornecedor de relevantes intelectuais e militantes políticos engajados, que, com trabalhos vigorosos, ajudaram a revelar as faces díspares de nossa nação, tal qual o Proteu mitológico, em permanente transformação, adequando-se, quando possível, às diversas circunstâncias que lhe são apresentadas. O crítico funde em si propostas metodológicas e teóricas das três faculdades por que passou e de onde foi professor, Direito, Ciências Sociais e Letras.

Das inúmeras atividades exercidas por mestre Candido, a crítica literária e o magistério, contudo, foram aquelas que se constituíram forças motrizes em sua vida. Unidos no mesmo indivíduo, o crítico e o professor se harmonizam num convívio de benefício mútuo ou, como mais poeticamente afirmaria Fernando Pessoa, num "acordo íntimo, como a mão direita e a esquerda" (PESSOA, 1986, p. 211). Da correlação dessas duas atividades aparentemente distintas, Antonio Candido produziu uma via de contato em que se fosse possível determinar o mais importante em sua existência, a relevância seria dada ao *professor*, função capaz de alimentar as descobertas do outro, o crítico literário: "as aulas estimulavam os meus escritos, e quase todos os meus ensaios são sucedâneos de cursos e conferências. A partir do momento em que parei de ensinar, perdi muito do estímulo para escrever" (CANDIDO, 1993, p. 39).

A forjadura do método: "la claridad es un deber"

Numa primeira e desatenta leitura, pode-se concluir desnecessário todo o preâmbulo realizado no intuito de retratar o perfil biográfico de Antonio Candido, uma vez que é inegável o seu reconhecimento dentro do meio acadêmico (espaço que o crítico muito trabalhou para fomentar e consolidar no país). Quanto à importância de seu nome para a formação da crítica literária — tanto a universitária, quanto a nascida nos rodapés dos periódicos — é redundante salientar a importância da produção ensaística de Antonio Candido para a revelação ao grande público de obras e autores, no cenário cultural e intelectual brasileiro. Entretanto, toda a vasta contribuição do autor de *Tese e Antítese* para o surgimento, ainda nos anos de 1940, de uma crítica especializada e moderna, centrada em métodos rigorosos e operada de maneira sistematizada, não poderia constituir-se sem as pontas dadas pelo seu percurso de leitura, iniciado com os pais e, posteriormente, o peso da formação humanística oriunda das faculdades a que o crítico pertenceu na Universidade de São Paulo. Todas essas pontas juntas teceram a trama das atividades ensaísticas e docentes de Antonio Candido, que confessou, abertamente, a força indelével de uma tarefa na construção da outra.

Para uma eficiente compreensão do método utilizado pelo crítico ao longo de décadas de leitura e análise da história e da sociedade brasileiras, construídas a partir da lente produzida pela literatura nacional e de seu vívido confronto com as tradicionais letras europeias, é importante entender que, tal como a personagem Riobaldo, do *Grande sertão*: *veredas*, Antonio Candido bebe, em seu trabalho, em todos os rios teóricos que possam, evidentemente, desembocar numa interpretação que seja satisfatória e esclarecedora da obra literária e que se deixem fluir sobretudo da própria composição estrutural do texto, sem com isso desaguar a leitura nas margens dos estudos estruturalistas, que vingaram quase até a totalidade dos anos de 1960.

Sobre o Estruturalismo, cumpre destacar que, apesar da autodefinição de "intermitente em matéria de escrita e flutuante em matéria de leitura" (CANDIDO, 1993, p. 40), dentro dos diálogos propostos pelos seus ensaios com as diversas correntes de pensamento das Ciências Humanas e Sociais, Antonio Candido não enveredou, metodologicamente, em momento algum de sua produção, pela leitura do material

literário sob o prisma estruturalista, que tanto influenciou os estudos da linguagem. Tampouco, o crítico deixou seduzir-se pela abordagem marxista em suas tentativas de exame da realidade social, como podem erroneamente demonstrar os artigos reunidos na década de 1980 na coletânea *Teresina etc.*, em que se vê claramente essa aproximação do ensaísta com os discursos ideológicos, advogados em defesa do posicionamento socialista, tendência sempre presentificada no decurso docente do autor de *Literatura e Sociedade*. Muito convenientemente, afirma Antonio Candido a sua "não-filiação" a essa postura filosófica e política, atitude esta que corrobora a sua independência em relação às modas teóricas estrangeiras (CANDIDO, 1993, p. 40).

Esse afastamento consciente das implicações do estruturalismo e mesmo do marxismo denota em Antonio Candido uma personalidade muito diferente do pensamento contemporâneo, o qual, ao excluir uma possibilidade metodológica, o faz mais por falta de conhecimento desta do que por opção intelectual, como é o caso específico do ensaísta. Isso ocorre, parcialmente, graças ao período em que Antonio Candido se formou intelectualmente, visto que, entre os decênios de 1930 e 1940, o Ensino Superior no Brasil ainda não havia passado pela tenebrosa divisão acadêmica do trabalho e a compartimentação do conhecimento das humanidades em fragmentadas especialidades.

Apesar de visivelmente preocupado com o viés metodológico em seus trabalhos, o ensaísta, por um sentimento extremo de modéstia, sempre que questionado, se autodefine como sendo mais intuitivo do que metódico, negando obviamente o emblemático peso de uma possível caracterização de "ilustre intelectual" do século XX.

Toda a "mistura" na qual se fundamentou a construção teórico-metodológica do autor de *Vários escritos* desencadeou uma arguta e profunda análise da tentativa, realizada no decorrer dos séculos, de registrar e interpretar as sucessivas mudanças sociais por meio da matéria ficcional, no intuito de construir a consciência da nação que se queria independente dos modelos coloniais, que, no entanto, haviam fundado as nossas primeiras letras.

Candido propõe, incansavelmente, diálogos literários com a história, com os estudos sociais e com a literatura nacional em relação às demais existentes, possíveis devido à formulação do método denominado *redução estrutural*, que, segundo o seu autor, consiste num "processo de cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se

torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária" (CANDIDO, 2004, p. 9). Em outras palavras, é a afamada migração do elemento real, visto como *externo*, para o plano literário ou *interno*, verificado em trabalhos deste crítico como *Literatura e Sociedade*.

Antonio Candido nunca abre mão de sua abordagem sociológica quando escreve sobre a literatura nacional. O que torna os seus estudos e métodos relevantes é a não-submissão do texto literário à Sociologia. É de suma importância dizer que, anteriormente à perspectiva do crítico, os estudos sociológicos consideravam a literatura como fenômeno subordinado ou como, nas palavras do polêmico José Guilherme Merquior, um "epifenômeno" (MERQUIOR, 1981, p. 319).

O crítico literário e sociólogo — que teria sido influenciado pela Antropologia social inglesa e pelas ideias do *new criticism* americano — conceitua a obra literária como o resultado de si mesma, assim compreende o traço social como a forma, "fator da própria construção artística" (MERQUIOR, 1981, p. 319). Segundo Merquior, em seu ensaio *O texto como resultado*, Antonio Candido alcançou o seu triunfo metodológico, pois o social (externo) converge para o corpo do texto (o interno):

> [O] crítico acentuava a conversão do elemento externo em interno [...] usando com discernimento o fundo biográfico e o ambiente social exemplares na capacidade de fugir de ilusões formalistas sem cair nas falácias reducionistas. (MERQUIOR, 1981, p. 324)

Merquior ainda nos lembra de que a teoria por ele examinada abriu novos caminhos para a teoria literária latino-americana, habituada ao formalismo. Entretanto, a concepção de Antonio Candido de que o "social habita dentro do literário" (MERQUIOR, 1981, p. 319) ganharia mais força na década de 70 com a sua reflexão sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1852). "Dialética da malandragem" é um desses textos iluminadores da Literatura Brasileira, ao possibilitar o exame do método de Antonio Candido no contato direto com a matéria ficcional.

O escritor e discípulo de mestre Candido, Roberto Schwarz, em um denso e complexo ensaio sobre a "Dialética da malandragem", nos mostra como este estudo abriu espaço para a "conjunção da análise formal e a localização sociológica enquanto complementares" (SCHWARZ, 1989, p. 130) na cultura e nas letras brasileiras. De

acordo com Schwarz, Antonio Candido elabora a sua posição ideológica pelas leituras das *Memórias*, feitas pelos críticos anteriores a ele, como José Veríssimo, em 1894, e no prefácio da obra escrita por Mário de Andrade para a edição do romance em 1941.

Da oposição às suas apreciações, o autor de *Formação da Literatura Brasileira* constrói a sua análise, que resultará na figura do malandro — o espertalhão, tão característico da nossa cultura — e a dialética da ordem e desordem, motivadora do viver dos desocupados e sem mando do país, nos meados do século XIX. É por meio dessa dialética que Antonio Candido encontra o seu *correlativo formal*, a generalidade, que, segundo Schwarz, "participa igualmente da realidade e da ficção" (SCHWARZ, 1989, p. 133). Roberto Schwarz conclui, então, que:

> Assim, o dado ficcional não vem diretamente do dado real, nem é deste que o sentimento da realidade na ficção depende, embora o pressuponha. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia. (SCHWARZ, 1989, p. 133)

Como visto no ensaio "Pressupostos da Dialética da Malandragem" e nas obras de Antonio Candido ("Dialética da Malandragem" e *Literatura e Sociedade*), o texto literário e a Sociologia cooperam para a compreensão do social externo e/ou internamente na obra artística, o que ocorre graças à *forma*, responsável pela junção do romance e da sociedade (SCHWARZ, 1989, p. 141).

A forma, de acordo com o machadiano Schwarz, é objetiva e independente das consciências sociais, apesar de ter sido produzida pelo social. É ela (e não outra) a mediadora dos dois polos marcantes da obra de Candido. É chegada a hora de um questionamento latente: se a forma é a mediação, qual é o lugar do literário e do social no método de Candido? Ora, o método aqui é um incitamento de experiências em ambos ou, como afirma Schwarz, "ler uma na outra, a literatura e a realidade, até encontrar o termo de mediação" (SCHWARZ, 1989, p. 139).

O mestre e o seu "esprit de finesse"

Num momento especialmente doloroso do romance *Grande sertão*: *veredas*, quando o bando, ainda triste com a morte à traição do chefe Joca Ramiro, se encontra com Medeiro Vaz, no Bom-Buriti, Riobaldo tece mais uma de suas definições, sábias

palavras que tanto o distinguiram do bruto homem ligado ao banditismo social: "Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende" (ROSA, 1956, p. 305).

Tomando as palavras do protagonista de *Grande sertão: veredas* — obra sobre a qual recai o exame ora proposto no decurso desta monografia — pode-se afirmar que o aprendizado, juntamente com a apreensão, dos métodos de análise de Antonio Candido, formulados tanto na crítica literária quanto em sala de aula, feito por seus discípulos foi a tônica para o surgimento destes como mestres do ensaísmo brasileiro. Forjados críticos a partir de uma base metodológica segura para a consolidação destes no cenário da crítica literária nacional, Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Júnior e Walnice Nogueira Galvão se destacam dentre os intelectuais formados por meio dos ensinamentos do autor de *Formação da Literatura Brasileira*.

Ingressos no espaço acadêmico no final da década de 1950, estes críticos, ainda jovens estudantes, assistiram às profundas mudanças que se desenhavam na cultura brasileira, principalmente no que tange aos debates teóricos travados na universidade e na crítica literária, além de um novo tempo de experimentações criativas na Literatura Brasileira, espécie de amadurecimento das propostas modernistas da década de 20, observadas principalmente numa intensa valorização da palavra, tornada instrumento capaz de fixar, artisticamente, os instantes ocorridos e guardados na memória de indivíduos residentes no meio urbano, como nas narrativas de Clarice Lispector, ou dos habitantes das zonas rurais, como nas composições de Guimarães Rosa. Apesar de ambientar suas criações em espaços diversos, estes escritores, assim como grande parcela dos romancistas brasileiros da década de 1930, não se sentiram incomodados com a questão de nossa estreita dependência dos modelos culturais europeus. Ao contrário disso, souberam capturar todas as possibilidades artísticas oriundas deste frutífero diálogo entre a produção literária da América Latina com a dos países do Velho Mundo.

Foi Antonio Candido o primeiro crítico no país a vislumbrar o caráter salutar da dependência dos modelos e padrões artísticos do Velho Mundo na construção das composições ficcionais da América Latina. Em sua sempre mencionada dialética — em que a literatura brasileira se articula com as demais letras europeias. O autor de *A educação pela noite* aproxima o seu discurso ao dos escritores posteriores a 1922, cujas obras não concordavam com um equívoco criado — que durante muito tempo pairou

sobre as cabeças destes modernistas —, o "fato" de não consentirem um diálogo entre a sua produção literária e a realizada no outro lado do Atlântico.

Grande mantenedor que é de um sempre *teso arco da conversa*, instaurada pela Literatura com as demais áreas do conhecimento, mestre Candido propõe aproximações dessa forma artística com a História, com os Estudos Sociais e também com as manifestações literárias de outros países, numa abordagem metodológica em que a a discutível dependência das letras nacionais em relação às europeias não é vista por um ângulo depreciativo para a produção de nossos escritores.

Esta "conversa literária" aparece disseminada ao longo dos inúmeros trabalhos de Antonio Candido, contudo, o detalhamento do processo de como se dá tal diálogo é apresentado em *Literatura e Sociedade* (1956), em cujo interior o crítico examina a importância do texto ficcional para a construção da identidade nacional e desta na composição literária.

Para um ensaísta, marxista em metodologia, como Roberto Schwarz, esta obra de Antonio Candido serve imensamente ao propósito de compreender, dentro dos movimentos inseridos no espaço social, fatores relevantes para a realização do produto literário, citemos apenas alguns poucos: a posição e o provável *status* gozados pelo artista; o comportamento da recepção literária e os fatos históricos que estimulam a criação ficcional.

A partir das bases deixadas pelo *doublé* de crítico e professor, novos leitores puderam redirecionar a obra literária, tal como quer a hermenêutica de Jauss e sua Estética da Recepção, por outros caminhos graças a uma apurada interpretação do conteúdo ficcional. Dentre estes leitores dos pressupostos interpretativos de Antonio Candido e, por eles, da produção literária do contista mineiro, estão Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Júnior e Walnice Nogueira Galvão, todos discípulos de mestre Candido, em sua leitura histórico-sociológica da literatura brasileira.

Ao propor a concepção de superação do aspecto pitoresco tradicional presente em Guimarães Rosa, a crítica universitária dirige o olhar do leitor comum para um caminho que se desenha oposto àquele tomado por outros autores como Afonso Arinos, bons romancistas do regionalismo literário, porém, incapazes de uma composição, à maneira rosiana, universalizante do homem sertanejo. Esta abordagem de Antonio Candido parece não ser de grande valor nos dias de hoje, tamanho é o avanço em relação às

análises recepcionais que a obra do autor do *Grande Sertão*: *veredas* recebe, contudo, apresentada no calor da publicação daquele livro, pôde retirá-lo do meio comum em que habitavam os aglomerados de páginas dos citadinos, culpados por não terem nascido no interior ou por o terem abandonado, e que na época buscavam fazer as pazes com as raízes culturais por intermédio da literatura. Como sempre, Antonio Candido foi (e é) mais que um observador literário, percebendo essa diferença trazida pelo escritor de Minas e fazendo-se iluminador deste, isto é, abrindo os caminhos interpretativos para a compreensão daquele *sertão-mundo* rosiano, lugar onde as palavras são geradas e passeiam livremente como o gado daquela região.

Se grande parte da crítica brasileira não se encontrava em condições de preparo teórico para receber o estouro das obras de Guimarães Rosa, Antonio Candido, indo em direção contrária, examinou-as com a profundidade e com o talento interpretativo que sempre marcaram a sua trajetória crítica e acadêmica, imergindo no fantástico espaço sertanejo de Riobaldo e de Augusto Matraga, sem se perder nos labirintos da revolução linguística do autor.

A impecável conduta de Antonio Candido e a sua sempre mencionada generosidade intelectual reverberaram, quase sempre, no comportamento acadêmico e nos ensaios de inúmeros críticos de projeção internacional que, mais do que seus alunos, fizeram-se seus discípulos diretos, aproximando-se metodologicamente do autor de *Tese e antítese*, quer por seu cabedal teórico, visualizado em seus ensaios críticos, quer pelo seu rigor conceitual e humano como professor.

Conclusão

Os ensaios de Antonio Candido são peças importantes para o entendimento dessa relação intrínseca entre o objeto estético e o elemento histórico que ao migrar pra o interior da matéria ficcional, funcionando com base para a sua estruturação, passa ela a agir também como componente interno da obra. O autor de *Tese e Antítese*, em seu método de redução estrutural, em uma escrita simples e fluente — nem sempre seguida pela crítica brasileira — responde a essa questão que até a década de 1940 parecia sem solução no Leste europeu.

É impossível para um estudioso de Literatura ou mesmo um leitor apaixonado

pela produção literária brasileira compreendê-la na totalidade de seu caminhos simbólicos, sem recorrer aos estudos realizados pela crítica literária e, por assim dizer, aos ensaios de Antonio Candido e à leitura das obras literárias que o crítico realizou por meio de seu método, oriundo do diálogo entre as teses da Antropologia Social inglesa e dos pressupostos do *New criticism* em que a obrigatoriedade da leitura cerrada de um texto literário (*close reading*) afirma a supremacia da matéria ficcional na interpretação de suas significações. O reconhecimento dessas influências no trabalho de Candido, apesar de verdadeiras, não deixam, ao leitor, a visualização total da riqueza de fontes que basearam o método forjado pelo autor de *Formação da Literatura Brasileira* e a sua imensa preocupação com os preceitos formadores da relevância social da Literatura.

Além, é claro, das fontes citadas, buscamos neste trabalho interpretar os movimentos que constroem um crítico da estirpe de Antonio Candido. Para tanto, foi imprescindível adentrar nos escaninhos de sua trajetória pessoal. Ao relembrar a história pessoal do autor de *O discurso e a cidade*, nosso trabalho não busca mais do que prender todas as pontas da trama que é o notável e contraditório método de Candido para a leitura da produção artística de um país latino-americano e terceiro-mundista que, num momento longínquo, decidiu representar sua história através da pujança de sua ficção literária. O professor da USP e o seu método de análise são, portanto, frutos da Antropologia social inglesa e do *New criticism* norte-americano, certamente, mas também das leituras de *Mademoiselle* Sunssex, Terezinha Rocchi e Maria Ovídia Junqueiro, das bibliotecas paterna e materna da família Mello e Souza e da importância dada por Antonio Candido ao diálogo da história com a Literatura.

Referências

CANDIDO, Antonio. A vocação crítica. Entrevista a Manuel da Costa Pinto. **Revista Cult**. São Paulo, v. 6, n. 61, p. 49-64, set. 2002.
CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316 p.
HORTA, Maria Tereza. Escrita e transgressão. XXI Encontro da ABRAPLIP. São Paulo, 2007. Texto digitado.
LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e Teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973. 489 p.
MERQUIOR, José Guilherme. O texto como resultado. In: **As ideias e as formas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 321-328.
PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 842 p.
ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 594 p.
SARMATZ, Leandro. Papo sério. **Super Interessante** .São Paulo, v. 196, p. 96, 2003.

NAÇÃO E IDENTIDADE COMO DEVIRES EM ROMANCES DO ESPAÇO LUSÓFONO

Adriano Carlos Moura (IFF)[1]

Resumo: Esta comunicação é parte de uma pesquisa que investiga como os conceitos de nação e identidade são representados em romances angolanos e portugueses que têm a guerra colonial como fundo histórico, e em que medida essas obras podem ser concebidas como expressão de um gênero de escrita ficcional tão em crise quanto os sujeitos e países que representam. A abordagem se propõe interdisciplinar, valendo-se de perspectivas históricas, literárias e filosóficas. Analisar-se-ão também os efeitos do período (1961-1974) na produção literária pós-independência, e como Portugal e Angola repensam ficcional e subjetivamente seu passado colonial.

Palavras-chave: Devir; Lusofonia; Nacionalismo; Pós-colonialismo.

Reconstruir narrativamente o passado colonial, questionando o discurso imposto pela censura portuguesa, ou interpelar o presente, quando não se encontram mais sob a sombra da ditadura salazarista, confere aos autores portugueses e angolanos a liberdade de, performativamente, ficcionalizar a história de suas nações. Em Angola, essa ficcionalização, porém, não se dá por meio das línguas locais. A literatura impressa na ex-colônia tem origem no século dezenove e utiliza o português, língua oficial da África lusófona, permitindo que se problematize o tema da identidade literária angolana produzida no idioma europeu.

A luta anticolonial é tema do romance *Estação das Chuvas* (2012) de José Eduardo Agualusa. No livro, o escritor angolano cria uma personagem fictícia, a poeta Lídia do Carmo Ferreira. Sua origem e trajetória são narradas paralelamente, buscando verossimilhança na utilização de entrevistas, diários, notícias e outros gêneros jornalísticos, criando no leitor a crença na existência real da personagem, já que ela convive com importantes figuras da história oficial de Angola, como o poeta Agostinho Neto, que se tornou o primeiro presidente do país independente.

Em *Mayombe*, (2013) de Pepetela, a narrativa se concentra nas ações de um grupo de guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que avança a densidade da floresta para combater as tropas portuguesas. São confrontados também com suas diferenças motivadas pelas culturas tribais, preconceitos e discriminação contra os de origem mestiça. Pepetela participou ativamente da guerra pela libertação do país.

[1] Mestre em Cognição e Linguagem e doutorando em Estudos Literários. Contato: acmoura36@yahoo.com.br

Os cus de Judas (2003) do escritor português António Lobo Antunes também aborda a guerra pela independência de Angola, mas sob a perspectiva de um médico psiquiatra que é enviado ao país africano para atuar na resistência contra o movimento anticolonial. O romance é construído por meio de uma linguagem fortemente marcada por figuras estilísticas, sendo uma narrativa de contornos neobarrocos, marca do autor.

A costa dos murmúrios (2014) de Lídia Jorge é um romance híbrido, pois se constitui a partir de um conto que é transformado em romance por sua protagonista/autora. A experiência colonial narrada ocorre em Moçambique. De um luxuoso hotel, *Stella Maris*, oficiais portugueses e suas esposas veem corpos de negros mortos por envenenamento serem transportados em caminhões de lixo, enquanto o hotel é invadido por uma nuvem de gafanhotos. O romance é carregado de metáforas que remetem o leitor aos processos de descivilização por que passou o colonizador cuja missão seria levar a "civilidade" aos povos colonizados.

José Eduardo Agualusa, Pepetela, Lídia Jorge e António Lobo Antunes ficcionalizaram momentos históricos importantes para seus países, conferindo, porém, protagonismo aos que tiveram suas vozes silenciadas (mulheres, retornados, guerrilheiros, poetas). Seus personagens são pessoas que viveram a repressão política e a violência da guerra e que, de certa forma, tiveram de reconstruir suas memórias e repensar suas identidades individuais frente às mudanças coletivas da nação.

A partir do hibridismo como resultado da experiência colonial, já bastante estudado por pesquisas que se valem da crítica pós-colonial como caminho teórico, as interrogações sobre a identidade (do sujeito, da nação e do próprio romance) serão abordadas como devir, seguindo o que postularam sobre o conceito os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari em diálogo com teóricos da crítica pós-colonial e dos Estudos Culturais.

As nações que compunham o território hoje conhecido como Angola emergem para o leitor por meio de signos que constroem metáforas para o seu reconhecimento antes da guerra e durante. A imagem da nação portuguesa construída por Lídia Jorge e Lobo Antunes se distancia bastante do peito ilustre lusitano a quem Netuno e Marte obedeceram. Narradores e personagens encontram-se exiliados, degredados, dispersos, deprimidos, em crise e são metonímias/metáforas da real condição de seu país.

Que efeitos a guerra colonial e o fim do imperialismo português produziram na forma e conteúdo de romances escritos sobre o tema, depois de 1975, em Angola e Portugal e em que medida isso afetou suas concepções sobre nacionalismo e identidade?

Como a literatura desses países teve papel fundamental na forma como construíram seus sentidos de nação e identidade, alguns romances publicados a partir de 1975 refletem identidades individuais e coletivas numa condição de reconstrução, num fazer-se contínuo, já que parte dos alicerces que as construiu foi demolida pela experiência da guerra. Essas identidades estariam mais próximas de devires do que de hibridismos, que circunscreveriam a identidade numa polarização luso-angolana apenas.

A crise identitária vivida pelos sujeitos e pelas nações se reflete não apenas nos narradores e personagens, mas na própria composição dos romances. Cada autor possui um estilo próprio de conduzir a narrativa, porém se verifica nos quatro um distanciamento do modelo estudado por teóricos como Georg Luckás (2009) e Iann Watt (2010), sendo Lobo Antunes o que mais radicalizou esse distanciamento. O gênero é espelho dos sujeitos (empíricos e ficcionais) não apenas no plano do conteúdo, mas também da forma, ou como afirma Deleuze e Guattari (1997): trata-se de uma literatura informe.

Segundo Homi Bhabha, a crítica pós-colonial "é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo" (BHABHA, 2013, p. 276). Do autor, os conceitos de "pedagógico" e "performativo" como forma de narrar a nação são essenciais para a abordagem das obras escolhidas como corpus. Segundo o autor

> nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-passagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada de povo-nação (BHABHA, 2013, p.228).

A cultura, para o filósofo, "é tanto transnacional como tradutória. Ela é transnacional porque os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural" (BHABHA, 2013 p.277). Os deslocamentos são marcas dos narradores e personagens dos romances analisados, assim como de seus autores empíricos.

O narrador de *Os cus de Judas* e a narradora de *A costa dos murmúrios* vivem a experiência do trânsito Portugal-Angola, Portugal-Moçambique. Os protagonistas de *Estação das chuvas* e *Mayombe* experienciam o trânsito dentro do território angolano, movidos pela guerrilha e pela guerra que culminaria com a independência que os protagonistas portugueses tinham a missão de impedir.

Segundo Paulo Geovane e Silva, em *Literatura e lusofonia: questões de epistemologia e identidade* (2014), as literaturas africanas só poderiam ser concebidas como lusófonas mantendo características peculiares e afastando-se de uma concepção homogeneizadora de lusofonia, na medida que evocassem a cultura africana por meio da língua portuguesa, tarefa desempenhada tanto por Agualusa quanto por Pepetela, que escrevem no que eu prefiro chamar de português-angolano, assim como considero o sintagma "literatura lusófona" inadequado. Os referidos autores escrevem literatura angolana, não lusófona; assim como Lobo Antunes e Lídia Jorge fazem literatura portuguesa, sendo que tais adjetivos pátrios delimitam apenas a nacionalidade de seus autores.

Kamila Krakowska, em *As viagens das nações pós-coloniais em Estação das chuvas* e *Terra sonâmbula* (2012), destaca que a condição pós-colonial é marcada por identidades híbridas, resultantes dos cruzamentos das fronteiras, exílios, migrações e uma série de outros motivos que fizeram os sujeitos se deslocarem de suas terras, Estados, nações de origem. Segundo ela, o tema da viagem é uma das marcas da narrativa colonial e pós-colonial. No sentido moderno do termo nação, Angola só pode ser pensada a partir de 1975, quando deixa de pertencer a Portugal; este, somente após a Revolução dos Cravos (1974).

Segundo o historiador Eric Hobsbawm (2013), o sentido moderno e político de nação é bastante recente. Ele alude ao *New English Dictionary* que, em 1908, apresentava ao termo um significado ligado à unidade étnica, apesar de posteriormente estar mais próximo da ideia de independência e unificação política. Acrescenta ainda que na era das revoluções, o conceito de nação estava ligado a algo uno e indivisível, "o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política" (HOBSBAWM, 2013, p. 32). Angola e Portugal estavam bem distantes de serem concebidas como unas e indivisíveis. Talvez isso fosse possível apenas no imaginário português.

Tal concepção de indivisibilidade só se construiria a partir do que Benedict Anderson cunhou como comunidade imaginada, estando a nação portuguesa bem mais próxima de uma nação imaginada (seguindo a visão de Anderson) do que Angola, que desde antes da presença do colonizador era um território dividido em várias nações caracterizadas, inclusive, por línguas diferentes. Em *Comunidades imaginadas* (2008), o historiador aponta a literatura como um dos produtos culturais do nacionalismo, e o romance como gênero de projeção da construção imaginada de comunidade.

A língua é um componente importante na definição da identidade nacional. Ela pode indicar num primeiro momento a origem pátria do indivíduo e sempre serviu como indicativo de reconhecimento das nações, como aponta Hobsbawm. Nos dicionários e enciclopédias pesquisados por ele, nação é uma palavra que aparece com diferentes significados, estando um deles ligado ao fato de as pessoas que compõem a nação terem origem étnica e linguística comuns. Tal concepção seria incoerente na definição de Portugal e Angola.

As "novas" nações portuguesa e angola surgem num momento de reconfiguração mundial da ideia de nação, bem diferente da concepção unificada preconizada por ideias iluministas de onde se origina o conceito moderno de nação. Portugal e Angola se (re) constroem numa perspectiva de devir, são nações que, como tantas outras estão diante do que podem vir a ser; não daquilo que ficcionalmente construíram sobre si. Ficção, neste parágrafo, não se refere apenas ao literário, mas também a toda uma construção ideológica elaborada sobre nação.

Para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, devir não significa correspondência, analogia, tampouco imitação; o que permite afastar o processo criativo concebido sob essa perspectiva da mimese aristotélica por exemplo. Os devires também não seriam mera imaginação. "Os devires animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18). Isso não significa que o homem se tornaria verdadeiramente um animal e animal outra coisa senão aquilo que é. Ocorre é que "O devir não produz outra coisa senão ele próprio" (DELEUZE; GUATTARI, p. 19). O devir-animal do homem é o que se manifesta, por exemplo, nos campos de batalha, ou máquina de guerra.

Em termos de devir, nada é produzido por filiação ou evolução, mas por aliança de seres de origens completamente distintas de forma comunicativa e contagiosa como a

simbiose. “Preferimos então chamar ‘involução’ essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18)

Em termos identitários, portanto, o sujeito e a nação são atravessados por multiplicidades de origens às quais se aliam e se deixam contagiar. Esse processo, porém, não se trata de um regime acabado, constitui-se num fazer-se constante, pois:

> Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estão em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornarmos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18, p.73).

A narrativa de Antunes é uma espécie de antiépico. A épica camoniana enquadra-se no que Homi Bhabha (2013) considera uma narrativa de caráter pedagógico. A imagem do povo português conquistador e heroico, digno apenas de orgulho, só é contestada em *Os Lusíadas* no discurso do Velho do Restelo, que põe em dúvida a validade das conquistas à custa da perda de centenas de vidas. Assim como Vasco da Gama, o narrador não nomeado de *Os cus de Judas* parte de Portugal em direção ao oceano. Não para as Índias, mas para África, no caso não tão desconhecida como a do século XVI.

> A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principalmente a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes. (ANTUNES, 2003, p.27).

Na partida de Lisboa, familiares do personagem, aos quais se refere como “tribo”, aparecem para se despedir dele. São a expressão metafórica da elite portuguesa conservadora, que apoiava a ditadura de Salazar:

> De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma

> multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua morte. (ANTUNES, 2003, p.16)

A imagem da população no cais a se despedir dos que partem é semelhante à narrada por Camões. A metamorfose por que passaria o personagem seria também a mudança pela qual a nação forçosamente teria de se submeter, sendo ele sua metáfora.

Mesmo com a implantação da república em 1910, Portugal estende sua postura de império até 1974, conquanto sofrendo pressão das Nações Unidas/Liga das Nações, para que concedesse independência às colônias africanas. De acordo com o historiador queniano Vincent B. Khapoya (2016), Portugal declarou suas colônias como "Ultramar" depois que sua administração centralizada e poder colonial passaram a ser contestados também pelos africanos. A ideia de "Portugal Ultramarino" sugere que as nações africanas sob domínio português eram províncias integrantes de Portugal, apenas separadas geograficamente.

Tal visão é totalmente desconstruída pela ficção de Antunes e Lídia Jorge. Ao perceber-se lutando para devolver a Portugal um território que na realidade nunca lhe pertencera, sendo lançado com outros soldados, médicos e missionários "em nome de ideais veementes e imbecis, em dois anos de angústia, insegurança e morte." (ANTUNES, 2003, p.28), o narrador de *Os cus de Judas* interpela o capitão da tropa: " O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três fieiras de arame farpado numa terra que não nos pertencem" (ANTUNES, 2003, p.67).

Contemporânea de Lobo Antunes, Lídia Jorge é uma escritora portuguesa, nascida no Algarve em 1946. Atuou em Angola e Moçambique no final da guerra colonial. *A costa dos murmúrios* é seu quarto romance. Nele a autora narra a história de Evita/Eva Lopo, noiva de um professor de Matemática que viaja para Moçambique como alferes. O livro é híbrido quanto ao gênero textual literário, iniciando-se com um conto, *Os gafanhotos*, em que é narrada a festa de casamento da protagonista com o noivo Luís Alex. A festa é interrompida pela notícia de que corpos de negros envenenados por álcool metílico estavam sendo lançados pelo mar à praia. O romance propriamente configura-se pela narrativa elaborada vinte anos depois pela noiva Evita, que passa a se identificar como Eva Lopo.

A costa dos murmúrios é uma metaficção histórica que problematiza não apenas os fatos em que se baseia, mas também o próprio status do gênero romance. É consenso entre

alguns pesquisadores o fato de o romance de Lídia Jorge subverter o modelo tradicional de romance histórico que tematiza sobre guerras. Para Paula Jordão (1999), o romance é uma narrativa metaficcional que narra acontecimentos tidos como tabu para cultura portuguesa, como o assassinato de moçambicanos durante a guerra colonial e que questiona o romance como gênero totalizante e unificado. As narrativas de Lídia Jorge e Lobo Antunes não são totalizantes nem unificadas como não o era, ou é, o "Espaço Lusófono", tampouco Portugal em seu isolamento ou Angola com suas múltiplas nações submetidas arbitrariamente a uma unificação geográfica homogeneizadora.

José Eduardo Agualusa, nasceu em Huambo, Angola no ano de 1960. Assim como a grande parte dos escritores angolanos estudou em Portugal, onde cursou Agronomia. Formado em Lisboa, sempre presente no Brasil, onde escreve semanalmente no jornal O Globo. Em *Estação das chuvas*, Lídia do Carmo Ferreira é uma personagem marcada pelo exílio, pelo desenraizamento sob o aspecto territorial, identitário e estético. É a metáfora, a construção imagética da condição de Angola durante a guerra e depois dela, metáfora elaborada pela escrita metalinguística e metaficcional de Agualusa. O segundo capítulo do romance traz como epígrafe trecho de uma carta escrita pelo poeta António Jacinto ao poeta e crítico Mário Pinto de Andrade: "Eu creio firmemente que é pela poesia que tudo vai começar" (AGUALUSA, 2012, p.27). A luta anticolonial teve participação ativa dos escritores angolanos, especialmente dos poetas, tendo Agostinho Neto, poeta e liderança do MPLA, assumido a presidência do país depois da saída dos portugueses.

Formalmente, o romance de Agualusa apresenta elementos intertextuais e interdiscursivos que intensificam a polifonia que caracteriza seu romance. Além da mistura de gêneros textuais documentais que transcendem a fronteira da verossimilhança levando o leitor desavisado à crença na existência real da protagonista, o autor se apropria de lendas, mitos e provérbios angolanos para tecer sua narrativa. A esses elementos unem-se as referências literárias associadas aos poetas com quem Lídia teria convivido. Retomando a epígrafe, de fato foi pela poesia que tudo começou, mas é no romance que a nação pós-independência encontraria o suporte para o espelhamento e circulação da imagem a ser construída acerca se si.

Pepetela é pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, angolano de família de portugueses, nascido em Benguela. Assim como Agualusa teve formação universitária em Portugal. Em 1961, passou a integrar o MPLA, fator que influenciou

determinantemente *Mayombe*, que narra a trajetória de um grupo de guerrilheiros do Movimento em conflito com tropas portuguesas na floresta que dá título ao romance. Escrito durante a vivência como guerrilheiro, o livro já reflete o que se tornaria Angola depois da independência: uma nação marcada pelas diferenças étnicas e políticas que culminariam na guerra civil.

Mayombe é um romance marcado por conflitos devido às diferenças tribais entre seus personagens oriundos de grupos étnicos variados como kikongos, umbundos, quimbundos, bailundos, cabindas; com culturas, línguas, tradições bem específicas, além de mestiços marcados pela discriminação racial. O material pesquisado por Hobsbawm para elaborar seu estudo sobre nações e nacionalismos contempla a concepção europeia de Estado-Nação, o que difere muito da organização política e social das diferentes nações da África.

No entanto rizoma e devir possibilitam o estudo da identidade dos sujeitos-personagens e das nações com uma amplitude que permite a conexão de diferentes cadeias de sentido: étnico, político, econômico, social, sexual, geográfico, etc. Ainda considerando *Mayombe*, verifica-se por exemplo toda uma influência do discurso marxista, que não se origina nem da cultura portuguesa, tampouco da angolana, mas da formação política do autor, da presença de russos e chineses que apoiavam o movimento de guerrilha do MPLA; e da experiência que soldados como Mundo Novo obtiveram estudando na Europa: "Mundo Novo está a pensar na Europa e nos seus marxistas-leninistas" (PEPETELA, 2013, p.25). Não se pode ignorar na feitura desse romance a formação marxista do autor, menos ainda o fato de ele ter vivenciado o cotidiano guerrilheiro do Movimento, mesmo que não tenha escrito uma obra com configurações autobiográficas. Os personagens de Pepetela não podem ser lidos como sujeitos resultantes do hibridismo português/angolano ignorando todas as outras linhas que os atravessam, inclusive as idiossincrasias de cada nação dentro de Angola e seus rizomas.

O devir-animal, o devir-fera do homem, do qual o personagem Luís Alex de *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge é exemplo, demonstra que no território colonial, o nativo era uma identidade a ser eliminada sem qualquer protocolo bélico comum a outros conflitos registrados pela literatura ou história. O devir-animal do soldado é o homem-bicho com licença para matar irracionalmente o homem considerado bicho, selvagem,

desprovido dos significantes (de acordo com a visão eurocêntrica) que lhe atribuíssem caráter civilizado.

Em *Ilíada* de Homero, tem-se uma das mais conhecidas narrativas de guerra da literatura. As descrições dos confrontos entre os guerreiros gregos e troianos são cruamente realistas, dando-nos a dimensão exata do efeito da lança que atravessa a garganta ou a costela de um soldado. Notam-se, porém, códigos de ética a serem respeitados, como o direito ao luto e enterro dos mortos concedido ao exército derrotado na batalha. O homem-fera que mata sem pena o inimigo se submete ainda a normas extrínsecas que o impedem de ser interpretado como mero assassino. Não há, por exemplo, tortura em *Ilíada*. O modelo de guerra travado em território colonial desconhecia qualquer código como já apontou Aimé Cesaire no *Discurso sobre o colonialismo* (1978) e mais recentemente o filósofo camaronense Achile Mbembe em *Necropolítica* (2018).

Lukásc, na introdução de *O romance histórico*, ao analisar o papel da história na constituição das sociedades modernas, constata que estas surgiram "das lutas de classe entre a nobreza e a burguesia , das lutas de classe que fulminaram a 'Idade Média Idílica' e cuja última e decisiva etapa foi a grande Revolução Francesa" (LUKÁCS, 2011, p.43).

O que houve entre Portugal e Angola não se configura como uma luta de classes nos moldes de que trata o teórico em relação às revoluções dos séculos XVIII e XIX em países como França e Inglaterra. Das abordagens feitas pelo filósofo, aproprio-me da argumentação que posiciona o ser humano como sujeito às transformações históricas e sociais que afetam a sociedade como um todo. A política colonial e a guerra não são, nos romances portugueses e angolanos que as tem como tema, apenas um fundo, papel de parede para a experiência subjetivada dos protagonistas. Assim como as revoluções aludidas por Lukács afetaram de maneira determinante o projeto de nação na Europa e consequentemente influenciaram o surgimento do romance histórico, não se pode pensar a narrativa romanesca do pós-independência sem considerar historicamente os efeitos da guerra na formação da nação portuguesa e angolana e o romance como a manifestação artística que transporta para os leitores de dentro e fora dos territórios de produção, as metáforas do que se tornariam tais nações.

Deleuze e Guattari se referem a todo momento a multiplicidades e matilhas para discorrer sobre devir. Afirmam, porém, que onde existe multiplicidade haverá também a

excepcionalidade de um indivíduo com quem se faz aliança. O mesmo se pode afirmar sobre as nações e o romance. Zilá Bernd (2010) discute e considera o conceito de literatura nacional desgastado e trata da necessidade de flexibilização de termos. Além das identidades, literatura nacionais e transnacionais responderam nos séculos XIX e XX a uma necessidade de definição de pertencimentos, "mas que se revelam insuficientes na virada do século XXI" (BERND, 2010, p.113). Concordo com a pesquisadora, embora considere que não se trataria somente de flexibilizar o termo conceitualmente, mas sua abrangência. O corpus literário do estudo de Bernd é composto de literaturas latino-americanas, todavia, no caso angolano e português, também se verifica a insuficiência de definições na virada do século XXI.

Ao aludir a Hans Ulrich Gumbrecht, Bernd afirma ainda que "as construções identitárias nacionais surgem em momentos difíceis das nações, após derrotas em guerras, quando é necessário unir a comunidade em torno de um projeto comum" (BERND, 2010, p.13). A derrota portuguesa em solo africano atrelada à derrota do regime do Estado Novo com a revolução de abril fez com que o país tivesse de se unir em torno de um projeto comum, assim como o que ocorreu em Angola – este vitorioso. Ambos com projetos muito diferentes de reconstrução da nação e das identidades, o que torna inclusive a ideia de um "espaço lusófono" como uma utopia se pensado para além do fator linguístico.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*: A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BERND, Zilá. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, Silvina; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Relações literárias internacionais: território & cultura.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010. p. 13-23.

BIRMINGHAM, David. *História concisa de Portugal.* São Paulo: Edipro, 2015.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____ *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

JORDÃO, Paula. A costa dos murmúrios: uma ambiguidade inesperada. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1999. *Jorge*: por outras palavras. Disponível em: <https://archive.org/details/lidiajorgeinothe00jorg>, Acesso em: 10 de jul.2019.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

KHAPOYA, Vincent B. *A experiência africana*. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

KRAKOWSKA, Kamila. As viagens das nações pós-coloniais em Estação das chuvas e Terra sonâmbula. In: LEITE, Ana Mafalda et al (Org.) *Nação e narrativa pós-colonial I*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 169-183.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PEPETELA. *Mayombe*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.

SILVA, Paulo Geovane e. Literatura e lusofonia: questões de epistemologia e identidade. *Athena*. Unemat – Mato Grosso,vol. 06, n. 1, 2014. Disponível em:<https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/153/133>. Acesso em: 10 jul. 2018.

WATT, Ian. *Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIALOGISMO NO DISCURSO DO NARRADOR SARAMAGUIANO

Ana Maria Wertheimer (PUCRS)[1]

Resumo: O fato de José Saramago romper com as regras de pontuação pode sugerir a predominância do discurso indireto livre na narrativa desse escritor português; no entanto, com base na teoria bakhtiniana da transmissão do discurso de outrem, o que se observa é o uso de discurso direto, apresentado por um narrador intruso que ora elucida questões sobre o discurso citado ou sobre seu enunciador, ora acrescenta ao discurso uma entoação irônica, possibilitando a construção de um segundo sentido. Neste trabalho, procura-se identificar, por meio da análise de excertos do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a construção dialógica que perpassa a narrativa saramaguiana, ou, em outras palavras, a mistura de vozes na voz do narrador.
Palavras-chave: Discurso; Narrador; Dialogismo; José Saramago; Mikhail Bakhtin

Esta comunicação constitui o desdobramento de um dos capítulos da minha tese de doutorado, que teve como tema o estudo do dialogismo de Bakhtin em três obras do escritor português José Saramago. Na tese, para analisar os tipos de discurso da narrativa de Saramago, parti da hipótese de que, pelo fato de o escritor romper com as regras de pontuação e firmar novas convenções para o uso da vírgula e do ponto final, haveria uma certa hegemonia do discurso indireto livre na transmissão da palavra do outro. De acordo com Bakhtin, o discurso indireto livre é aquele no qual a voz da personagem emerge do discurso do narrador, estratégia supostamente propícia a um texto em que a vírgula parece substituir o ponto final.

O que se observa, no entanto, é a predominância do discurso direto apresentado sempre pela voz de um narrador intruso e reflexivo e que exige a participação de um leitor não contemplativo, capaz de perceber uma entoação irônica e de construir um segundo sentido para o texto.

No presente trabalho, procuro identificar a construção dialógica da narrativa de Saramago, tendo como base a polêmica obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991. O escritor português, que já havia subvertido as histórias da construção do convento de Mafra e da tomada de Portugal dos mouros por D. Afonso Henriques, nas obras *Memorial do Convento*, de 1982, e *História do Cerco de Lisboa*, de 1989, respectivamente, desta vez, parece propor uma releitura do cânone cristão sob uma perspectiva menos mística e mais humanizada (a proposta, no entanto, é bem mais ousada, como veremos adiante).

Antes de explorarmos as potencialidades d`*O Evangelho segundo Jesus Cristo* como um representante da literatura de expressão portuguesa contemporânea, vejamos

[1] Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS), professora da Graduação em Letras da PUCRS. Contato: ana.wertheimer@pucrs.br

alguns excertos de obras anteriores, publicadas por Saramago, que revelam a existência de um projeto, ou de uma ideia, sobre o tema da desconstrução do sagrado. Da obra *Manual de pintura e caligrafia*, do ano de 1977, retiro o excerto:

> Bons deuses eram os gregos que se deitavam nas camas suadas dos mortais e com eles fornicavam, bom era Moloch que provava a sua existência alimentando-se substancialmente, à vista de toda a gente, de carne humana, bom era Jesus filho de José que andava de burro e tinha medo de morrer – mas acabadas essas histórias que eram histórias de gente com a sua gente, Deus passou a não ter lugar nem tempo [...] (SARAMAGO, 1992, p. 107)

Nesse excerto percebe-se a aproximação da figura divina à condição humana, ou seja, os deuses gregos que se relacionavam fisicamente com os humanos, ou o deus (ou demônio) Moloch que "provava a sua existência [...] alimentando-se de carne humana" (SARAMAGO, 1992, p. 107); ou, por fim, Jesus de Nazaré que, como homem, temia a morte.

Na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, há igualmente uma alusão ao tema que será abordado n'*O Evangelho*, que vem a ser publicado sete anos mais tarde:

> Por isso é curioso ter-se despedido Cristo da vida com as palavras da escritura, as de Mateus e Marcos, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que esta é a verdade, Adeus, mundo, cada vez pior. (SARAMAGO, 1988b, p. 60)

O excerto sugere que os evangelistas não reproduziram fielmente o discurso proferido por Jesus Cristo no momento de sua morte, ponto que será retomado ao longo d'*O Evangelho* de Saramago.

Notemos que, em ambas citações, a voz que fala é a de um narrador digressivo e analítico, que conversa com o leitor. Na perspectiva bakhtiniana, essa conversa caracteriza um dos sentidos do termo *diálogo* que será tratado adiante.

Vale ressaltar que em *Marxismo e filosofia da linguagem*, uma obra da primeira metade do século XX, Bakhtin já discrimina a figura do autor e a do narrador da história, afirmando que a voz do outro é expressa "pelo aparecimento de um narrador que substitui o autor propriamente dito" (BAKHTIN, 2014, p.157). O teórico, em outros textos, introduz termos como "autor-criador" e "autor como um ser humano" (BAKHTIN, 1981, p.253) e afirma

> nunca devemos esquecer isso, nunca devemos confundir – como foi feito até agora e ainda é feito – o mundo representado com o mundo fora do texto (realismo nato); nem devemos confundir o autor criador de uma obra com o autor como um ser humano (biografia ingênua) [...] Todas essas confusões são

> metodologicamente inadmissíveis. (BAKHTIN, 1981b, p. 253, tradução nossa)[2]

Esse trecho está na conclusão do ensaio *Forms of time and the chronotope*; segundo Roderick Beaton (2015), essa conclusão foi adicionada ao texto original de 1937-1938 somente no ano de 1973.

O narrador de Saramago assume o papel do contador de histórias, do homem experiente e sábio, que, segundo Walter Benjamin, "pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia [...])" (BENJAMIN, 1994, p. 221). Esse tipo de narrador, como bem descreve o teórico argentino Oscar Tacca, é aquele que interage com o leitor, apresentando "dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar 'intrusões'" (TACCA, 1983, p. 18)[3].

O narrador saramaguiano, sempre intruso, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* mostra-se cético em relação à veracidade dos quatro Evangelhos. No início da narrativa, em uma espécie de prólogo, o narrador faz menção ao caráter ficcional da obra pela descrição da cena da crucificação de Jesus retratada em um desenho. Essa descrição parece corresponder a uma gravura do renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528); entretanto, nem o nome do artista, nem o título da obra são revelados, corroborando precisamente o ponto central discutido nesse prólogo: a liberdade de criação nas artes. Corroborando a premissa aristotélica de que a arte imita a vida na sua potencialidade de criação, ou, como explica Paul Ricoeur, "a poesia só imita a realidade recriando-a a um nível mítico do discurso" (RICOEUR, 2013, p. 97), nesse primeiro capítulo d' *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador advoga em defesa da história que será apresentada, justificando que, não obstante a evidente correlação com a obra dos quatro evangelistas, trata-se de uma narrativa de ficção, tal qual a gravura descrita, que ficcionaliza a cena, apresentando, por exemplo, o sol e a lua com o rosto de figuras humanas. O narrador de Saramago, portanto, estabelece um diálogo com o leitor e um diálogo com versão original da Igreja Católica (o que poderíamos chamar de

[2] *We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and is still often done – the represented world with the world outside the text (native realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism) […] All such confusions are methodologically impermissible* (BAKHTIN, 1981b, p. 253).

[3] Não vamos considerar aqui a conhecida e contundente declaração de Saramago de que ele é o legítimo narrador de suas histórias.

intertextualidade); esse diálogo, segundo Beatriz Berrini, "não se pode eximir de estabelecer" (BERRINI, 1998, p. 49).

Há, neste primeiro capítulo d'*O Evangelho*, dois aspectos que remetem a estratégias recorrentes nas obras produzidas em Portugal no final do século XX e XXI, são eles: a consciência crítica sobre o estatuto do fazer artístico e, de certo modo, ainda que um pouco tímida, a hibridização entre gêneros, ou seja, a descrição de uma obra das artes plásticas, em um capítulo aparentemente deslocado e independente da narrativa.

Vejamos um excerto desse capítulo: "E essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada" (SARAMAGO, 2005, p. 7). Fica evidente o segundo sentido que o autor-criador deixa transparecer na descrição da gravura: este narrador recorre à gravura para salvaguardar ou defender o caráter ficcional da obra que será apresentada.

O Evangelho segundo Jesus Cristo, como é de conhecimento de todos, suscitou discussões de ordem teológica e política. Segundo Perrone-Moisés: "a Igreja tratou logo de o condenar, os católicos se perguntaram em que medida ele ofendia suas crenças. Esse tipo de discussão era inevitável, mas ociosa" (PERRONE-MOISÉS, 1999, p.239). Para a autora, as razões de Saramago ao reescrever o cânone da Igreja Católica não podem ser comparadas às daqueles que buscam explicar o papel histórico de Jesus e desmistificar seus milagres. Saramago enfrenta o desafio de escrever uma (ou mais uma) versão ficcionalizada da conhecida obra sobre a qual se assenta a cultura ocidental. Diz Perrone-Moisés, "Todos estão fartos de a conhecer [a história], todos sabem que é triste e acaba mal" (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 240), entretanto, a escrita de Saramago "convence e alicia, e esse é o velho milagre da boa ficção" (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 240): "contar o já conhecido de modo novo, surpreendente, cheio de vida" (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 255).

Antes de analisarmos os tipos de discurso numa perspectiva dialógica, é necessário esclarecer que Bakhtin utiliza o termo "diálogo" em contextos diferentes e com, pelo menos, três sentidos distintos (o que é absolutamente razoável para um estudioso que escreveu por mais de meio século – da juventude até sua morte, aos 80 anos – sobre as relações do homem no mundo através da linguagem). Um primeiro sentido do termo diálogo pressupõe a interação entre pessoas, e, desse modo, qualquer enunciação deve ser

considerada dialógica. Um diálogo, portanto, não ocorre entre frases, mas requer um falante e um ouvinte (ou, no âmbito da escrita literária, todo enunciado requer um leitor e um autor – esse autor-criador, essa voz que transcende a narrativa, mas que não é o escritor).

Para um enunciado ser considerado dialógico, em um segundo sentido do termo, é necessário que o ouvinte e/ou o leitor reconheçam as vozes alheias que perpassam o discurso, ou, em outras palavras, reconheça a polifonia do discurso. Para Bakhtin, ainda que "a ideia do outro não entr[e] ostensivamente no discurso, a polifonia revela-se nele apenas pelo tom e pela significação" (BAKHTIN, 2015, p. 224-225). O teórico distingue os enunciados dialógicos e os monológicos, alegando que o texto das ciências exatas caracteriza-se como monológico por emitir um discurso concluído, fechado e alheio à resposta do outro, "surdo à resposta do outro" (BEZERRA, 2005, p.192), ao passo que o texto das ciências humanas é dialógico, ou seja, "cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites" (BAKHTIN, 2003, p.400).

Há ainda uma terceira acepção para o termo diálogo: um conceito mais global e filosófico que se refere à visão de verdade e de mundo. Para Bakhtin, o diálogo é um elemento constituinte da verdade e do pensamento humano sobre a verdade. Conforme esse teórico, "a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de uma comunicação dialógica". (BAKHTIN, 2015, p. 125, grifos do autor).

Na perspectiva da polifonia do discurso, apresento agora quatro excertos que ilustram as relações dialógicas na narrativa saramaguia, ou, em outras palavras, como a fala do narrador e a recorrência do discurso direto são apresentadas na obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Certamente, uma das passagens de mais impacto do Evangelho canônico diz respeito à ordem do Rei Herodes de matar todos os meninos de Belém de até três anos com a intenção de matar Jesus Cristo. (Poderíamos discutir aqui sobre a questão da ficção nos textos bíblicos, mas este não parece consistir um tema da Teoria da Literatura.) *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, para Perrone-Moisés (1999), trata do tema da culpa: tendo José, pai de Jesus, sabido da ordem de Herodes – não pelo anúncio de um anjo, mas por ter escutado, acidentalmente, a conversa de dois guardas –, foge com a família para o Egito, salvando seu filho. No entanto, ao longo de toda a narrativa, até sua morte, a

personagem José é atormentada pelo sentimento de culpa pela morte dos meninos, sentimento que é repassado ao filho. O narrador saramaguiano, em uma alusão direta ao Evangelho canônico, reflete sobre como o infanticídio que poderia ter sido evitado:

> Um anjo realmente merecedor deste nome até podia ter poupado o pobre José a estas agonias, bastava que aparecesse em sonho aos pais dos meninos de Belém, dizendo a cada um, Levanta-te, toma o menino e sua mãe, e fica lá até que eu te avise, pois Herodes procurará o menino para o matar, e desta maneira salvavam-se os meninos todos, [...] (SARAMAGO, 2005, p. 102)

Nessa passagem, não há discurso direto, pois não é uma personagem que fala, mas há apenas a voz do narrador crítico a refletir sobre como ou por que as mortes não foram evitadas. Esse narrador denuncia que o sentimento de culpa, tão humano e plausível naquela situação, não é referido no texto original.

Em outra passagem, por meio de um discurso polifônico e metalinguístico, o narrador comenta sobre a construção da narrativa já conhecida, e estabelece uma relação, ou um diálogo, com a obra *História do cerco de Lisboa*, cujo tema é a subversão de uma história oficial.

> Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar um Sim ou um Não, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão a comer, outros que restituirão a saúde, um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo porque o moço, ainda que dotado para a religião e entendido em patriarcas e profetas, goza do robusto cepticismo próprio da sua idade e mandar-nos-ia pastar.(SARAMAGO, 2005, p. 198-199)

Assim como no texto bíblico, no Evangelho ficcional, Jesus é efetivamente o filho de Deus, porém foi concebido pelos pais, Maria e José, como esclarece o pai celestial no clímax da narrativa:

> Bem vês, eu tinha misturado a minha semente na semente de teu pai antes de seres concebido, era a maneira mais fácil, a que menos dava nas vistas, E estando as sementes misturadas, como podes estar certo de que sou teu filho, É verdade que nesses momentos não é prudente mostrar certeza, ainda menos absoluta, mas eu tenho-a, de alguma coisa me serve ser Deus, [...] (SARAMAGO, 2005, p. 306)

O conteúdo deste novo Evangelho, que é escrito por um narrador contemporâneo, conhecedor dos fatos decorrentes da disseminação da fé cristã, apresenta a figura de um Deus egocêntrico que busca aumentar seu poder e tem consciência de que necessita da presença do Diabo para sua própria existência. Num encontro entre Deus e o Diabo, que remete a uma cena familiar para a literatura portuguesa (*Auto da barca do inferno* de Gil Vicente, do ano de 1531), Deus reconhece que sua existência depende da existência de

seu oposto – "para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro" (SARAMAGO, 2005, p. 328-329).

Se os romances de Saramago são motivados por uma hipótese transformadora (E se...?), a partir da qual se cria um novo mundo, uma narrativa alegórica de duplo significado, como as que seguem: "E se a Península Ibérica se desprendesse da Europa?", "E se todos os habitantes de uma cidade ficassem cegos?", "E se todos os eleitores votassem em branco?", "E se as pessoas deixassem de morrer?", nessa perspectiva, *O Evangelho de Jesus Cristo* apresenta a questão: E se Deus não fosse bom?

Essa questão, bem mais complexa do que a mera humanização do protagonista dos textos bíblicos, é apresentada por meio de uma linguagem lírica, segundo Perrone-Moisés, "[n]a dosagem certa, e se esta jamais descamba para o piegas é porque o romancista o contrabalança com um outro registro em que é mestre, o da ironia e do humor" (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 246).

No encontro entre Deus, Diabo e Jesus, por exemplo, o narrador intruso parece retirar-se do texto e consente às personagens, por meio do discurso direto, o desenrolar da narrativa. (Esse discurso direto é extenso, dialógico e requer do leitor uma participação ativa para identificar não apenas a personagem que fala - posto que não há travessões e trocas de linha que facilitem a leitura -, mas a crítica que perpassa esse Evangelho do gênero romance.)

Parafraseando José Saramago, "está lá tudo" (REIS, 1998, p. 42)[4], alego que tudo está lá em Bakhtin: a noção de polifonia, de uma voz (ou vozes) que transcende (transcendem) o texto, bem como está lá o conceito de discurso direto, que, na leitura deste Evangelho da literatura portuguesa contemporânea, é permeado de réplicas e comentários de um narrador que confere um caráter menos autoritário e mais dialógico à história.

Há certamente outras temáticas nesta obra que poderiam ilustrar as estratégias narrativas da literatura de expressão portuguesa contemporânea (não falamos, por exemplo, das personagens femininas), mas era precisamente o tipo de discurso o tema

[4] Em entrevista ao professor Carlos Reis, Saramago, ao referir-se às crônicas que publicara nas décadas de 1960 e 1970, afirma que "está lá tudo" (REIS, 1998, p. 42), ou seja, encontram-se nas crônicas os embriões dos romances.

desta investigação: o discurso direto e a mediação do narrador, estratégias aparentemente tradicionais que, na escrita de Saramago, assumem aspectos inovadores, em consonância com as transformações do cenário político-social da contemporaneidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo por Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ . (V.N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____ . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____ . *The dialogic imagination*: four essays by M.M. Bakhtin. Editado por Michael Holquist. Tradução para o inglês de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BEATON, Roderick. Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones. In: BEMONG, Nele et al. (org.). *Bakhtin e o cronotopo*: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 80-98.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago*: o romance. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.191-200.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago*: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999. p. 239-258.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2013.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.

_____ . *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ . *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

_____ . *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. 2. ed. rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

"SORRY. I DON'T SPEAK ENGLISH": A CONDIÇÃO MIGRANTE NAS NARRATIVAS DE INÊS PEDROSA

Tainara Quintana da Cunha (FURG)[1]

Resumo: O estudo propõe uma análise das personagens migrantes na literatura da escritora portuguesa Inês Pedrosa (1962). Para tal, aborda os romances *Nas tuas mãos* (1997), *Os íntimos* (2010), *Dentro de ti ver o mar* (2013), *Desamparo* (2015) e o conto "Europa, plano nocturno" registrado no livro de contos *Fica comigo esta noite* (2007). Nas obras o deslocamento, termo adotado de Stuart Hall (2003), e o contato com o outro, influencia a (trans)formação da alteridade dos sujeitos, na acepção de Emmanuel Lévinas (2010). A partir da proposição aborda-se tanto as migrações europeias como as luso-afro-brasileiras, além de uma exponencial migração das personagens femininas, característica da obra pedrosiana.

Palavras-chave: Migração; Literatura Portuguesa; Personagem; Inês Pedrosa.

Originalmente concebido a partir da tese "Muito além do mar: *migração* e *alteridade* nos romances de Inês Pedrosa" (2018), o estudo tem por escopo a investigação dos processos migratórios verificados nas narrativas da escritora Inês Pedrosa, com destaque para as personagens, cujas vivências interseccionam-se à migração e à alteridade dos migrantes.

A abordagem dos processos migratórios no âmbito dos romances *Nas tuas mãos* (1997), *Os íntimos* (2010), *Dentro de ti ver o mar* (2013), *Desamparo* (2015) e do conto "Europa, plano nocturno" (2007) objetiva o reconhecimento de personagens cujas ações são condicionadas pelo ímpeto de partir, tendo em vista que a migração não se faz sentir apenas de modo simbólico, mas também de maneira física, tangível, na medida em que implica na passagem literal de um lugar para outro, e no contato entre sujeitos distintos.

Nos variados contextos das migrações, as alteridades dos envolvidos, autóctones e alóctones, permanecem num estado de tensão e transformação quando em contato com o outro, o diferente, o estranho. Assim, a condição migrante tem em atenção que o deslocamento físico influencia na desenvoltura dos indivíduos.

Errância negativa, de acordo com Rita Olivieri-Godet (2010), advinda de desenraizamentos involuntários representados pelas figuras do imigrante, do refugiado, do marginal. Vagar incessante que ao colocar em contato alteridades distintas que se entrechocam, resulta no próprio descentramento das hierarquias e estruturas de poder entre os partícipes desse processo, de acordo com Stuart Hall (2003). Na problemática,

[1] Licenciada, Mestre e Doutora em Letras (FURG). Contato: tainaraquintana24@gmail.com.

o migrar é a condição par a transformação da alteridade porque transforma o olhar de quem observa e de quem se oferece à observação.

Todavia, antes de passar à efetiva reflexão sobre os temas junto às obras literárias, apresentamos uma breve exposição sobre as principais características da literatura de Inês Pedrosa. Em seguida tratamos da desenvoltura dos sujeitos migrantes nas narrativas e seus imbricamentos com o suporte teórico. Por fim, apontamos alguns questionamentos que permanecem em nosso horizonte de investigação sempre aberto às múltiplas possibilidades que a pesquisa suscita.

Breve apresentação da autora e das características da obra

Inês Pedrosa é coimbrã. Nasceu em 1962. Iniciou sua produção literária em 1990 com o romance *A instrução dos amantes* (1992). Além de escritora é jornalista, tradutora e cronista. Desenvolveu vários trabalhos no rádio e na televisão. Foi cronista do jornal *Expresso*, atividade que lhe concedeu o "Prêmio Paridade da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género", em 2007. Foi colunista do jornal *Sol*, da revista *Ler* e assumiu a diretoria da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, entre 2008 e 2014.

Além disso, escreveu duas peças de teatro em coautoria com Patrícia Reis. Sua produção literária, até o presente, é composta por obras infantis, livros de contos, de crônicas, antologias, bibliografias e romances, pelos quais ganhou por duas vezes o "Prêmio Máxima de Literatura". A primeira vez em 1998, pela escrita de *Nas tuas mãos*, e após, em 2010, pela edição de *Os íntimos*.

No Brasil, além de reportagens publicadas em jornais e revistas, a obra pedrosiana é escopo para a pesquisa acadêmica através de dissertações e teses que, além de divulgarem a obra da autora, reforçam os estudos sobre a literatura portuguesa da atualidade e sobre a literatura luso-brasileira.

A literatura de Inês Pedrosa destaca-se, entre outras características, pela recorrência de temas herdados de autoras, tais como: Florbela Espanca, Agustina Bessa-Luís e Simone de Beauvoir, caso da escrita feminina, conforme Trein (2010) e Clarice Lispector, no entendimento de Laguardia (2014); erotismo, amizade, memória e morte, de acordo com Rocha-Filho (2013); solidão, na acepção de Cunha (2013), passando pela densidade psicológica das personagens, influência dos autores contemporâneos António Lobo Antunes e Lídia Jorge, além da estruturação do texto romanesco com a inserção de cartas, fotografias, diários e contos.

A estrutura formal e temática arrolada insere as obras no que a pesquisadora Marlise Vaz Bridi classifica como a: "dissolução da forma romanesca tradicional em que o romance construía um mundo totalizado e coerente, o que já não é mais possível" (BRIDI, 2007, p 79), referindo-se à reformulação pela qual passou o romance português após os anos 80, como uma das consequências da escrita em liberdade após a queda do Estado Novo.

Entre essas estratégias discursivas da narrativa portuguesa da atualidade, consideramos pertinente atentar para o que pondera Carlos Reis (2015) acerca da personagem de ficção. Para o crítico, explorar a centralidade dessa figura é essencial, dado o destaque e a complexidade que a categoria narrativa assume na obra literária, sendo que, em torno dela, orbitam o desfiar da trama e das ações.

Partimos de tal pressuposto para destacar a trajetória de Natália de *Nas tuas mãos*, Afonso, em *Os íntimos*, Farimah Farhadi, em *Dentro de ti ver o mar* e, Jacinta e Raul de *Desamparo*, seres ficcionais cuja existência mescla-se à migração e à alteridade dos migrantes. Daí o interesse em explorar a condição migrante.

Amálgama entre a ficção e a teoria

Não por acaso em *Nas tuas mãos* Natália, a mais jovem das três gerações de mulheres que compõem o enredo, migra de Lisboa para Moçambique a procura de Xavier, o pai africano que ela não conheceu, imortalizado na cor de sua pele morena e no imaginário que criou em torno dessa figura:

> Pensei que me bastaria aterrar em Moçambique para encontrar a sombra desse soldado desconhecido que me deu o seu sangue sem saber. Pensei, pois, mas estas coisas não acontecem pela virtude de muito bem pensar. Debruço-me à noite sobre a imensidão do mar, prego os olhos na lua cheia que é aqui muito maior do que em Portugal, e chamo por ele. (PEDROSA, 2011, p. 189).

Natália é filha de Camila e neta de Jennifer. Ela sabe sobre o pai apenas o que está registrado nas fotografias que a mãe fizera na África por ocasião da cobertura jornalística da ocupação portuguesa nas colônias. Para Natália, filha da casa portuguesa e da africana, buscar as origens do pai é imergir na própria identidade da menina fruto do amor invulgar entre uma fotógrafa e um guerrilheiro.

O trânsito entre Portugal e África é também o mote para a constituição de Afonso, protagonista de *Os íntimos:* "Nasci no Porto, mas só o conheci na adolescência, no

regresso de Lourenço Marques. Esse regresso representou uma queda abrupta na realidade, o início de uma vida sem criados" (PEDROSA, 2010, p. 80). Ele é a representação do homem resultante do complexo processo político de descolonização dos territórios africanos, episódio enfatizado por Rita Garcia em *Os que vieram de África* (2012). Já na abertura do texto a pesquisadora lembra que:

> À mágoa de terem sido despojados de seus bens, somavam a revolta de serem considerados portugueses de segunda e, por vezes, reagiam com violência aos que os apelidavam de exploradores de negros, habituados à boa vida e servidos por um exército de criados domésticos. (GARCIA, 2012, p. 18).

Paulatinamente os portugueses retornados de África, representados na obra literária por Afonso, se adequaram como puderam à nova realidade portuguesa, em tudo diferente daquela que conheciam nas colônias. Todavia, as memórias permaneceriam nos corações daqueles que as deixaram voluntária ou involuntariamente. Muitos jamais conseguiriam voltar aos territórios abandonados; outros precisariam de décadas para superar o trauma da retirada às pressas, como é o caso de Afonso.

Em *Nas tuas mãos* e *Os íntimos* percebemos que, apesar da constituição de Natália e Afonso, respectivamente, ser atravessada pelos processos migratórios, a migração ainda é tema menor ligado à guerra e ao ambiente familiar nas duas narrativas, cujo mote é a constituição do sujeito contemporâneo no pós-guerra:

> Guiamo-nos por saberes arcaicos sem nos rendermos ao engodo do arcaísmo que encandeia a era em que nos coube nascer. Gozamos o privilégio de existir num país amestrado pela liberdade, embora cerimonioso e parco com ela. (PEDROSA, 2010, p. 18).

Refletir sobre os temas que preocupam o homem moderno é característica saliente ao lado da reestruturação formal do romance, pois *Nas tuas mãos* é formado pelo "Diário de Jenny" (PEDROSA, 2011, p. 9 – 86), "O álbum de Camila" (PEDROSA, 2011, p. 87 – 134) e "As cartas de Natália" (PEDROSA, 2011, p. 135 – 203), sendo o diário, as fotografias e as cartas gêneros confessionais por excelência inseridos na composição do romance e, através dos quais, os sujeitos refletem sobre a existência, revelando-se psicologicamente densos e autônomos quanto ao autor.

Nesse sentido, n'*Os íntimos,* além dos capítulos dedicados às vozes das personagens, temos a "Carta de Ana Lúcia" (PEDROSA, 2010, p. 64), o "Manuscrito de

Bárbara" (PEDROSA, 2011, p. 96 e p. 171), esboço de uma narrativa criada pela personagem Pedro, o conto "O desejo, lembras-te? Por Ana Lúcia Soveral" (PEDROSA, 2010, p. 133), e outro conto "Músculo involuntário – um conto de Orlanda Cohen" (PEDROSA, 2010, p. 145).

Porém, se num primeiro momento a migração é tema secundário nas obras de Inês Pedrosa, gradativamente torna-se exponencial a aparição dos migrantes e o cruzamento entre migração e alteridade. Esse último, entendido como um conceito filosófico tal como significa para Emmanuel Lévinas.

Para o filósofo, pensar a alteridade implica considerar a relação do Eu com o Outro. Um Outro que se constitui como completamente Outro, portador de uma alteridade distinta em relação ao Eu. Alteridade que:

> exige que o Outro continue sendo sempre o Outro e não 'outro eu'. O Outro como alteridade não pode ser conceituado, mas permanece concreto. O Outro permanece sempre o outro metafísico do qual o Eu necessita. O outro é absolutamente outro – Outrem. O Outro não é absolutamente minha representação; é o caminho do infinito que, essencialmente, me escapa. (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 6, grifos dos autores).

A ética filosófica de Emmanuel Lévinas pensada por seus críticos no século XXI, a partir da abordagem de conceitos formulados pelo autor lituano-francês leva-nos a investigar que, no caso dos migrantes ocorre uma problemática resultante do embate entre alteridades e na tentativa de assimilação, ou seja, o Eu (local) tende a assimilar e aniquilar a alteridade do Outro (migrante), por meio da violação de seus direitos fundamentais, das diferentes características físicas, sociais, culturais e toda a sorte de peculiaridades do sujeito.

Nas obras selecionadas, o infortúnio das personagens reflete a violação da alteridade dos migrantes. Nos trânsitos, a violência contra a alteridade do Outro provoca uma fissura, ou brecha por onde o Eu, branco, europeu, ocidental encontra espaço para se impor sobre o Outro, de maneira muitas vezes sutil, porém, avassaladora, de modo que a assimilação apareça de forma camuflada e se passe como aceitação pacifica do diferente, conforme reflexão de Isabel Allegro Magalhães em *Capelas Imperfeitas* (2002).

Na ocasião a autora trata da representação do outro pelo olhar do português na literatura e pondera que:

> Quanto à abertura ou fechamento dos portugueses ao *outro*, ao diferente de nós, que estes textos de vários modos expõem, ressalta como predominante, apesar da várias exceções, uma quase elisão. Apesar de todas as condicionantes que qualquer guerra gera, a figura humana de uma Alteridade, nos africanos ou timorenses presentes, quando merece uma inclusão, na maioria dos casos, ela mostra o seu estatuto de inferioridade, ou então é desprovida de qualquer visibilidade significativa. (MAGALHÃES, 2002, p. 213, grifos da autora).

Encontramos exceção à "quase elisão" do outro na literatura portuguesa em "Europa, plano nocturno", em que Darya é a primeira protagonista migrante nas obras de Inês Pedrosa. Ela parte de São Petersburgo em busca de fama e riqueza como modelo na América, território que nunca consegue alcançar: "Eu só queria fugir para o sul, para a Europa tão passional dos ricos e dos miseráveis. O esplendor da Europa entra-nos por um ouvido e já não sai, como um refrão dos Beatles" (PEDROSA, 2007, p. 139).

O ideário utópico se desfaz na medida em que a personagem avança. Desempregada e grávida percorre vários países. Pelo caminho sofre sucessivas violências, desde a falta de moradia, em Estocolmo e Londres até a tentativa de estupro da filha ainda bebê, em Madri.

A dificuldade de comunicação imposta pela língua estrangeira: "Sorry, I don't spesk english. Just esperanto" (PEDROSA, 2007, p 137), a desolação, o abandono e a solidão nas metrópoles advêm do contato com sujeitos empenhados em anular seus traços fundamentais. A hostilidade da casa paterna, as desavenças com a mãe e após, o relacionamento frustrado com o pai de sua filha resultam e na fuga para Londres. Por fim, a promessa de emprego em Paris, são fatores que a impedem de chegar à América.

Com o esfacelamento do sonho americano, Darya definha como pedinte nas ruas de Paris, na véspera do Natal, com a filha a morrer de frio nos braços, diante da indiferença dos passantes, num intertexto que beira à inocência e crueza d'*A Pequena Vendedora de Fósforos* (1845)[2], conto infantil de Hans Cristhian Andersen:

[2] O conto escrito pelo dinamarquês Hans Cristian Andersen narra a história de uma pobre menina que vendia fósforos na rua e os acendia para se aquecer espantando o frio da neve que caia entre o Natal e o Ano Novo. Cada fósforo acesso proporcionava-lhe a sensação de mesa farta e o aconchego do lar rodeado por familiares e pessoas queridas. No conto de Inês Pedrosa, o trágico final de Darya e Zinaida é o mesmo da menina dos fósforos: morreram de frio próximo ao Natal, época de celebração e fraternidade, segundo a tradição cristã.

> Que dia é hoje? Sei que estamos perto do Natal porque a cidade está carregada de luzes e as pessoas deixaram de largar moedas na caixa. Têm os braços submersos em embrulhos e correm de um lado para o outro. Sei que é quase sempre de noite, o frio inunda os corredores do metro, a camisola de Zinaida está cada vez mais fina, a geada agarra-se ao interior do casaco, mas ela só fala dos dedos – 'não sinto as mãos, mamã, esfrega-me os dedos.' Acendo o primeiro fósforo, o segundo, o terceiro. A minha filha vai morrer sem ter sentido o calor do ouro nos seus pulsos, o brilho de um anel no mais longo dos dedos. O esplendor da Europa sobreviveu sempre do fascínio pelas coisas quotidianas da beleza. (PEDROSA, 2007, p. 153, grifo da autora).

A partir desta narrativa, Pedrosa apresenta não só as questões familiares ligadas à migração, mas também uma dupla violação da alteridade que recai sobre a condição do sujeito migrante, especialmente sobre a mulher migrante.

Tal como Natália, Darya e Zinaida, também Farimah Farhadi de *Dentro de ti ver o mar* é expoente desse processo. Ela é iraniana. Migra para Portugal, auxiliada por Luísa Fontanellas. Foge da autoridade paterna, das tradições de seu país e de um casamento arranjado pela família no Irã: "Farimah não percebia a que ponto era preciso coragem para fugir do inferno. [...] Só agora, aterrando num país desconhecido, sentia medo. E saudades dos irmãos, das amigas, da mãe, até do pai." (PEDROSA, 2013, p. 35).

A estrangeira segue para Londres onde se diploma em engenharia da computação. Aí conhece a hostilidade aos véus islâmicos ainda escassos tanto na Universidade quanto nas ruas de Lisboa, no início do século XXI:

> Os corredores lançavam olhares críticos àquele banco – não era claro o que os incomodava se o fumo do cigarro da mulher ocidental ou os véus islâmicos, ainda escassos. Dentro de dez anos as ruas de Londres encontrar-se-iam cheias de véus. Um homem muito magro caminhava lentamente entre os turistas com um cartão nos braços erguidos onde se lia: *Family of 5. Help. Any job*. Também a figura do desesperado se multiplicaria na década seguinte. (PEDROSA, 2013, p. 13, grifos da autora).

A primeira migração de Farimah, do Irã para Londres carrega o patriarcalismo da família tradicional. Na segunda migração, de Londres para Lisboa, ocorre o rompimento da estrutura familiar tradicional através do conjunto das relações provenientes dos novos interesses compartilhados entre Farimah, a amiga Luísa e Alex, um marido de fachada que lhe garante a permanência em Portugal.

Porém, nas relações de Farimah com a família no Irã, e após, com o novo arranjo familiar, em Lisboa a iraniana permanece como o Outro, cuja alteridade é dilacerada no contato com o Eu incapaz de compreender a plenitude dos valores assimétricos:

> Sentia que Alex a olhava como um estereótipo: a mulher-muçulmana-que-ele salvara. Sentia esse mesmo olhar bondoso, carregado de paternalismo, na seguradora, nas repartições públicas, em qualquer convívio social. Ela era o exemplar exótico saído das Mil e uma noites e das danças do ventre e era também uma pequena prova de que o ocidente civilizado acabaria por vencer a luta contra os bárbaros do Oriente. Ou então servia como demonstração prática de que é possível gerar vida feminina inteligente em países dominados pelo fundamentalismo islâmico etc. Passeavam-na e mimavam-na como um argumento político, um troféu, um símbolo – e preferiam que ela não falasse muito, para não lhes desfazer as ilusões. (PEDROSA, 2013, p. 95, grifo da autora).

A migração de Farimah evidencia a imutabilidade dos valores inscritos no Eu que encara o Outro como materialização do estereótipo da mulher, muçulmana, egressa do Oriente considerado bárbaro e passível de dominação pelo Ocidente dito civilizado, cuja pretensa cultura democrática acolhe a cultura do diferente, conforme Edward Said discute no *Orientalismo* (2007), ao mesmo tempo em que encobre um sistema perverso de estigmatização de tudo o que é considerado diferente do padrão cultural instituído.

Por sua vez, *Desamparo* traz no enredo histórias de crises, rejeições, encontros e desencontros em torno da família de Jacinta, a protagonista e Raul, seu filho, personagens marcadas por rejeições que endossam seu ímpeto de migrar.

Jacinta é recusada duas vezes pela mãe em Portugal. Nas duas vezes retorna com o pai para o Brasil e cresce na casa da madrasta, no Rio de Janeiro. Já adulta casa-se pela primeira vez e é abandonada pelo marido. Casa-se, novamente e, da segunda união gera os irmãos Raul, Rita e Rafael. O marido a abandona depois de uma vida conjugal conturbada.

Aos 58 anos Jacinta recebe uma carta da mãe pedindo que a filha vá para Portugal cuidar dela. Parte para a aldeia de Arrifes, onde herda a casa da mãe e onde haverá de morrer: “Larguei a modesta casinha alugada em Campos, onde vivia perto da minha Rita, para vir viver na modesta casinha da minha mãe, em Arrifes, a aldeia onde nasci. Um autêntico regresso ao útero” (PEDROSA, 2015, p 75). Até a velhice ela sempre foi a “brasileira” da aldeia e por isso, sempre sofreu hostilidade dos habitantes locais representados por Ema de Castro, esquecida estrela da televisão portuguesa.

Raul é único dos três filhos que não rejeita a mãe por ser também um rejeitado, tanto pela primeira esposa, Isabel que lhe chama: “brasileiro complexado” (PEDROSA,

205, p. 50), como por Jaciara, uma baiana cuja documentação ilegal a prende em trabalhos mal remunerados em Lisboa.

A expressão "brasileiro complexado" indica o desconforto de Raul no Brasil. Deslocado do cenário português idealizado por meio das informações que lhe chegam do país natal de sua mãe, desde a infância. Estas notícias apresentam Portugal e Arrifes como terra de prosperidade, lugar onde ele anseia estar: "Este pequeno, belo e inocente Portugal sempre havia sido para mim uma possibilidade, uma janela de escape. Por isso me foi tão fácil permanecer definitivamente no país" (PEDROSA, 2015, p. 57).

Após o desfecho do casamento com Isabel no Rio de Janeiro e da tentativa falhada de abrir uma empresa com: "um grupo de jovens arquitectos desesperados, como eu." (PEDROSA, 2015, p. 50), Raul decide migrar para a pátria lusitana indo ao encontro do ideal de prosperidade e realização pessoal, posto que esteja desamparado no Rio de Janeiro e distante da mãe que, nessa época, já cuidava da avó portuguesa.

É devido ao histórico de rejeições em comum e a este "lugar fronteiriço", conforme Hanciau (2005), que habitam ao longo da narrativa entre Portugal e Brasil, que Jacinta e Raul se aproximam. A trajetória das personagens revela um drama familiar que se repete e alimenta as migrações: o pai de Jacinta e os filhos desta cresceram afastados da mãe. Essa evidencia justifica o título do livro: *Desamparo*. Há uma ferida aberta em cada migrante às voltas com a identidade.

Esses conflitos vêm à tona com os movimentos migratórios. Jacinta é a brasileira em Portugal e a portuguesa, no Brasil. Raul é o português no Brasil e o brasileiro, em Portugal. No entanto, seu espírito só encontra a paz desejada no regresso à casa materna e ao berço português, ao útero materno.

Possíveis diálogos

A partir da análise das obras, observamos a problematização da figura do português curvado sobre si. Ele aparece deslocado de seu convencional protagonismo sobre o Outro, promovendo o descentramento do sujeito europeizado de seu lugar de destaque, o que favorece a discussão sobre a migração, os processos identitários e o retorno dos portugueses ou luso-descentes à terra natal, caso de Natália, de *Nas tuas mãos*, Afonso de *Os íntimos*, Jacinta e Raul em *Desamparo*.

O Outro estrangeiro não é mais o cativo, o colonizado e sim, ergue-se como portador de uma alteridade absoluta, a partir da figuração de sujeitos historicamente

subalternos e estigmatizados, caso de mulheres, árabes, africanos, representados por Darya, de "Europa, plano nocturo" e Farimah Farhadi, de *Dentro de ti ver o mar*. Contudo, questionamos até que ponto o subalterno ganha voz e representatividade nas narrativas, na acepção de Gayatry Spivak no célebre ensaio *Pode o subalterno falar?* (2010), tendo em vista que as personagens são compostas pelo olhar da escritora portuguesa que, por sua vez, fala a partir de um determinado contexto europeu.

De outro modo, a excursão pelo íntimo das personagens problematiza suas raízes. É a história de desenraizados à procura de sua identidade por meio das relações de alteridade construídas no e a partir do olhar do Outro, dos complexos processos que envolvem a relação Eu com o Outro, bem como, com as culturas que os atravessam.

É significativo que Inês Pedrosa situe suas personagens na fronteira entre o cosmopolita e o local, não num sentido dicotômico ou dual, mas partindo de um imaginário que conduz aos laços estabelecidos por meio da língua, e ao movimento das águas do mar. O mar, elemento presente em todas as narrativas tratadas, considerando que o próprio mar é a última fronteira física de Portugal. O mar que divide, expande ou estreita as fronteiras culturais e geográficas dos países circundantes. É também o mar de sentimentos presente no íntimo de cada personagem que procura definir seu lugar e a si em meio à cultura luso-afro-brasileira de então.

Referências

ANDERSEN, Hans Cristian. A Pequena Vendedora de Fósforos. In: Contos de Hans Cristian Andersen. Disponível em: < https://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00817.pdf>. Acesso em: 06 set. 2019.

BRIDI, Marlise Vaz. Romance: forma e dissolução na década de 80. In: BUENO, Aparecida de Fátima [et al]. *Literatura portuguesa*: história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007. p. 75 – 83.

CUNHA, Tainara Quintana da. *A solidão dos sujeitos em Os íntimos, de Inês Pedrosa*. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras: História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

_____. *Muito além do mar*: migração e alteridade nos romances de Inês Pedrosa. 2018. 236f. Tese (Doutorado em Letras: História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2018.

DUARTE, Luís Ricardo. Inês Pedrosa. A voz do seu tempo. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, ano XXXII, nº 1102, dez, 2012/ jan. 2013. Letras, p. 8-9.

GARCIA, Rita. *Os que vieram de África*. Alfragide: Oficina do livro, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: Identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopez Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANCIAU, Núbia Jacques. O entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juíz de Fora: Editora UFJF/ Niterói EdUFF, 2005, p. 215 – 141.

INES Pedrosa.com. Disponível em: < http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 28 ago. 2019.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. *Vozes femininas em A Descoberta do Mundo, de Clarice Lispector, e Crónica Feminina, de Inês Pedrosa*. 2014. 513 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em estudos Portugueses, Especialidade de Estudos comparatistas) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1014.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Pivatto [et al], 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual. *Semear*. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, nº4, [s/p.], Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: < http://www.letras.pucrio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html>. Acesso em 10 abr. 2019.

_____. "Cais do lado de lá do meu destino": trânsitos interculturais Portugal/ Brasil na literatura (século XXI). *Revista Convergência lusitana*, nº 32, p. 153 – 167, jun. – dez. 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

MARTINS, Rogério Jolins; LEPARGNEUR, Hubert. *Introdução a Lévinas*: pensar a ética no século XXI. São Paulo: Paulus, 2014.

OLIVIERI-GODET, Rita. Errância/ Migrância/ Migração. In.: BERND, Zilá [et al]. *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos Americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010. pgs. 189 – 209.

PEDROSA, Inês. *A instrução dos amantes*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. Europa, Plano Nocturno. In: *Fica comigo esta noite*: contos. São Paulo: Planeta, 2007. pp. 137 – 158.

_____.*Os íntimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Nas tuas mãos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Dentro de ti ver o mar*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Desamparo*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15 – 45, 2. sem. 2004.

_____. *História Crítica da literatura portuguesa*: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2006. Vol. 9.

_____. Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão. In: *Pessoas de livro*: estudos sobre a personagem. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. p. 13 - 41.

ROCHA FILHO, Ulysses. *Recorrências temáticas na poética de Inês Pedrosa*: erotismo, amizade, memória e morte. 2013. 261 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2013.

SAID, Edward. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TREIN, Fernanda. *A teia narrativa de Inês Pedrosa*: narração, tempo e espaço em Fazes-me falta. 2010. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

PROCESSO DE REMINISCÊNCIA E REMEMORAÇÃO EM OBRAS DE INÊS PEDROSA

Ulysses Rocha Filho (UFG)[1]

Resumo: Esta comunicação ressaltará a construção narrativa que emerge do âmbito literário e desloca-se para a modalidade do fluxo contínuo e paradigmático em relação à própria cultura de Portugal e/ou do Brasil. Para tanto, será observado o registro das vozes narrativas díspares (e em seus silêncios espiralados), para emoldurar a saga de mulheres luso-brasileiras, apresentando o fazer literário presente em romances da escritora portuguesa Inês Pedrosa. Para Candido (2000), o texto literário, antes de ser mera refração do que está ao seu redor, será, sempre, catalisador das mudanças em seu entorno. HALBWACHS (2013) teoriza que os fenômenos de recordação e de localização das lembranças não podem ser efetivamente analisados se não considerar os contextos sociais que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória Para tanto, serão perscrutados: esta utilização da memória na estrutura romanesca, na História ou na fábula e aqueles espaços percorridos pelos narradores diversos (precipuamente de voz feminina) como perspectivas de observação do desamparo em que se encontram país e familiares, após cinquenta anos de ausência física (também temática recorrente em *Fazes-me Falta* (2002) e *Dentro de ti ver o mar* (2012).

Palavras-chave: narrador; identidade; memoria; Inês Pedrosa; velhice

Inês Pedrosa, conforme depoimentos, busca intercalar os discursos díspares de membros de uma mesma família (às vezes, "amigos"), de épocas e histórias incongruentes a fim de entrecruzar testemunhos a fim de registrar várias gerações da História recente de Portugal, conforme nos avisa em sua introdução ou motivo de escrita.

> Tenho uma relação muito forte com o Brasil. Comecei muito jovem por ler prosa e poesia do Brasil, e é outro mar da mesma língua. A história da literatura brasileira e da portuguesa confundem-se. O Padre António Vieira, pelo qual tenho um enorme fascínio, é português e brasileiro, numa época em que não havia ainda essa distinção. É uma relação que me interessa trabalhar, e faz sentido na atualidade porque vemos, desde o século XIX, a emigração de portugueses para o Brasil. Existe agora emigração do Brasil para cá, e tem sido pouco tratada na literatura. Nós julgamos que somos muito próximos, mas temos diferenças grandes. Estar no Brasil permite-me olhar para Portugal de outra maneira e vice-versa. Há um distanciamento que amplia a minha visão dos dois países. Sinto-me muito do Brasil. O trabalho da língua portuguesa passa muito por essa ligação, muito mais do que os artigos burocráticos dos

[1]Graduado em Letras, Mestre e Doutor em Estudos Literários (UFG). Contato: ulysses.rochafilho@gmail.com

> acordos ortográficos, e por um conhecimento e reconhecimento entre as duas formas de brincar, trabalhar a aprofundar a língua portuguesa.[2]

Para tanto, objetiva perscrutar o registro das vozes narrativas díspares (e em seus silêncios espiralados), para emoldurar a saga de mulheres luso-brasileiras, apresentando o fazer literário presente em romances da escritora portuguesa Inês Pedrosa.

Para que essa memória fosse resgatada, tornou-se indispensável o papel dos narradores (e a forma do narrar, que são plurais) na condução do enredo, pois penetraram no interior dos personagens outros e desarticulam o tempo. Na descontinuidade temporal haverá, sempre, a contraposição do presente com o passado - dito memorialístico. Essa é a temática, sob o olhar, não se pode esquivar dessa máxima, das personagens femininas nos romances da romancista Inês Pedrosa..

O romance abre um precedente para refletir sobre a condição dos sujeitos migrantes marginalizados, as expectativas, os sonhos e as (des)ilusões dos que chegam e partem, como é o caso das personagens Jacinta e Raul, Jaciara, Clarisse, Laís e Carlinhos, migrantes do mesmo romance.

> Nas noites de solidão navego pelas redes sociais, crio um personagem cínico, crítico: provoco, insulto, insultam-me, vou procurando fazer que existo assim», na visão de Raul, que continua a afirmar que há «muito tempo que não troco ideias ou interajo com um amigo de carne e osso. Onde estarão? Emigraram? Com a crise parece que sumiram. (PEDROSA, 2016, p. 126)

À semelhança de um mosaico, apresenta as personagens de forma minimalista ao mesmo tempo que procura definir os seus espaços identitários, descobrindo novos valores (ou procurando entender os antigos). Esta busca de identidade é feita a par de uma tentativa de redefinir pontos de orientação para as suas vidas, de acender faróis na longínqua praia dos afetos ao largo da qual navegam à bolina, isto muito à semelhança de outros romances anteriores dessa autora – temática recorrente nos romances da autora entretanto, sempre diferenciando em sua apresentação e constituição/reconstituição das personagens envolvidas em eventos de sua (constante) epopeia.

[2]https://www.jn.pt/artes/interior/ines-pedrosa-escrever-e-destruir-a-solidao-4439266.html

Processo de rememoração

Símbolos de suas gerações, seus personagens encontram-se envolvidos na tarefa de arquitetar suas vidas, processo em que a memória, entendida na construção tanto do lembrar como do esquecer, desempenha papel relevante na forma narrativa e na representação de sua personalidade – sempre desconhecida pelos envolvidos na teia narrativa mais próxima – com as imbricações entre a memória individual e social, segundo concepções e aportes teóricos de Maurice Halbwachs e de Aleida Assmann, que refinam o pensamento do sociólogo francês acerca da memória coletiva, de forma a descrever melhor sua complexidade.

Por exemplo: em *A eternidade e o desejo*, a história de Clara, uma portuguesa cega que volta a Salvador (cidade onde havia perdido a visão) acompanhada de um certo Sebastião — o qual a ama, embora não seja correspondido. Ali, Clara refaz com um grupo de turistas o itinerário do Padre Antônio Vieira no Brasil. Antônio, por sinal, era o nome daquele seu antigo amante, por conta do qual foi fatalmente ferida por uma bala que atingiu seu nervo óptico.

Dessa forma, a narrativa se alterna — em primeira pessoa — entre a voz de Clara e a de Sebastião, as quais são intercaladas por citações de sermões de Antônio Vieira. É bastante perceptível, o modus operandi em buscar o passado para se certificar da situação do presente (na narrativa, obviamente).

> As histórias que sonhamos para as pessoas amadas flutuam na neblina dos dias muito quentes, como mentiras leves tocadas pelo peso da verdade. Não te canses a inventar-me no desejo do teu corpo, Sebastião, que o que em mim crês amar não é mais do que a memória das lágrimas, das tuas lágrimas, feitas de uma luz distinta das minhas (PEDROSA, 2016, p. 53).

Enquanto Clara se dedica a voltar ao tempo pretérito e ao amor perdido, Sebastião tenta envolver a amada, tratando-a com desvelo e submissão. Esse vai-e-vem temporal é assim refletido por Paul Ricoeur: “o presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão; o presente do futuro é a expectativa” (2007, p. 364). Clara, porque cega, quer ‘ver’ e rever os lugares pelos quais passou a fim de resgatar a memória de um

tempo e de um amor que não voltam mais. Ao peregrinar pelos lugares por onde andou, quer retomar o fio da vida que se perdeu naquele encontro fatal e para o qual ainda dedica-se inteiramente.

Para que essa memória seja resgatada, é indispensável o papel dos narradores (e a forma do narrar, que são plurais) na condução do enredo, penetram no interior dos personagens e desarticulam o tempo, pois é na descontinuidade temporal que, muitas vezes, contrapõe o presente e passado memorialístico. Essa é a temática, sob o olhar das personagens femininas nos romances da escritora portuguesa Inês Pedrosa e temática dos últimos capítulos desse estudo sobre a autora portuguesa.

Halbwachs[3] (2013) ressalta que os fenômenos de recordação e de localização das lembranças não podem ser efetivamente analisados se não for levado em consideração os contextos sociais que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória.

> Porque eu sou daqui, do Brasil – sou deste odor violento a floresta e mar, desta melancolia urbana excessivamente quente e perigosa, desta língua portuguesa lenta e lúbrica, deste baile de gerúndios mergulhado nos compassos do presente. O Brasil é o hoje vertical: todas as misérias do passado e as esperanças do futuro se aglutinam na experiência do momento presente. Eu sou desta mestiçagem mais potente do que de toda a História (p. 146).

Nesse processo de autoconhecimento, a protagonista conhece outra Clara, a mulher de seu primeiro amante. Ambas se aproximam em uma festa, mas não se reconhecem de imediato. A Clara brasileira, mais tarde, reconhece na portuguesa a amante de seu Antônio e é desse conhecimento e amizade que ela consegue perdoar o marido morto e, por extensão, ajudar Clara a conhecer-se e aceitar a realidade que se apresenta nova, agora:

> - Posso saber por que é que cê tá chorando? Posso fazer alguma coisa contra essas suas lágrimas? [...] - Porque não consigo acompanhar. As pessoas falam de cinema, do novo cinema brasileiro. Ou gabam as telas, parece que maravilhosas, que há nesta casa. [...] - Ué. [...] Cada um tem sua experiência individual, não é? - Eu sei. Ninguém tem culpa. Escolhi o Brasil para fugir da

[3] Maurice Halbwachs é o fundador dos estudos sobre a memória na área das ciências sociais, concebendo-a como um fenômeno inteiramente coletivo. Em suma, a memória não é totalmente coletiva, nem inteiramente individual: estrutura e prática se entrelaçam no processo de construção das recordações.

> pena contínua que os meus amigos portugueses tinham de mim. Mas é difícil começar (PEDROSA, 2016, p..157).

O romance *Nas tuas mãos (2006)* apresenta uma estrutura narrativa múltipla, composto por três partes: "O diário de Jenny", "O álbum de Camila" e "As cartas de Natália". Cada parte do livro é composta por dez capítulos, ou seja, o diário está dividido em dez partes, o álbum de Camila possui dez fotos comentadas por ela, e a última parte é formada por dez cartas de Natália. Apesar dos três gêneros textuais não serem gêneros literários, eles vêm sendo utilizados largamente na literatura a partir do século XVIII.

> Mas quando li o diário de Jenny compreendi que o meu pai não tinha sido o sedutor invertebrado que, com grande tristeza, o julgava. Passei a vida inteira a mantê-lo delicadamente à distância, para não ter de enfrentar aquilo que me parecia ser a sua falta de amor por mim, e, antes de mim, pela minha mãe, e, antes da minha mãe, por qualquer ser humano. A sua veemência parecia-me uma afectação de salão, e a sua dedicação extrema ao António uma subserviente cobardia. Querida Natália, o diário de Jenny perturbou-me muito porque me obrigou a ver, pela primeira vez, para além da confortável protecção das imagens feitas, das descrições científicas da personalidade. Pela mão dela, o teu avô Pedro tornou-se finalmente o meu pai. E só a mim mesma posso julgar severamente, por não ter sabido avançar para além da letra visível das palavras, até à voz surdamente uníssona daqueles três corações (PEDROSA, 2006, p. p. 135).

Em *Nas tuas mãos*, a organização da narrativa a partir dos mencionados "gêneros não literários", uma para cada protagonista, buscando encontrar-se, construir-se e recomeçara história das personagens centrais (narradoras também). O poder representativo do diário, das fotografias e das cartas possibilita a construção dos sujeitos a partir da via-crucis da linguagem. As cartas possibilitam ao leitor adentrar na intimidade das personagens, envolvendo-se na história e desenvolvendo um movimento de auto-reflexão. Se o romance fosse escrito de outra forma, talvez o leitor não se sentisse tão envolvido com as personagens e incentivado a refletir sobre si mesmo.

A história de *A instrução dos amantes* (o livro de estreia - 1992) gira em torno de um grupo de amigos, composto por Cláudia, que namorava Ricardo, as gêmeas Luísa e Laura, Teresa, João, Isabel, seu namorado Filipe, Radar, Linhos, Alexandra e, o irmão de Isabel, Dinis, que não fazia exatamente parte do grupo. O enredo se passa nos tempos da

Revolução dos Cravos, quando a sociedade portuguesa mudava de valores. A trama inicia-se no funeral de Mariana, amiga do grupo, que havia se matado. E a história principal surge quando, durante o funeral, Cláudia apaixona-se por Dinis.

Nessa história de cartas não enviadas, palavras ditas no calor do momento, paixões arrebatadoras, acompanhamos o amadurecimento dos personagens, cada ação resulta em algo posterior, planejado, cada personagem interligado por um laço de afeto ou desafeto. O enredo começa da morte de uma adolescente, que acreditasse jogou-se da varanda por ser gorda, e continua com a paixão de Cláudia por Diniz, irmão de Isabel, da qual Cláudia torna-se amiga inseparável. E assim vemos a história ser contada, por meio de textos maravilhosos e cartas sentidas.

Já em *Desamparo*[4] (2015), às portas da morte, a narradora-mor Jacinta rememora sua vida de alegrias e tristezas no Brasil, a infância infeliz, a indiferença afetiva do pai em simultâneo com a ausência da mãe, as relações conjugais falhadas, a relação conflituosa com o filho mais velho, a vida no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Este é o retrato, rememorado, de sua vida aparentemente simplória. O que se caracteriza uma revisitação individual existencialista, na verdade, se metamorfoseia para uma identificação de caráter universalizante

Nesse vai-e-vem narrativo, a poesia recria o objeto amoroso por meio de palavras que, de acordo com Octávio Paz, "sangram pela mesma ferida" (2012, p. 137),[5] ferida aberta pela perda deste objeto, como se pode verificar na seguinte passagem:

> [Ele] Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te o meu coração numa salva de prata. Alguma vez o quis? Alguma vez o quiseste? Dava-me agora jeito um deus qualquer para moço de recados. Um deus que te afagasse os cabelos e me recordasse como eram macios. Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado (PEDROSA, 2003, p. 11).

Processo de reminiscência

Inês Pedrosa licenciou-se em Comunicação Social pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1984 e, por esta mesma

[5] PAZ, Octávio. *O arco e a lira.* São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

Universidade, doutorou-se em Línguas, Literaturas e Culturas. Em janeiro de 1983, iniciou sua carreira como cronista, tendo publicado suas crônicas em diversos jornais; a constante crítica às múltiplas formas de discriminação – raciais, de gênero, de acesso à cultura e às injustiças sociais – levou a que suas crônicas fossem laureadas com o Prêmio Paridade, da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Gênero. A compilação das crônicas relacionadas à condição da mulher na sociedade portuguesa deu origem ao livro *Crónica feminina*, publicado em 2005.

A urgência de uma narrativa diferenciada, sob diversos ângulos e depoimentos e, não raramente, tipos textuais diferenciados em suas narrativas espiraladas., como constatamos, soma-se à recorrência do tema da morte e os diversos papéis que possa representar, como mote da narrativa e particular alegoria do passado ou ameaça presente no ato narrativo.

Em seu best-seller *Fazes-me Falta* (2002) uma personagem/voz narradora está morta; em *Desamparo* várias pessoas narram os feitos e fatos da epopeia de Jacinta com a intenção primeva de se constituir um mosaico daquela senhora; no romance *Os Íntimos*, considerado como o "romance masculino" de Inês Pedrosa, vários homens rememoram, em uma noite de chuva e presos em um jogo de futebol, as agruras da morte de suas companheiras ou filhas.

Sabe-se que a Morte (quase uma personagem nos romances dessa escritora portuguesa) é uma figura mitológica que tem existido na cultura popular desde o surgimento dos contadores de histórias. Na mitologia grega, por exemplo, Tânatos seria o deus Morte, e Hades, o deus do mundo da morte. Em outra vertente, do lado oposto, Eros, a divindade primordial do amor. Mito será, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser, conforme concepção de Mircea Eliade, em seus estudos sobre a constituição do mito na realidade circunvizinha.

> [...] o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Estes modos de ser do Mundo não interessam unicamente à história das religiões ou a sociologia, não constituem apenas o objeto de estudo histórico, sociológico, etnológico. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, consequentemente, interessam não só ao filósofo mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. (ELIADE, 2001, p.20)

Os narradores são vários[6], alternando ao longo do romance de maneira a desenvolver o retrato sem complacências de um país em crise económica (e talvez outras) que Inês Pedrosa se propôs escrever, tendo como principal pano de fundo um lugar rural imaginário. "Portugal visto dali é uma paisagem medieval com água potável e confortos modernos." É a partir desta aldeia, ou nesta aldeia, que as histórias se cruzam, e são várias, chegadas de outros lugares em Portugal e no Brasil.

A saga de uma mulher que foi arrancada dos braços da mãe e trazida para o Brasil aos três anos e, mais de meio século depois, volta a Portugal para conhecê-la. Vivendo, como todos nós, num tempo em que a insegurança e o medo parecem ditar o ritmo da vida, Jacinta inicia um movimento de retorno que vai definitivamente mudar a sua trajetória.

> No Brasil, eu sempre fui a Portuguesa; em Portugal, passei a ser a Brasileira – está lá no caderninho da conta da mercearia do meu primo Zé Paulo, que não me deixa faltar nada porque sabe que eu pago: não está Jacinta Sousa, está escrito 'Brasileira'. (PEDROSA, 2016, p. 56)

Os romances mencionados, com análise en *passant,* chamaram a atenção pela composição estética que envolve o leitor de modo a querer compreender as relações estabelecidas dentro da narrativa de uma maneira mais profunda, com seus silêncios espiralados sob a perspectiva da voz narradora de tantas personagens femininas.

BIBLIOGRAFIA:

ADÃO, Deolinda M. **As herdeiras do segredo**: personagens femininas na ficção de Inês Pedrosa. Alfragide: Texto, 2013.

[6] Esta utilização da memória na estrutura romanesca, na História ou na fábula e aqueles espaços percorridos pelos narradores diversos (precipuamente de voz feminina) como perspectivas de observação do desamparo em que se encontram país e familiares, após cinquenta anos de ausência física são, também, recorrentes em *Fazes-me Falta* (2002) e *Dentro de ti ver o mar* (2012).

ASSMANN, Aleida. **Memory, individual and collective**. In: GOODING, Robert; Tilly, Charles. The Oxford handbook of contextual political analysis. New York: Oxford, 2011, p. 210-224.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido:** Sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ELIADE, Mircea. ***O sagrado e o profano*:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. (1923) O Eu e o Id. In**: Escritos sobre Psicologia do Inconsciente**, vol.III. (Luiz Alberto Hanns, trad). Rio de Janeiro: Imago, 2007

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

PEDROSA, Inês. ***Desamparo***. Lisboa, Portugal: Leya, 2016.

_____. **A eternidade e o desejo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: UFSM, 1986.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Tiago dos Santos. **A alteridade do real ou da in-condição proletária**: ensaio sobre significância e justiça em Emmanuel Levinas. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

SOUSA, Roberto Acízelo. **Estudos culturais:** descrição de um conceito e crítica de sua prática. **Matraga**, nº 17, p. 63-70, Rio de Janeiro: Caetés/ Letras, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte**. Metafísica do amor. Do sofrimento do mundo. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

INÊS Pedrosa.com. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/index.html>. Acesso em 03 junho. 2019.

IRONIA E POLÍTICA EM *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*

Amanda Fievet Marques (UNICAMP)[1]

Resumo: Esse trabalho tem o objetivo de investigar, dentre os procedimentos estilísticos utilizados por Louis-Ferdinand Céline em *Voyage au bout de la nuit* (1932), o da ironia. A partir da análise de tal recurso de linguagem no romance, revelam-se três usos da ironia, quais sejam: 1) modo mais frequente de ironia, a que opera por estrutura de superioridade e inferioridade, e é extremamente cáustica; 2) modo menos frequente, a que opera por estrutura horizontal, em que ambos os atores políticos e inclusive o narrador, são ironizados; 3) modo mais raro, a que opera por discurso indireto livre. Enfim, relações e desdobramentos políticos são sugeridos a partir desses procedimentos de ironia.
Palavras-chave: Política; Estilística; Ironia; Discurso indireto livre; Louis-Ferdinand Céline.

O presente trabalho tem, entre um de seus objetivos específicos, realizar uma análise das relações de linguagem e de poder a partir dos episódios dedicados ao neocolonialismo (a saber, as seções de X a XIV), em *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis-Ferdinand Céline. Pretende-se propor que uma análise da globalidade da obra leve em conta a atitude crítica de Céline quanto às posições de poder e aos regimes vigentes, para considerar, dada a irredutibilidade da obra, possíveis hipóteses políticas. Convém ressaltar que são tão insistentes as menções ao antissemitismo de Céline que não seja impossível ser ele, aqui, constatado, e que paradoxalmente possa haver uma consciência da injustiça social, do abuso do neocolonialismo a par da absorção do preconceito racial e religioso antissemita. Portanto, cabe investigar esse paradoxo, ou essas oscilações, na obra em questão. Ao reconhecer, desse modo, os estigmas largamente incutidos pela crítica à obra de Céline, intenciona-se aqui, por meio da análise dos recursos estilísticos empregados pelo autor, perceber de que modo a narrativa menos adere a um discurso político definido e defendido, e mais suspende o juízo sobre os discursos e posições políticas que aparecem.

Primeiro e irredutivelmente seria necessário perceber, nessa atitude literária de Céline, uma pista para a leitura de sua própria obra: lê-la se faria não por recursos de

1 Graduada em Antropologia (ICHF/UFF), Mestra em Teoria e História Literária (PPGTHL-IEL/UNICAMP), Doutoranda em Teoria e História Literária (PPGTHL-IEL/UNICAMP). Contato: amandafievet@gmail.com (FAPESP. Processo número: 2018/18988-6).

identificação, mas de suspensão. Diante da assertividade premente, tanto nas alegações, quanto nos estudos feitos sobre a obra de Céline, defende-se, aqui, uma atitude não-dogmática e menos definitiva. Tais são, por exemplo, algumas atribuições feitas pela crítica: "O senhor Céline é sobretudo um moralista" (PLANHOL, 1933, p. 184); "Céline jamais deixou de ser antissemita" (RABI, 1963, p. 210); "Céline é o intérprete de uma inteligência emaranhada que se afirma contra o senso comum" (VANDROMME, 1963, p. 237); "literatura hedionda" (TOURNIER, 1991); "estética primitivista, arte negra" (LAFONT, 1995, p. 112); propulsora de uma "vanguarda da caça aos antissemitas" (RANCIÈRE, 2005, p. 98); "manifesto ao discurso antiburguês e antimilitarista" (REGGIANI, 2008, p. 144). O presente estudo pretende apartar-se de análises meramente classificatórias, que correm o risco de reduzir o texto a uma ou outra significação, pois prenhes do molde de um pensamento dicotômico, constantemente dividido entre Eu *x* Outro, Razão *x* Desatino (cf., Pierre Clastres, 1968). Reducionista seria ora ser subjetivista, a buscar a intenção política de Céline por meio do texto, ora exegeta, a buscar um significado global político no texto. A análise aqui a realizar-se pretende focar o estrato retórico da obra de Céline, e assume relacionar-se com os procedimentos de linguagem atuantes na descrição da viagem do narrador, Ferdinand, à colônia de Bambola-Bragamance, na África. A matéria sobre a qual se debruça a linguagem de Céline é, nesse como em outros momentos do romance, inescapavelmente política – a colonização (colonizador *x* colonizado), a I Guerra (tenente, sargento *x* soldado), a América moderna (proprietário *x* operário).

Convém notar como tais posições de poder são tensionadas no decorrer da obra. O estilo, nas seções do romance dedicadas ao neocolonialismo, é marcado fundamentalmente por gradação, ironia, sarcasmo, hipérbole e hipérbato. Revela extremo distanciamento com relação ao discurso colonizador e às posições de poder. Não há, tampouco, assunção da doutrina de Rousseau por parte de Céline. Sem idealização que exotize o nativo para elevá-lo a uma instância essencialmente boa – sem abrir-se, assim, à alteridade –, Céline ora também utiliza ironia e sarcasmo para lidar com um problema que remonta a La Boétie, qual seja, o da "servidão voluntária", e que fornece meios de pensar uma das pungentes questões na filosofia política e sociedade contemporâneas, como também propõe Rancière em *O ódio à democracia* (2005).

O problema da linguagem do humor: tipos de ironia a partir de Céline

Uma das possíveis vias à análise da linguagem constituída por Louis-Ferdinand Céline, a via eleita para a condução desse trabalho, é o humor e as reflexões consequentes de sua utilização. Desse ponto de vista, o objeto de pesquisa aqui assumido, qual seja a relação entre ironia e política em *Voyage au bout de la nuit*, assume dois desdobramentos a nível de reflexão filosófica: 1. a estrutura da ironia tal qual empregada por Céline; 2. a natureza política presente nesse uso.

Essa exposição se constitui assim em duas parte, cada qual em consagração a uma das seções inevitáveis e imprescindíveis da presente análise, que se põe assim duas questões fundamentais: 1. há elementos que permitem afirmar que a obra de Louis-Ferdinand Céline conforma um pensamento conservador? Da perspectiva dessa análise, o humor será o meio pelo qual pretende-se afirmar e defender que há traços, ou acentuações de conservadorismo na referida obra aqui estudada, mas também, por meio da estrutura da ironia, será possível perceber e demonstrar que há a construção de um humor, logo, de uma imagem da política, completamente avessa ao conservadorismo – p. ex., o de Joseph De Maistre. O estudo da ironia nas seções de X a XIV do romance permitirá a criação de novas proposições sobre a linguagem e o pensamento de Céline. Desse ponto de vista, a segunda questão se formularia da seguinte forma: 2. se o estatuto do conservadorismo é móvel na obra de Céline, como se poderia nomear as outras relações políticas criadas? Por fim, convém ressaltar que essas duas questões decorrem de uma pergunta inicial, e a partir das quais, quaiquer perguntas e respostas resultam, a pergunta por qual seja o estilo de Louis-Ferdinand Céline.

O título: *Voyage au bout de la nuit*

Há muitas instâncias a partir das quais se poderia compreender o título que Céline atribui ao seu primeiro romance. Nesse momento, pretende-se propor um apanhado de quais sejam elas, a fim de refutar o estigma de que *voyage au bout de la nuit* refira-se estritamente a uma concepção negativa, tanto no que tange ao símbolo da noite quanto dos aspectos deploráveis da existência humana, os quais seriam justamente simbolizados pela *nuit*. De início, há o lirismo do título, dado seu aspecto aventureiro e desbragado, do risco assumido do empreendimento de uma *voyage au bout de la nuit*; há a metáfora, por meio da qual grande parte da crítica comprende o título, *voyage au bout de la nuit* como investigação da fraca, miserável e imutável condição humana; há o nível filosófico: após a

retirada de um ideal teológico, diante da profusão de caminhos possíveis a uma política descolada do sagrado, quais são os prospectos ao que seja o humano? Há o nível sócio-histórico: diante do esfacelamento dos regimes políticos, acentuação da industrialização, Primeira Guerra Mundial, crise econômica, crise da subjetividade, criação da psicanálise, *voyage au bout de la nuit* como condição histórica do sujeito moderno; há o nível literário e estilístico: Céline está em rivalidade, entre outros, com Proust e pretende-se anti-academicista, parte de uma tradição inaugurada talvez por Montaigne em seus *Ensaios*, e desse ponto de vista *voyage au bout de la nuit* como *voyage au bout du sublime* – para Céline, assim, haveria uma relação entre *nuit*, *sublime* e *humour*.

Ainda do ponto de vista do estilo, poder-se-ia conceber *la nuit* como silêncio, de sorte que *voyage au bout de la nuit* se configura como a criação de uma linguagem que opera entre silêncio e discurso, entre discurso e musicalidade, entre musicalidade e humor. No limite, entre vida e morte, posto que Céline em diversos momentos, ao referir-se ao ato de escritura, declarou, *il faut payer*, isto é, assumiu que a escrita constitui-se por uma relação sacrificial de base que envolve a experimentação, efetuada na própria vida do escritor. Desse ponto de vista, Céline, assim como Proust, escreve literatura em procedimento de reversão da vida em obra, ambas vertidas em linguagem por procedimento duplo de sacralização do sacrifício.

Enfim, intenciona-se propor que há uma ironia no próprio título *voyage au bout de la nuit*. O fato irremediável de que ao fim da noite e da escuridão, inevitável e naturalmente encontra-se luz, tanto da alvorada quanto das estrelas. O que a nível pictórico, revelaria a irônica arte de Céline, em termo de arte dos contrastes.

Mas não se ignora também a possibilidade de concepção de um nível demiúrgico ou mítico: a noite como componente primordial de um tempo não-cronológico, que retorna infindavelmente. Uma percepção não-humana do título: *nuit* como tempo não-humano. Assim, o contraste operado entre dia e noite como condição do mundo, o que remontaria à filosofia de Parmênides e ao cinema expressionista (cf., DELEUZE, 1981/1982, aula 9.2, Cours cinéma Image-mouvement).

Quanto à leitura irônica do título, em termos políticos se constituiria como uma atitude cética: a ironia como abertura do quadro político, não-adesão imediata aos regimes políticos dados.

Forma da ironia, ironia da forma e desdobramentos políticos

Diante dessas considerações que indicam a multiplicidade, a complexidade e o alcance do título da referida obra, convém questionar por que majoritariamente associa-se a *nuit* de Céline à "miséria humana". Tem-se a impressão de que predomina uma tendência pessimista à leitura da obra de Céline, inclusive no que diz respeito à compreensão da imagem da "*nuit*". A saber, em *Dictionnaire Littéraire de la Nuit*, o diretor da edição, Alain Montandon declara: "(…) elle [la nuit] est symbole de la misère humaine. Ainsi Céline conçoit-il son *Voyage au bout de la nuit*" (MONTANDON, vol. 1, p. 7). No mesmo dicionário, mais à frente retorna a mesma concepção que associa noite e miséria na referida obra de Céline: "La réécriture de Céline oriente les hypotextes vers le pessimisme et donne à la nuit une dimension essentiellement négative, pour transcrire une traversée du désert dans un monde privé de sens et de repère" (KOSSAIFI in MONTANDON, vol. 1, p. 158).

Há, de fato, uma verdade infernal na obra de Céline, mas ela não reside em reduzir o humano à miséria, pela contrário, trata-se de um movimento que pretende encontrar beleza ou sublimidade nos aspectos mais terríveis. Está presente, sem dúvida, um movimento de catábase no título, a ressalva a ser feita aqui é de que ele não vale por si só, mas como um dos inúmeros aspectos apontados. Céline revela a miséria que é costumeiramente maquilada provocando riso, o que por si só desfaz o estereótipo do Céline pessimista.

Assim, visto que a viagem percorrida por Céline não é tautológica, não tem um objetivo demarcado, há um vitalismo célineano que costuma ser ignorado. *Voyage au bout de la nuit* responde menos à ideia heideggeriana do homem como ser para a morte, e mais à ideia de vida, que Céline declara tanto em entrevista[2], como também aparece no prólogo de *Voyage au bout de la nuit*[3]. Desse ponto de vista, há uma outra imagem da política a partir da imagem da noite. O que é a política ao se considerar que a vida de todo ser humano é uma viagem à morte, até o "extremo da noite"? A proposição, que não se crê aqui heideggeriana, é que justamente essa assunção básica dirige o ser humano ao fato de que sua vida é finita, aponta como critério básica a intensidade e a qualidade com que se

2"Qu'importe mon livre? Ce n'est pas de la littérature. Alors ? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente" (CÉLINE, entretien à Pierre-Jean Launay, *Paris*-soir, 10 novembre, 1932).

3"Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. (…) Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie" (CÉLINE, 1952, p. 5).

vive a própria vida. Se a política considerasse esses pressupostos, ela imediatamente não se fundaria no sofrimento, mas se preocuparia em criar alegria, como já propunha Spinoza. Nesse sentido, o humor de Céline, para além das classificações spinozistas, tensiona os risos satírico e ético.

Ademais, Céline forja um romance que ironiza a forma tradicional do romance. Céline claramente substitui representação por criação. Estatuto da realidade: deve ser criticada, ironizada, não representada. Não mais preponderância da relação autor-realidade, mas reversão vida-obra e multiplicação de pontos de vista sobre a realidade a partir do que se denomina aqui como ironia horizontal, ou 2º tipo de ironia. Na referida obra de Louis-Ferdinand Céline, a ironia como procedimento retórico, revela tambpem como categoria estilística mobilizada, o discurso indireto livre[4], tal é o que aqui se refere como 3º tipo de ironia. Essa ironia revela, em *Voyage au bout de la nuit*, a forma literária de um discurso indireto livre muito particular, que é crítico com relação à política e reflexivo sobre a própria literatura. Céline insere, literariamente, por meio desses dois tipos de ironia, uma multiplicidade de atores; e produz uma imagem subjetiva livre indireta, tanto sobre a política e atores envolvidos, quanto à literatura.

O narrador célineano não repete o pensamento subjetivo de uma personagem particular, mas repete um pensamento político corrente. Na seção do romance dedicada ao neocolonialismo, a ironia está em que não há nenhuma seleção ou superioridade evidente dos brancos colonizadores, a farsa é absolutamente encenada, e requer quase que um consentimento de ambos os atores políticos, colonizador e nativo. Céline reconstitui esses pensamentos poíticos, pela ironia como meta-discurso político: que ao pensar a si próprio permite pensar outra imagem da política que não apenas essa de que se deve rir pela sua evidente vulgaridade. No quadro político-literário forjado por Céline, não se trata

4"(…) le discours indirect libre représente une espèce de contamination, ou de contraction de deux discours: Le discours de celui qui parle et le discours de quelqu'un qui rapporte" (Deleuze, 1981/1982, cours Cinéma 1, aula 6.2, min. 25).

exatamente da sugestão de um regime político ou outro, mas uma atitude crítica[5] com relação à imagem predominante da política, com relação aos códigos políticos vigentes.

Três tipos de ironia

A partir de tais considerações, e da análise dos procedimentos de estilo empregados no romance, apresenta-se, em suma, a hipótese de que há três tipos de ironia empregados no romance. O 1º tipo, mais frequentemente empregado, é a ironia cáustica, que chega a se aproximar em diversos momentos de um escárnio, do sarcasmo, inclusive. Em termos políticos, tal ironia ora parece supor a estrutura de superioridade e inferioridade, ora se revela horizontal – emprego em que ambos atores políticos e inclusive o narrador são ironizados. O 2º tipo, já menos comumente empregado, procede por ironização de ambos atores políticos, o que se chamou aqui de ironia "horizontal" – isto é, que já revelaria outra imagem possível da configuração política histórica. O 3º tipo, mais raro, conjugaria um uso idiossincrático tanto do modo de ironia quanto do modo de discurso indireto livre.

Exemplos

Tipo 1 – Exemplo 1: "Dentro de pouco tempo, o que lhes restaria? Um pedaço de cérebro... Para fazer o quê? Pergunto a vocês?... Lá para onde eles iam? *Para se suicidar?*"[6] (CÉLINE, 2009, p. 127 [grifos nossos]).

Tipo 1 – Exemplo 2: "As chicotadas pesadas dos prepostos do carregamento abatiam-se sobre aquelas costas magníficas, sem suscitar protestos nem reclamações. *Uma passividade de abestalhados*. A dor suportada tão simplesmente quanto o ar tórrido daquela fornalha empoeirada"[7] (*ibid*., p. 153 [grifos nossos]).

Tipo 2 – Exemplo 3: "Atazanavam, tendo chiliques, os carregadores pretos. Zelosos eles eram, e incontestavelmente, e também tão covardes e ruins quanto zelosos. (…)

5 Desse ponto de vista, é possível referir o que pensa Deleuze sobre o discurso indireto livre na obra de Pasolini: "Là, se produit une espèce de contamination entre le monde tel qu'il est vu par les personnages dans le cadre et le cadre lui-même, agissant comme conscience critique, c'est-à-dire comme opération qui passe à travers l'image subjective en même temps que l'image subjective s'élève à un plus haut niveau" (*ibid*., minuto 43-44).

6 "Dans pas longtemps que leur resterait-il? Un bout du cerveau... Pour en faire quoi avec? Je vous le demande?... Là où ils allaient? Pour se suicider?" (*ibid*., p. 116).

7 "Les coups mats de préposés au portage s'abattaient sur ces dos magnifiques, sans éveiller de protestations ni de plaintes. Une passivité d'ahuris. La douleur supportée aussi simplement que l'air torride d cette fournaise poussiéreuse" (*ibid*., p. 40).

mártires por vinte e dois francos ao dia (sem os descontos), contentes, ainda assim contentes, até o último glóbulo vermelho flagrado pelo décimo milionésimo mosquito”[8] (*ibid*., p. 145).

Tipo 2 **–** Exemplo 4: “Os nativos só funcionavam na base da paulada, conservam essa dignidade, ao passo que os brancos, aperfeiçoados pela instrução pública, andam sozinhos”[9] (*ibid*., p. 152).

Tipo 2 – Exemplo 5: “A verga acaba por cansar quem a maneja, ao passo que a esperança de se tornarem poderosos e ricos, com a qual os brancos se empanturram, isso não custa nada, rigorosamente nada”[10] (*idem*).

Tipo 3 – Exemplo 6: “Brindávamos à sua saúde [do amigo que trazia gelo] no balcão, no meio da freguesia preta que ficava babando de inveja. Os fregueses eram nativos bastante despachados para se atreverem a se aproximar de nós, os brancos, em suma, uma seleção.”[11] (*ibid*., p. 149).

Conclusão

O estudo da ironia na referida obra de Céline põe em questão, em suma, as classificações retóricas e estíliticas usuais, que concebem apenas um modo de ironia – como sentido oposto ao que se pretende veicular – e de sarcasmo – como exacerbação da ironia. Além disso, pretende-se aqui como hipótese que o humor, criado pelos tipos de ironia forjado por Céline, põe em questão as classificações spinozistas do riso, como riso satírico e riso ético. Enfim, como hipótese final, defende-se que o estilo de Céline, a partir dos procedimentos estudados, revela uma crítica à política concebida como

8“Ils asticotaient les débardeurs noirs avec frénésie. Zélés, ils l'étaient, et sans conteste, et tout aussi lâches et méchants que zélés. (…) martyrs pour vingt-deux francs par jour (moins les retenues), contents, quand même contents, jusqu'au dernier globule rouge guetté par le dix millionième moustique” (*ibid*., pp. 132-133).

9“Les indigènes eux, ne fonctionnent guère en somme qu'à coups de trique, ils gardent cette dignité, tandis que les Blancs, perfectionnés par l'instruction publique, ils marchent tout seuls” (*ibid*., p. 139).

10“La trique finit par fatiguer celui qui la manie, tandis que l'espoir de devenir puissants et riches dont les Blancs sont gavés, ça ne coûte rien, absolument rien” (*idem*).

11“Nous trinquâmes à sa santé sur le comptoir au milieu des clients noirs qui en bavaient d'envie. Les clients c'étaient des indigènes assez délurés pour oser s'approcher de nous les Blancs, une sélection en somme” (*ibid*., p. 136).

autoritarismo e institucionalização, e uma atitude reflexiva com relação ao cerne do que seja a literatura.

Referências

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Cahier de l'herne: Louis-Ferdinand Céline*. Paris: L'Herne, 1963.

_____. *Viagem ao fim da noite*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Voyage au bout de la nuit*. Dans: *Romans, Volume I*. Paris: Gallimard, 1952.

CLASTRES, Pierre. *Entre o silêncio e o diálogo*. Dans: LÉVI-STRAUSS, *L'Arc*. São Paulo: Documentos, 1968.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza et le probleme de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

_____. *Cours Cinéma/Image-mouvement*. 1981/1982. Disponível em, e acessado aos 10 de julho de 2019: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=8

DERVAL, André [Textes réunis et présentés par]. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline – Critiques 1932-1935*. Paris: Éditions de l'IMEC, 1993.

LA BOÉTIE, Étienne de. *Discours de la servitude volontaire*. Paris: Flammarion, 1983.

LAFONT, Suzanne. *L'Afrique dans le Voyage au bout de la nuit*. Littératures 32, printemps 1995, pp. 105-118.

LAZZERI, Christian. *Droit, pouvoir et liberté*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

MONTANDON, Alain [directeur d'édition]. *Dictionnaire littéraire de la nuit*, volume 1. Paris: Honoré Champion, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *La haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique éditions, 2005.

REGGIANI, Christelle. *Éloquence du roman – Rhétorique, littérature et politique aux XIX et XX siècles*. Genève: Droz, 2008.

ROBITAILLE, Louis. *Niveaux de langage dans Voyage au bout de la nuit*. Thèse de M. A. Département de langue et littérature française: McGill University, Montréal, Québec, 1972.

SPINOZA, Benedictus de. *Éthique*. Paris: Vrin, 1983.

_____. *Traité Théologico-Politique*. Traduction de Charles Appuhn. Paris: Garnier, 1965.

TOURNIER**,** Michel. *Entretien réalisé à Paris le 10 juin 1991*. Disponível em: http://delblat.free.fr/texte/essais/tournier.htm Acessado aos 20/04/2019.

ASPECTOS DRAMATÚRGICOS DA PEÇA HISTÓRICA ROMÂNTICA BRASILEIRA: UM OLHAR SOBRE *LINDOIA*, TRAGÉDIA LÍRICA

Jéssica Cristina Jardim (USP/UNESP)[1]

Resumo: Inserido no âmbito de nossa pesquisa de doutorado em andamento em Literatura Brasileira (USP), concentrada na dramaturgia histórica concebida no período romântico, e dentro das atribuições de nosso Estágio de Residência em Pesquisa na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM-USP), este artigo visa a refletir a respeito do processo de construção dramatúrgica da tragédia lírica em quatro atos *Lindoia* (1859), de Ernesto Ferreira França.
Palavras-chave: teatro romântico brasileiro; peça histórica; dramaturgia; *Lindoia*; Ernesto Ferreira França

Propomos algumas reflexões a respeito dos processos de adaptação na tragédia lírica em quatro atos *Lindoia* (1859), de Ernesto Ferreira França, pensando, sobretudo, na configuração da peça histórica no romantismo brasileiro. O enredo da tragédia é adaptado do poema épico *O Uraguai*, de Basílio da Gama (2008 [1769]). A peça materializa um recorte sentimental do drama da morte da personagem, em uma abordagem principalmente lírica que isola e afasta a peça do horizonte de leitura da obra em que se baseia, na qual, segundo Ivan Teixeira (2008, p.161), em sua dimensão retórica, o episódio receberia antes conotações de "alegoria paródica do regicídio enquanto conceito político". Deste modo, em *Lindoia*, a ação histórica central tem sua ação e comoção subjugadas ao sofrimento pessoal a respeito das infaustas cenas que aguardam os amantes Lindoia e Guaicambo, que, embora coincidam com a violência efetivada pelo colonizador, isto é, em sua dimensão épica, são sentidas antes como sofrimento lírico e bem pouco objetivo.

Essa é uma questão comum ao teatro romântico brasileiro, perpassado por algumas particularidades. Décio de Almeida Prado (1996, p. 189, 196, 197) destaca a existência de pelo menos dois romantismos dramáticos, um popular e outro erudito; a afirmação do valor moral da arte como preceito indiscutível; a defesa de um ideal de liberdade que se articula com uma dimensão sociopolítica, em conformidade com o nacionalismo que desponta nas décadas anteriores ao movimento e que se vai fortalecendo com ele. A renovação literária que ocorre no despontar do século XIX em

[1] Graduada em Letras (UFPE), Mestra em Teoria da Literatura (UFPE), Doutoranda em Literatura Brasileira (USP). Professora de História do Teatro (UNESP). Contato: jessicajardim@usp.br.

muito se calca nos preceitos românticos e nacionalistas de afirmação de uma expressão nacional autêntica (CANDIDO, 2014, p. 332).

O grande tema do nativo brasileiro seria encontrado antes na poesia épica ou no romance, como *Iracema*, de José de Alencar (2013), do que no drama, fazendo-nos retomar a reflexão sobre a função ideológica do teatro romântico em consonância com um projeto de Estado e de desenvolvimento nacional positivos. De fato, as poucas peças históricas voltadas ao tema do nativo, como o drama indigenista *Cobé*, de Joaquim Manuel de Macedo (s.d.) – se é que o adjetivo possa ser usado em um drama cujo tema do sacrifício do indígena não o reintegra a uma narrativa nacional, nem mesmo como ponto de partida, servindo antes a uma solução melodramática genérica, já que Cobé é antes uma função dramática do que um personagem colhido na história nacional – ou *Calabar*, de Agrário de Menezes (1858) – na qual o tema aparece lateralmente, pela figura de Jaguaribe – dariam uma voz problemática ao nativo, que não pode sair vitorioso na história nacional, ainda que questionando a tomada de poder pelos europeus e reiterando uma ideia romântica de nação brasileira. Assim, em Cobé, questiona-se:

> A terra de Cabral ?! um navegante,
> Que açoitado por fera tempestade,
> Como a esponja, que o mar arroja às praias,
> Sem o pensar, à terra ignota chega,
> Tem jus acaso à possessão alheia?...
> A terra era já nossa e o será sempre;
> Quem, e com que direito ousou doar-lh'a ?!
> A terra é de quem nasce sobre a terra;
> O deserto é do tigre e do selvagem;
> Vós outros que deixais vossas cidades,
> Se inda á vossa ambição os campos faltam,
> Pedi... nós vo-los damos... sobras temos;
> Mas a terra, senhor, não, não é vossa. (MACEDO, s.d., p.238)

Nesse contexto, a construção dos heróis e das heroínas nacionais seria perpassada por uma perspectiva constante de anacronismo, isto é, a possibilidade de ação efetiva em um dado momento histórico anterior ao episódio da Independência, em 1822, seria a todo o momento questionada, e junto com ela os usos da violência, comuns à definição de heroi. Seus limites à parte, a ideia da morte do herói, dialogando com o ideal do sacrifício romântico, contudo, adaptado a um contexto de violência não apenas ampla, mas constitutiva, reintegra a peça histórica à fragilidade do ser humano diante dos movimentos da história, diante da tirania e diante do poder. Referência ao mito

sacrificial, como o entende Alfredo Bosi (1992, p.177), "o risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino".

Sabe-se que o colapso do mundo dos personagens centrais é uma das bases da elaboração da poesia épica, e por isso o lamento presente n*A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, instiga a necessidade de oposição e mobilização em totalidade, não apenas contra um inimigo comum, mas contra o próprio movimento da história, pela violência materializada pelo invasor europeu direcionada àqueles "que chegaram primeiro". Os conhecidos versos –

> Ali guerra juramos, guerra eterna
> Aos bárbaros por quem tanto sofremos
> Sobre o mar, sobre a terra: sangue, sangue,
> Guerra, guerra, as florestas repetiram,
> Como si elas também a nós se unissem!
> De paz não mais se fale! Guerra, guerra,
> Comigo repeti, bravos Tamoios!
> Não ouvis os clamores de vingança
> De nossos pais e irmãos que eles mataram?
> Não ouvis que esta terra está pedindo
> Que a livremos dos pés dos Portugueses?
> Quereis que um dia nossos filhos digam:
> – Nossos pais foram vis, cobardes foram;
> Defender não souberam nossas tabas;
> Opróbrio e escravidão d'eles herdamos!? –
> Não, não; tal não dirão; antes primeiro
> Morramos todos nós; sim, antes morram
> Velhos, moços, crianças e mulheres,
> E os filhos que inda as mães no ventre aquecem;
> Todos morramos, sim; porém mostremos
> Que sabemos morrer como tamoios,
> Defendendo o que é nosso, e a liberdade,
> Que antepomos a tudo, à própria vida. (MAGALHÃES, 2008, p.898)

– plasmam o caráter de cada membro da comunidade, cuja virtude está em encaminhar-se irresistivelmente em direção ao próprio fim. Não estando individualmente envolvidos no conflito, igualmente não estão postas em questão a força ou a fraqueza espirituais na comoção demonstrada diante dos acontecimentos inevitáveis. E mesmo quando são trazidas à tona, como elemento inseparável da virtude guerreira, a coragem – sua invariabilidade, mas também sua variabilidade – ocupa diferentes configurações nas peças históricas e media a construção do personagem dramático a partir de um

contributo da personalidade histórica, no embate entre a moral épica e a necessidade do elemento lírico no drama.

Adotamos a terminologia de *peças históricas* como categoria geral que no romantismo brasileiro possa abarcar principalmente dramas históricos e tragédias históricas, assim como textos dramáticos ocasionais que dialoguem com influências outras como as do melodrama e da comédia, desde que estejam de algum modo ligados ao caráter histórico de suas narrativas e sejam primordialmente voltados à materialização cênica, caso de uma tragédia lírica como *Lindoia*. Assim, por *peças históricas* compreendemos todas as espécies de textos dramáticos nos quais necessariamente se recorre à escrita e à narrativa de historiadores ou cronistas de um período, e que dá bases à construção da fábula, das personagens, da mímesis e de outros aspectos ligados à representação.

Nas peças históricas oitocentistas, dá-se a articulação necessária de dois domínios: história e imaginação. De fato, a escrita de uma peça histórica no romantismo brasileiro implica a existência não apenas de uma concepção literária, como também na de uma concepção histórica contemporânea à prática do escritor de ficção, e que lhe serve de ponto de partida e de base para o posterior exercício da imaginação. Diante da necessidade de colaborar com a formação de uma narrativa apaixonada da história e da literatura nacional, os autores dramáticos precisam realizar a transição entre o *ante oculos ponere* [por diante dos olhos] da história, e sua tentativa de trazer à tona diante do leitor a maior veracidade possível dos acontecimentos, para o *ante oculos ponere* da representação teatral efetiva, presentificada, ou potencialmente presentificada no drama que fica na estante, que não chega a se concretizar como peça, para um leitor virtual, que muitas vezes não chega a se concretizar como espectador.

Sobressaíram-se dois eixos sobre os quais particularmente se apoia o campo de atuação da faculdade imaginativa em peças históricas: (a) a imaginação, submissa à história, expande-se por além das fronteiras do vazio deixado pela imprecisão documental ou pelas omissões da história, principalmente nas peculiaridades dos caracteres dos personagens e nas suas ações episódicas; (b) em seguida, a imaginação precisa adaptar-se aos limites da forma dramática, enquadrando-se em esquemas de ação e conflito e projetando-se, mesmo que virtualmente, à realidade teatral.

Nesse sentido, pensamos, sobretudo, na passagem do poema épico (entendido aqui como base formal, mas também temática para o entrecho teatral), para a tragédia lírica, ligada à sua concretização como música (isto é, como libreto de ópera) e com desfecho negativo e violento para os protagonistas inseridos em uma dimensão de nobreza. O procedimento mais característico, sobre o qual nossa análise se apóia, é a redução ao enredo de uma personagem central, isto é, a figura do herói/heroína, e a uma ação dramática única, para a qual os elementos épicos anteriores se tornam um quadro ou contexto, com variados graus de importância ao longo da tragédia.

Duplamente direcionadas ao personagem central, tanto pela forma dramática quanto pelos elementos do épico, muitas das peças históricas se organizam geralmente em torno da figura do herói, baseadas ainda na individualidade da ação épica. Se de fato no drama as contingências encontram seu "verdadeiro fundamento e sua legitimação na natureza interior dos caracteres e fins" (HEGEL, 2014, pp.106 e 109), nas peças históricas, mantida essa figuração, são igualmente variáveis os pontos de concentração de elementos líricos e épicos. Se na forma do drama essas forças e fraquezas espirituais se prestam ao exame e mediam ao final o encaminhamento da ação, na peça histórica, une-se a essa configuração a necessidade de adaptação do *epos* na modernidade, uma vez atenuada a moral épica da guerra.

Assim, a longa narrativa do poema épico *O Uraguai*, sátira ao domínio pela fé realizado pelos Jesuítas, e elogio à gestão do Marquês de Pombal, é recortado em sua dimensão lírica, para dar ênfase ao conflito interindividual (logo, dramático) do amor de Lindoia e Guaicambo, muito embora o pano de fundo da guerra e da violência permaneça e medie, por fim, o desfecho dos dois amantes. Podemos considerar que se, por um lado, a obra de Basílio da Gama sirva de base ficcional e histórica, o espaço para a "imaginação" pertence ao terreno da convenção dramática, já que diz respeito à adaptação a um enredo dramático tradicional: os amores entre dois protagonistas sendo provados pelas intempéries externas, elevados por uma tensão, que é resolvida, ao fim, por um desfecho negativo. Assim, lemos o anúncio desses sofrimentos, na cena 4, término do primeiro ato:

Lindoia:
Ó desditosa, ó triste,
Mesquinha, um só instante,
Durou o bem que amante,

Meu coração traçou!
Do meu porvir, ó mestra,
Cruel, magoada história!
A luz da minha glória,
Fatal nuvem toldou!

Guaicambo:
Foi como um doce sonho,
Na Veiga em flor sonhado!
Que ao despertar, ansiado,
Em ais se malogrou.

O dia fortunoso
Que a minh'alma evocava,
Mal seu albor raiava,
Na treva se ocultou!

Ambos:
Não sei que infaustas cenas
A sorte me futura:
Sobre a nossa ventura
O Sol nem se deitou! (FRANÇA, 1859, p.28-29)

A imagem da violência – a catástrofe, diríamos, pensando nos termos comuns á tragédia – a ação da morte como acontecimento físico e violento, não pertence a esse momento da história do teatro brasileiro, seja por decoro, seja pelas limitações materiais da representação. Sua materialidade chegará à cena apenas em fins do século XIX, em representações aparatosas (FARIA, 2017, pp. 90-121) e já mais liberadas de amarras morais, embora sua ideia esteja permanentemente em cena desde a primeira metade do século. Segundo Faria[2], mesmo em um teatro voltado a discutir os temas da escravidão, em cujo seio a violência é intrínseca, as convenções e o decoro impediriam essa visão explícita da violência, relegada quando muito à narrativa. Assim, por meio da fala – e é pela fala que o drama acontece, em maior parte, no século XIX – conhecemos os destinos dos personagens. À notícia da morte de Guaicambo em combate, Lindoia pressente:

Eu também já morri: mais não vivo.
Guai de mim! Guai de mim! Tredo Destino
Quebrou sem mágoa a débil, áurea teia
De esperanças risonhas que afagava
Minh'alma insonte e alegre. (FRANÇA, 1859, p.101)

[2] Informação concedida pelo autor, Prof. Dr. João Roberto Faria, oralmente, durante orientação de doutorado e palestras no âmbito da Universidade de São Paulo (USP). O pesquisador realiza, atualmente, pesquisa a respeito das relações entre o teatro brasileiro e a escravidão, analisando um amplo espectro de peças oitocentistas brasileiras.

A morte da protagonista sela o destino de toda a comunidade, e daí retoma sua dimensão épica anteriormente relegada à narrativa dos eventos dramáticos e sentimentais. O coro exclama:

> Não temos asilo, não temos abrigo!
> Ó deus, que fizeste? Porque nos creaste?
> Porque de mil males, porque nos salvaste,
> Se enfim nos entregas ao teu inimigo?!
> (Principia a arder o templo que se desmorona em partes. As trombetas do inimigo anunciam a vitoria, o que termina a presente cena e serve de acompanhamento subsidiário ao coro final.) (p.106)

Em *Lindoia*, assim como em outras peças históricas oitocentistas escritas no Brasil, o sacrifício, justificado como necessário e inevitável, subjugaria sua função atuante na história, própria ao herói enquanto conceito, e o lançaria em ações geralmente mais morais do que ativas, em termos de ação dramática, refletindo no drama um ideal estático presente em suas fisionomias que, antes de representar alienação a um projeto político, refletiria de um lado a confiança no encaminhamento histórico nacional – dentro da regulação, a função simbólica do herói brasileiro, agora empenhado em construir ou manter uma base social já definida. A morte e, em seu cerne, a dor da falha, desprovendo-o de sua função no presente, serviria à abertura de um novo ciclo de heroísmos, calcados embora nos tempos futuros, estes geralmente posicionados como a linha do horizonte.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracema.** Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)**. Vol. 1: 1750-1836. 15ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2014.

FARIA, João Roberto. Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor. In **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 90-121, 2017.

FRANÇA, Ernesto Ferreira. **Lindoia**: tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

GAMA, Basílio. O Uraguai. In TEIXEIRA, Ivan. **Multiclássicos**: épicos. São Paulo: Edusp, 2008 [1769].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética.** Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MAGALHÃES, Gonçalves de. A confederação dos Tamoios. In TEIXEIRA, Ivan. **Multiclássicos**: épicos. São Paulo: Edusp, 2008.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. In **Teatro do Doutor Joaquim Manuel de Macedo**. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

MENEZES, Agrário de Souza. **Calabar, drama em verso, e em cinco atos.** Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

TEIXEIRA, Ivan. O Uraguai: diatribe contra o regicídio e contra a monarcomaquia. In TEIXEIRA, Ivan. **Multiclássicos**: épicos. São Paulo: Edusp, 2008.

IMITAÇÃO, RETÓRICA E HISTORIA DA LITERATURA

José Luis Martinez Amaro
Tel,Unb,
vesre33@gmail.com

Resumo: O gênio romântico e o contínuo histórico desplazaram o conceito de imitação para as margens da teoria literária. Fora dessa dupla, kantiano-hegeliana, que constrói uma história filosófica da literatura, podemos re-colocar o conceito de imitação para construir uma história retórica da literatura que permita pensar a prática da imitação fora da restrição do sucessivo e pensar a literatura desde os exercícios retóricos, os chamados *progymnasmata*. Trata-se de desplazar o romantismo e trazer o seiscentismo para o centro da teoria contemporânea.

Palavras-chave: Sofística, Retórica, História da literatura

Pensemos a díada sofistica / filosofia como base para elaborar hipótesis sobre historia e historiografia literária. Do lado da filosofia temos a linhagem de Platão, Aristoteles, uma linhagem de prestigio, a do continuo que chega a Hegel e Kant numa narrativa que conhecemos como a de uma historia filosófica da filosofia. Para pensar o outro lado, o da sofistica poderíamos trazar uma linhagem a partir de Gorgias ou Isócrates, uma linhagem ativa no que se reconhece como primeira sofistica. Desde uma posição filosofia e o método central, do outro acessório. De um lado a retórica e central, do outro, acessório. Depende desde que lado queramos ler os textos para avaliar as consequências. Nosso autor favorito, como *poeta* ou como *filósofo*? A mistura dessas duas linhagens pode produzir incongruências. Uma se centra no mostrar e a outra no demostrar. O mostrar persuasivo pode ser tan movente como a demostraçao detalhada. Desde a sofistica a verdade e transitória, efeito de discurso. Desde a filosofia há um inteligível do qual todo discurso e caudatário, ao ponto de poder ser descartado. A diferença mais evidente passa pelo uso da retórica como teoria do discurso, e aqui entra nosso terceiro conceito, o da História. Aristóteles, base de nossos cursos de historia da filosofia, entra como cavalo branco nos estudos sobre o barroco, os chamados séculos de ouro , saõ desde esta linhagem obviamente aristotélicos(tanto para historia da filosofia como para a historia da literatura) Ocorre que desde uma historia sofistica de literatura, a retorica e uma pratica, se praticam hipótesis discursivas. E este saber das hipótesis discursivas transmitido nos exercícios de Teon, Hermognes, Aftonio, Menandro os chamados gregos menores, nos primeiros séculos de nossa era saõ o dia a dia dos estudantes de letras dos colégios e cátedras de europa, pelo que pode se afirmar, o presente da didático dos séculos de ouro está também, no século III. Temos então que coexistente com uma filosofia renacentista , uma sofistica. Um aristotelismo que aponta para a demostracão e uma sofistica para a mostraçaõ. A sofistica e evidentemente epidictica, e só com a retomada da retorica que apareceu o que sempre esteve alí, as letras seiscentistas são predominantemente epidicticas.

Teriamos então uma mirada Gorgiana y outra platónica para construir uma historia da filosofía y da literatura. A disparidade na recepção dos nomes marca a força do maior e do menor e opõe palavra e performance no discurso a um método para encontrar a verdade, que está sempre antes y despois da performance.. Aquí interessa a linhagem do menor que continua o descontinuo, (não tem progresso na perfomance, solo algo que avança) e pode contener nombres como Isocrates, cínicos y escépticos. Por otro lado esta o maior, como discípulo Aristóteles e avatares em Descartes, Kant. Um lado sustenta os sofistas no existem, o outro que a sofistica pode ser una eficaz crítica da crítica. Tomando partido proponho pensar uma historia sofistica da sofistica, uma história sofistica da literatura, no lugar de uma historia filosófica . Me interessa pensar fora de una historia filosófica da literatura, uma historia hegeliano kantiana. Entre as consequências : seiscentismo e a metáfora tornan-se muito mais interessantes quando saímos da demostraçao para fazer uma historia da literatura. Desde a sofistica, podemos articular a Gongora e Gracián com Gorgias mostrando a aposta na força da palavra que aparece sempre como persuasiva, aguda e mista. As consequências podem ser a de um Quixote que afirma e nega uma tesis de acordo a ocasião e um Quevedo exercitando a declamação e elogiando o baixo e o alto, um Quevedo que chegou a ser qualificado de *esquizo*, porque escrevia sobre putas e sobre deus. Pensar o seiscentismo como uma terceira sofistica, não como parte da evolução de um contínuo, senão como parte de um movimento entre a diferença e repetição. O escritor satírico, neste caso Cervantes, Quevedo, sabem porque passaram perto do Pinciano, (Pinciano, 1595, p.396) o preceptista da filosofia antigua poética, que diz no seu capitulo nono, *del arte de bien decir puede tomar la suya el comico para hacer reir...de la oratória matéria que es la cuestión, tomará el poeta cómico lugar para su risa*

A oratória é a base dos géneros e os argumentos circulam de cima para baixo e de o baixo para acima, e as hipótesis que aparecem no deliberativo podem também aparecer no judiciário e no demonstrativo.

Retomando, se há um norte no século de ouro este pode estar no século terceiro, o da segunda sofistica, por isso podemos aproximar a Góngora com Gracián, pero também com Gorgias e trazer para perto a Lezama Lima. Górgias da a força da palavra na performance, o sofista e aquele que eleva o que mostra. Move pelo valor que é capaz de expor. Gracián orienta os estilos dentro de um misto como Góngora que trabalha com uma idea multiple que oscurece a língua para falar de perto, lição da poesia no ouvido, por isso precissa presença. E causa e efeito de move-la. Há um elogio da dificuldade nesta manera. *Solo lo difícil es estimulante*, disse Lezama, Gracián sustenta que a verdade quanto mas dificultosa e mais agradavel. Gongora leído por un kantiano confesso, da un poeta pedante, inútil (refírome a Otavio Paz) A ideia da mistura parece nao poder pensar-se dentro do kantismo. E esse misto que so pode ser articulado no cómico. Lembremos que a mistura de estilos praticada por Góngora passa como atitude exemplar, ao ponto de que na cela de Sor juana, primeira do continuo Paziano, está o retrato de Góngora. Devemos lembrar que o chamado cultismo, amálgama entre concento e concepto pressupõe uma mutua competência entre o escritor e o leitor. Um culto falando a outro culto. Esse pacto hoje aparece apagado, e o quadro negro que soporta o breve giz da teoria (quadro negro que é colocado por Kittler como o fim da oratória)

Como lembra em um belo texto, Elogio de Gorgias, Adma Muhana (Muhana, 2000) mostra como o poeta pode ser pensado junto ao sofista sendo aquele que mostra, esta focado na lexis, na expressão, ele não demostra, não está preocupado como o ser. O que e realzado, e valorizado no ato da mostra, (que pode ser o belo ou o feio, a virtude ou o vicio) o quixote, lido desde a crítica, aparece como o primeiro de uma serie moderna, e livro que proposto como um ataque o vitupério dos livros de cavalaria. Os que afirmam isso parece que não passaram do prólogo, porque já no capitulo 6, o do escrutínio , se homenagea aos principais autores dos romances cavalerescos. Todos lembram que o quixote cita reiteradas veces como modelo o Orlando e o Amadís.

Se temos uma sofistica operando no seiscentismo, paralela a um aristotelismo, base de critica, pensemos um na cena contemporânea a mesma discussão de sofistica e filosofia, reciclada em sofistica/vs critica, como desenvolve a Barbara Cassin. Aqui onde podemos estabelecer uma segunda hipótese. O género epidictico em lugar da critica.

Tem colega que se ofende quando digo que podemos pensar o contemporâneo em relação com o seiscentismo sem passar pelo século 19 . Hegel e Kant pode, Espinosa não. Como gosto da força do menor , ordeno uma historia da literatura a partir da sofistica, em lugar de uma historia filosófica da literatura, uma historia sofistica , uma historia fora do continuo, não mais verdadeira, senão outra. O contemporâneo desde esta perspectiva e um misto, um liquificado a la Latour.

Que podemos fazer então neste contemporâneo com os modelos propostos nos exercícios retóricos, com essa retórica, liberados da crítica e seu continuo, pensemos em o uso de modelos, como pratica de exercício retórico. Poderíamos, num mapa epidictico, mostrar como operam os modelos como efeitos de uma pratica discursiva, a dos exercícios retóricos. Se meus exemplos forem convincentes poderemos transitar entre o século de ouro e o contemporâneo, fora do contínuo, a sofística como uma síncopa historiográfica. Ler este século de ouro por detrás permite chegar ao presente e pensar a projeção destas hipotesis: se os séculos XVI-XVII podem ser lídos como dentro de uma terceira sofistica, podemos pensar o contemporáneo como una quarta sofística. Se as letras *del siglo de oro* son predominantemente epidícticas podemos fazer um mapa epidicitico do presente. Una literatura de defensa o ataque, Bernhard, Borges, Moya, Gombrowicz, Quevedo, Cervantes, Gracián, Góngora . Uma literatura prevista nos exercícios retóricos. Uma sofistica para pensar uma historiografia fora do contínuo histórico, um mapa que se desmancha enquanto o percorremos.

Conclusões

Uma historia da literatura ordenada a partir do género epidíctico contra a idea de manual de historia da literatura aonde predomina o aristotelismo que desemboca no kantismo, proponho a coexistencia de outra linhagem a partir da sofistica, que se articula na prática, dos *progymnasmata*. Ler o século de ouro platónicamente da um Cervantes como primeiro de uma serie moderna, lido sofisticamente da um Cervantes ambíguo, hesitante capaz de sustentar visoes contrárias. A imitação pode ser pensada platonicamente, (aquela selecçao de linhagens do modelo, proposta por Deleuze, a partir de uma evidencia do que é, ou sofisticamente, a partir do simulacro, que assume o desvio, como ponto de vista da produção de diferenças, ponto de vista que possibilita o sofista

Referências

CASSIN, Bárbara, O efeito sofístico, São Paulo, Ed 34, 2005

DELEUZE, Gilles Lógica do sentido, São Paulo, Perspectiva, 2000

MUHANA, Adma, Elogio de Gorgias, Usp, Revista Letras Clásicas, n 4, 2000

PINCIANO, Alonso Lopes Philosophia antigua poética, 1595, Ed Castro, Madrid 1997

VIDAL , Gerardo Ramirez La invencion de los sofistas, México, Unam, 2017

VVAA Ejercicios de retórica, Teon, Aftonio, Hermógenes, Madrid, Gredos 1991

VERDADEIRO, VEROSSÍMIL, FICTÍCIO: A VIDA DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA CONFORME FRANCISCO ADOLFO DE VARNHAGEN

Rodrigo Gomes Oliveira Pinto[1]

Resumo: Francisco Adolfo de Varnhagen, fundado em um juízo interpretativo segundo o qual a obra de poesia traz relato crível das coisas vividas pelo sujeito empírico do poeta, e segundo o qual essas coisas podem ser coadas da obra e dadas a conhecimento como matéria de vida, lê a obra de Domingos Caldas Barbosa. Dessa leitura, que ignora as convenções poéticas e retóricas que vigoraram no século XVIII luso-brasileiro, decorre a biografia do poeta, no esforço letrado de forjar a vida de brasileiros considerados distintos nas letras e nas armas, conforme os programas românticos e nacionalistas de invenção do Brasil e de figuração dos vultos nacionais que foram empreendidos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no século XIX.
Palavras-chave: Retórica; Poética; Historiografia; Biografia; Nacionalidade

O texto que lhes proponho intitula-se "Verdadeiro, verossímil, fictício: a vida de Domingos Caldas Barbosa conforme Francisco Adolfo de Varnhagen". Intento com este título trazer à memória *Il filo e le trace: vero, falso, finto* (*O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*), livro de Carlo Ginzburg de 2006, editado, no Brasil, em 2007. Não sou historiador como Ginzburg; porém, interessam-me os fios do relato de outro historiador, Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), e os rastros da vida do poeta Domingos Caldas Barbosa. Não me refiro à vida do sujeito empírico que se crê nascido, em 1738 ou 1740, e falecido em Lisboa, em 1800. Essa vida é morta. A vida a que me atenho é discursiva, constituída biográfica e pragmaticamente na página em que se encena, contingente na materialidade de sua escrita, vista e revista mediante as leituras e as releituras que dela fazem ou que podem fazer, os vivos. O texto que lhes proponho decorre de estudos incipientes, que miram a investigação da desestabilização e da liquidação das doutrinas das artes poéticas e retóricas entre os fins do século XVIII e os princípios do século XIX, com o "encarecimento do eu", em termos caros a Luiz Costa Lima (2005, p. 49).

Francisco Adolfo de Varnhagen, consagrado como Visconde de Porto Seguro, em 1874, pelos "leais serviços à pátria" (GUIMARÃES, 2011, p. 195; ENDERS, 2014, p. 97), publicou, no início da década de 1850, o *Florilegio da poezia brazileira, ou*

[1] Graduado em Comunicação Social (FAAP) e em Letras (com habilitação em Latim e em Língua Portuguesa) (USP), mestre e doutor em Letras (Literatura Portuguesa) (USP). Contato: rodrigopinto75@yahoo.com.br.

Collecção das mais notaveis composições dos poetas brazileiros fallecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sobre as lettras no Brazil. Esta obra, de longo título, é feita de três tomos: o primeiro e o segundo, estampados em Lisboa, em 1850, o terceiro, em Madri, em 1853. Nesses três tomos, Varnhagen dedica-se a reunir a produção poética de autores nascidos em terras brasileiras entre os séculos XVII e XIX. Como explicita o prólogo que abre o tomo I do *Florilegio*, Varnhagen recolhe da produção desses nascidos em terras brasileiras as composições poéticas que sejam consideradas brasileiras ao menos no assunto, embora mais toscas, em preferência às composições que, mesmo sendo consideradas mais limadas, sejam semi-gregas (1850, t. I, p. III). Enfim, Varnhagen, posto que não defina o que entende por "semi-grego", diz oferecer "o que por mais americano tivemos" (1850, t. I, p. IV).

É de observar que Varnhagen, ao apresentar os princípios de construção do *Florilegio,* articula categorias distintivas para instituir a assim chamada brasilidade na poesia: a naturalidade, quero dizer, o local de nascimento define-se como critério primeiro (e incontornável) de inclusão ou de exclusão de um poeta na coleção; no entanto, isso não basta: uma vez que interesse a Varnhagen coligir apenas as composições entendidas como brasileiras de autores nascidos no Brasil, impõe-se ao processo de constituição da antologia o critério segundo de seleção, que, depurando o primeiro, pesa a brasilidade ou a não brasilidade da obra — e não mais do autor. Tomás Pinto Brandão (1664-1743), por exemplo, é poeta excluído da recolha, porque é nascido em Portugal, ainda que tenha tematizado poeticamente o Brasil (1850, t. I, p. V). Mais: no tomo II do *Florilegio*, Varnhagen escreve a vida do poeta Domingos Caldas Barbosa, de quem trato brevemente neste texto, e compõe recolha de poemas e de fragmentos de poema de gêneros líricos variados atribuídos ao autor (1850, t. II, pp. 443-486). Varnhagen sabe que Domingos Caldas Barbosa traduziu do latim à língua portuguesa a ode de Horácio (séc. I a.C.) endereçada a Mercenas (*Carm*. 1.1) (1850, t. II, p. 450), mas não insere na recolha essa tradução, publicada em 1793, no *Almanak das musas* (t. III, p. 3). No escopo da brasilidade, a ode não perece ser *flor* adequada ao *Florilegio,* nem manifestação do gênio nativo, porque é estranha à cor local da ideologia nacionalista de Varnhagen, orientada que é, em tempo de Segundo Reinado, pela fidelidade ao Estado monárquico, pela defesa religiosa do catolicismo e pela afirmação do enraizamento civilizatório do Brasil independente a Portugal, como demonstra Armelle Enders (2014, p. 98).

Disso, intento concluir que ler como documento o relato da vida de Domingos

Caldas Barbosa ou ler a recolha de *exempla* do que compôs como poeta, a despeito das razões de instituição e dos critérios de seleção do *Florilegio*, é desistoricizar os textos que lemos. Convém que não nos esqueçamos, porém, de que mesmo a definição da nacionalidade dos poetas elencados por Varnhagen está em disputa em meados do século XIX. Tenaz disputa, já disse Afrânio Peixoto (*apud* VERNHAGEN, 1946, t. I, p. VIII). Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) é assumido por Varnhagen como brasileiro; sua vida e sua obra leem-se no tomo II do *Florilegio* imediatamente antes da vida e da obra de Domingos Caldas Barbosa. No "Ensaio historico sôbre as lettras no Brasil", que serve de introdução à coleção, porém, Varnhagen, corrige-se em nota de rodapé: diz ter tomado conhecimento de que Tomás Antônio Gonzaga nascera no Porto ao mandar imprimir os tomos I e II do *Florilegio*. Acrescenta o historiador: saber disso antes "houvera privado o Florilegio das obras dêste poeta" (1850, t. I, p. XL).

Há melhor exemplo dessa tenaz disputa. O escritor português Joaquim da Costa Cascaes, em texto estampado na *Revista Universal Lisbonense* de 15 de maio de 1851, fornece notícia da recepção do *Florilegio* além-mar, logo após a publicação dos tomos I e II da obra, em Lisboa. Posto que a elogie, Joaquim da Costa Cascaes demonstra pesar pela incompletude ou pela brevidade das biografias redigidas por Varnhagen. Completas, na avaliação do escritor português, isto é, "que juntam a uma sufficiente cópia de factos, boa deducção, e colorido constante das obras do auctor, que se biographa", apenas as biografias de Antônio José da Silva (1705-1739), conhecido pelo epíteto de "O Judeu", de Cláudio Manuel da Costa (1739-1789), de Tomás Antônio Gonzaga e de Domingos Caldas Barbosa, dito "Barboza Caldas" na *Revista Universal Lisbonense*. Ainda que elogie o *Florilegio* e ressalte, entre as biografias escritas por Varnhagen, a de Domingos Caldas Barbosa, Joaquim da Costa Cascaes questiona os princípios de construção da obra, afirmando que são portugueses os poetas que o historiador brasileiro toma por brasileiros: os naturais do Brasil, antes de 1822, são "como qualquer minhoto ou algarvio", isto é, são como naturais do Minho ou do Algarve: são portugueses (CASCAES, 1851, pp. 431-432). Convém, portanto, que a vida do *brasileiro* Domingos Caldas Barbosa seja construída.

O Cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) escreveu-a. Na oitava parte do tomo II do *Parnazo Brasileiro, ou colleção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como já impressas*, editado pela Tipografia Imperial e Nacional, no Rio de Janeiro, em 1831, lê-se a "Breve noticia sobre a vida de Domingos Caldas Barboza" (pp.

17-18). Este texto, com variações, veio novamente a público na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, mais de uma década depois, na seção "Biografia dos brasileiros distinctos por lettras, armas, virtudes, &c." (*RIHGB*, t. IV, 1842, pp. 210-212). Nessa "Breve noticia", como impressa no *Parnazo Brasileiro*, Domingos Caldas Barbosa é retratado como "homem de muitos talentos e de virtudes sociaes" — é verossímil e é decoroso que assim o seja —, retratado como filho legítimo de pai português vindo de África e de mãe angolana que deu à luz na travessia do Atlântico rumo ao Rio de Janeiro, retratado como criança batizada cuja "educação litteraria" não foi desprezada pelo pai — percebe-se bem que as virtudes são atributos paternos (e não maternos) perpetuados no filho —, retratado como moço cujos talentos para as letras foram desenvolvidos no Colégio dos Jesuítas — sabemos bem que os pendores da natureza precisam ser aperfeiçoados pelo saber-fazer das artes —, retratado como estudante de "gênio desinquieto e picante [que] brilhava sobremaneira em algumas sátiras", granjeando inimigos — a imaturidade da mocidade serve de escusas no juízo do Cônego —, retratado como estudante de sátiras agudas contra os poderosos, que é punido pela "arbitrariedade, bem usual no tempo do Governo antigo", mediante a incorporação à soldadesca, retratado como jovem cuja carreira militar foi interditada pelo "embaraço" da sua cor — os termos "embaraço" e "cor" são do Cônego —, retratado como poeta viajado à Europa, cujos talentos poéticos e musicais foram justamente reconhecidos e favorecidos pela fidalguia da Casa dos Vasconcelos, talentos estimados pelos "Grandes de Portugal", enfim, retratado como "genio [que] era admirado principalmente quando improvisava com muito acerto e graça, tangeando huma viola, e cantando as glosas que fazia á qualquer assumpto lirico, que se lhe dava" (BARBOSA, 1831, pp. 17-18).

Não avançarei na leitura da vida do poeta conforme o Cônego. Nota-se, porém, que o relato ora referido, que atesta a nacionalidade, o gênio e a retidão moral de Domingos Caldas Barbosa coaduna-se com as razões de construção do *Parnazo Brasileiro*. Quais sejam essas razões: recolher a produção poética avaliada como digna de distinção de "Illustres Brasileiros" que possam fornecer modelos e estímulos aos jovens poetas, de modo a honrar a pátria (BARBOSA, 1831, pp. 4-5; HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 13). Como já afirmaram João Adolfo Hansen e Marcello Moreira, o Cônego Januário da Cunha Barbosa redigiu vidas de poetas largamente fundadas na leitura de poemas. Esse procedimento de escrita faz a vida pender da obra poética e, por seguinte, funda leituras de cunho biográfico que pensam a obra à luz da vida, assumida como relato factual

(HANSEN; MOREIRA, 2013, pp 13-16). O Cônego Januário da Cunha Barbosa, porém, não deixa à vista esse procedimento e confere credibilidade ao relato que faz, de início, afirmando noticiar, no *Parnazo Brasileiro*, o que ouvira de "parente ainda vivo d'este nosso poeta" (1842, p. 210). Trata-se, portanto, de agenciar a *fides* do testemunho familiar, e os limites desse testemunho nunca se evidenciam no texto do biógrafo. Analisada por François Hartog, a fórmula "eu sei por ter ouvido" é procedimento compositivo conhecido da historiografia, lugar-comum persuasivo em Heródoto (2014, 274).

Com Francisco Adolfo de Varnhagen, o procedimento de escrita que faz a vida pender da obra de poesia opera às claras. Tal como já afirmado, no tomo II do *Florilegio*, Varnhagen, tomando como fonte de pesquisa o Cônego Januário da Cunha Barbosa, escreve a vida do poeta Domingos Caldas Barbosa. Nas palavras Joaquim da Costa Cascaes, também já citadas, biografias como a de Domingos Caldas Barbosa, conjugam "sufficiente cópia de factos", "boa deducção" e "colorido constante das obras do auctor, que se biographa". A poesia incorporada ao relato dá as cores que aprazem o leitor oitocentista e, como exemplo, serve de comprovação do que se relata da vida do biografado[2]. O tomo III do *Florilegio*, estampado em Madri, em 1853, traz apontamentos suplementares biográficos e bibliográficos acerca Domingos Caldas Barbosa. Entre esses apontamentos, Varnhagen informa que, depois de impressos os tomos I e II da coleção e depois de publicada a segunda edição da biografia de Domingos Caldas Barbosa, no número XIV da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, em 1851, na seção "Biografia de Brazileiros distinctos ou individuos ilustrem que servissem o Brazil, etc." (pp. 449-460), tomou conhecimento de *A Doença*, obra do poeta cuja *editio princeps* saiu das prensas reais lusitanas em 1777. De *A Doença*, Varnhagen escreve tratar-se de poema de "pouco numen", de pouca inspiração; porém, a despeito do juízo depreciativo, afirma ser folheto no qual se colhem "muitos esclarecimentos sobre a biografia do poeta" (1853, pp. 296-297).

[2] Varnhagen refere excertos dos poemas "Neste Dia fatal, infausto Dia," (*Almanak*, 1793, v. I, t. I, p. 11), "Tempestade" (*Almanak*, 1793, v. II, t. III, pp. 82-84), "Canção" (*Almanak*, 1793, v. II, t. III, pp. 85-88), refere a"Carta de Lereno a Arminda" (*Almanak*, 1793, v. I, t. II, pp. XLVII-LXX), refere o "Memorial" (*Almanak*, 1793, v. I, t. III, pp. 89-94), poema de súplicas que pede mercê a D. Mariana de Assis Mascarenhas, senhora próxima à rainha D. Maria (TINHORÃO, 2004, pp. 208-209), refere excertos das cantigas "Serei triste até morrer" (1798, *v*. I, n. II, pp. 9-12), "Choro a minha desventura" (1798, *v*. I, n. VI, pp. 27-29), "Ao som da Lyra chorar" (1798, *v*. I, n. II, pp. 5-9), "Lereno melancolico" (1798, *v*. I, n. V, pp. 17-22), "Eu tenho huma Nhanhásinha" (1826, *v*. II, n. I, pp. 31-32), "Meu bem está mal com eu" (1826, *v*. II, n. II, pp. 21-23), todas recolhidas da coleção *Viola de Lereno*, atribuída a Domingos Caldas Barbosa.

A Doença é poema encomiástico que narra em quatro cantos, ao longo de 1.244 versos, os infortúnios do poeta lírico Caldas — *persona* fingida por Domingos Caldas Barbosa —e o trânsito do destino dessa personagem da infelicidade do passado inseguro de miséria e de doença à felicidade do presente de fartura e de saúde, em decorrência da proteção da piedosa casa nobiliárquica de Castelo Melhor. É possível aventar que, para Varnhagen, esse poema é *flor* indigna do florilégio. Notabiliza-se, todavia, aos olhos do historiador, como documento que traz a verdade dos fatos da vida do sujeito empírico Domingos Caldas Barbosa, verdade dedutível da poesia, a despeito das convenções poéticas e retóricas que se sabem vigentes no regime das belas-letras luso-brasileiras, a despeito das práticas de escrita que forjaram *A Doença* no século XVIII como obra de invenção, como verossímil poético. O passo referido interessa-me, porque dá explicitude aos métodos de Francisco Adolfo de Varnhagen, no *Florilegio*.

Sei do adiantado da hora, portanto, confirmo o que vocês já perceberam, abordei tangencialmente o que destaquei no resumo que propus a este Simpósio de "Estudos Retóricos e Poéticos". Gostaria de citar um exemplo, por fim, para arrematar o texto que lhes proponho — exemplo do modo como o historiador, no *Florilegio*, metodologicamente deduz da poesia a vida do poeta. Varnhagen, para além do que lemos com o Cônego Januário da Cunha Barbosa, carrega os traços melancólicos do biografado Domingos Caldas Barbosa e, ao fazê-lo, escreve:

> Rara vez encontraremos Caldas Barboza em suas composições, repassado de melancolia, sem que nos fale do seu berço; o que nos faz crer que antes era a lembrança do mesmo berço que lhe inspirava esses versos sombrios. (VARNHAGEN, 1850, t. I, p. 444).

Para ilustrar essa afirmação de recordação melancólica do nascimento que inspira "versos sombrios", Varnhagen cita alguns versos do poeta, entre os quais o segundo quarteto da cantiga "Choro a minha desventura" (BARBOSA, 1798, *v.* I, n. VI, pp. 27-29):

> Desgraçado desde o berço.
> Serei té á sepultura,
> Pois assim o quiz meu Fado
> Choro a minha desventura. (VARNHAGEN, 1850, t. I, p. 445).

Na cantiga, recolhida na coleção *Viola de Lereno*, cujo primeiro volume foi

impresso em 1798, este quarteto integra composição de tom lamuriante na qual o *eu* canta o pesar de estar fadado, por toda a vida, do berço à sepultura, a amar sem ser amado. É lugar-comum da lírica amorosa, pode-se afirmar. No *Florilegio*, este quarteto é tomado, por Varnhagen, como evidência sincera da aflição de Domingos Caldas Barbosa por ser filho de mãe "negra escrava de seu pai" (VARNHAGEN, 1850, t. I, p. 444).

Não analisarei este exemplo, que me parece evidente por si só. Não creio ser possível pensá-lo, todavia, sem recordar, como mostra Rodrigo Turin (2013, p. 42), que as populações de origem africana eram pensadas, no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como incivilizadas. Nesse sentido, para concluir, o passo parece-me antes documentar as práticas de escrita de Francisco Adolfo de Varnhagen — e a violência escravocrata da sociedade imperial inscrita nessas práticas — do que a vida, arruinada hoje, do sujeito empírico Domingos Caldas.

Referências

Almanak das musas: nova collecção de poesias. Offerecido ao genio portuguez. Volume I, parte I. Lisboa: Officina de Filippe José de França, 1793.

Almanak das musas: nova collecção de poesias. Offerecido ao genio portuguez. Volume I, parte II. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1793.

Almanak das musas: nova collecção de poesias. Offerecido ao genio portuguez. Volume II, parte III. Lisboa: Officina de João Antonio da Silva, 1793.

Almanak das musas: nova collecção de poesias. Offerecido ao genio portuguez. Volume II, parte IV. Lisboa: Officina de João Antonio da Silva, 1794.

BARBOSA, Domingos Caldas. *A Doença*: *poema offerecido á gratidão por Lereno Selinuntino da Arcadia de Roma, alias D.B.C*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1777.

BARBOSA, Domingos Caldas. *A Doença.* Organização de Lúcia Helena Costigan e Fernando Morato. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944. 2v.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno: collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Na Officina Nunesiana, 1798.

BARBOSA, Januário da Cunha. Domingos Caldas Barboza. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo IV, 1842, 210-224.

BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnazo Brasileiro, ou colleção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1831. 2 v.

CASCAES, Joaquim da Costa. Florilégio da poesia brasileira. In: *Revista Universal Lisbonense*. Lisboa: Imprensa Nacional, 15 de maio de 1851, s. 2, a. 10. v. 3, n. 36, 431-432.

ENDERS, Armelle. *Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação dos brasileiros.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.* Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Tradução de Paulo Knauss e Ina de Mendonça. Rio de Janeiro: EdUERJ; Edições Anpuh, 2011.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARTOG, *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, L. C. *Limites da voz (Montaigne, Schegel, Kafka).* 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Escrever vidas, narrar a história: a biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa. O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800).* São Paulo: Editora 34, 2004.

TURIN, Rodrigo. *Tessituras do tempo: discurso etnográfico e historicidade no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Domingos Caldas Barboza. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo XIV, 1851, 449-460.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poezia brazileira, ou Collecção das mais notaveis composições dos poetas brazileiros fallecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sobre as lettras no Brazil.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1850. 2 v.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poezia brazileira, ou Collecção das mais notaveis composições dos poetas brazileiros fallecidos, contendo as biographias de*

muitos delles, tudo precedido de um ensaio historico sobre as lettras no Brazil. Tomo III. Madrid, Imprensa da V. de D. R. J. Dominguez, 1853.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brazileira, ou Collecção das mais notaveis composições dos poetas brazileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio Historico Sôbre as Lettras no Brazil.* Rio de Janeiro, 1946. 3 v.

O MEZ DA GRIPPE, DE VALÊNCIO XAVIER: INTERCURSOS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Daniele Santos (UFPR)[1]

Resumo: A construção de um texto, seja ele literário ou não, percorre níveis de sentido que auxiliam na recepção da mensagem para aquele a quem se destina. Isso significa dizer que esses desdobramentos, geralmente, apresentam fronteiras claras ou mais ou menos estáveis, sendo chamados de gêneros discursivos (BAKHTIN, 1992). Tais níveis de sentido podem ser desvelados por processos discursivos que atingem o campo da intermidialidade, e do hibridismo dentro de um texto literário. Nesse sentido, há uma função referencial específica dentro do conjunto do qual fazem parte. Assim, podemos refletir sobre os intercursos desses processos de estilo e estética em *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier, cuja primeira edição data de 1981.
Palavras-chave: Valêncio Xavier; *O mez da grippe*; Literatura paranaense contemporânea.

Intermidialidade e a hibridismo na literatura

Intermidialidade pode ser definida de acordo com a perspectiva de Claus Clüver (2007) que nos revela a presença do termo "mídia" no português brasileiro, sendo ele relativamente novo e ligado diretamente com a ascensão dos grandes meios, como jornais, rádios e televisões. Há, então, uma ligação entre "mídia" e as mídias eletrônicas que se propagam principalmente a partir do final século XX.

Essa diversidade do sentido do termo nos dá aparato suficiente para pensar que a intermidialidade, portanto, não é restrita apenas ao meio eletrônico ou coisa que o valha. Ela se dá na materialização nas diversas fronteiras que se estabelecem entre as próprias mídias. Isto é, é desse entrecruzamento que há uma mídia mais ampla e complexa.

As definições iniciais pelas quais Clüver (2007) perpassa se baseiam nas concepções dos alemães de mídia. Para eles, a mídia tem um mecanismo muito semelhante ao da mensagem. Isto é, há um receptor, um emissor e um conteúdo. No entanto, o autor já nos orienta que essa não é a melhor forma de definir mídia, e mais especificamente intermidialidade. Tendo em vista que a transmissão desse conteúdo, por exemplo, por meio da música, não atinge apenas a linearidade de signos que façam sentido dentro de um contexto específico, mas também atinge ao campo da abstração, difícil de ser pensada de forma objetiva, tendo em vista que angaria os sentidos.

Mais além, Clüver (2007) dirá que esse mesmo processo pode ser pensado em relação à pintura. De fato, pode ser que haja uma mensagem a ser transmitida, há um

[1] Doutoranda em Literatura (UFPR). Mestre em Literatura (UTFPR). psantosdaniele@gmail.com

público específico – principalmente quando pensamos no século XX, e a perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, como diria Walter Benjamin (2013) – e há um emissor.

Ele assim problematiza essas relações, levando em conta que a linearidade e as mídias são praticamente antagônicas. Sendo assim, as mídias não podem ser pensadas como nas concepções dos alemães, os quais, consideram a linearidade dos signos com o objetivo final de se fazerem compreendidos. Elas são mais centradas, por sua vez, nos entrecruzamentos das fronteiras, formando a intermidialidade. Mais particularmente, dessa relação entre mídias, se é que podemos categorizar assim, mesmo que provisoriamente, a intermidialidade, Clüver (2007) considera três subcategorias, as quais são baseadas em Irina Rajewsky (2005): a) a combinação de mídias; b) a referências intermidiáticas; e c) a transposição midiática. A combinação de mídia diz respeito a como manifestações midiáticas se unem a fim de fazer um sentido específico dentro de um contexto.

Sendo assim, é a junção de pelo menos duas mídias, que podem se combinar em vários graus: "engajamo-nos numa combinação de duas mídias sem termos acesso físico à materialidade dos dois objetos, mas ficando enfaticamente conscientes dela." (CLÜVER, 2007, p.17). Duas mídias, portanto, coexistem, mas não necessariamente materializadas no mesmo contexto por meio de objetos específicos. Pode haver, assim, apenas a menção a uma delas, ou ainda a referenciação.

As referências intermidiáticas, por sua vez, como segunda subcategoria, diz respeito a um texto de apenas uma mídia que evoca motes e objetos de outras mídias. Aqui há uma noção muito interessante trazida pelo autor. Ele acredita que toda intertextualidade é uma intermidialidade: usando "intertextualidade" em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os "intertextos" de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias (CLÜVER, 2007, p.17). A título de exemplo, o autor cita *Dogville*, de Lars Von Trier, que, na composição fílmica, faz referência a composições da pintura moderna. Portanto, há a referência midiática entre uma mídia e outra.

Por fim, a transposição intermidiática confere a transformação de uma mídia em outra: "nesses casos, o texto 'original' (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a

"fonte" do novo texto na outra mídia, considerado o 'texto-alvo'" (CLÜVER, 2007, p.18). Podem habitar nessas relações o termo "adaptar" também, o qual prevê uma relação de transformação de uma mídia específica para outra.

Além dessas categorias, Clüver (2007) afirma que:

> Além dos termos que indicam relações entre mídias diferentes e entre textos envolvidos em tais relações existem também conceitos e termos como "estrutura", "narratividade", "alegoria", "ironia", "paródia" e "o leitor/espectador/ouvinte implícito", que se aplicam igualmente a todas as mídias, ou pelo menos a um grande número delas (p. 20).

Essas concepções de mídia e intermidialidade, para o autor, correspondem a um espaço e tempo possíveis. Todavia, é necessário notar que nem sempre esses conceitos permanecem ao longo da sociedade e da cultura. Isto é, alguns textos perduram, outros são suprimidos pelo tempo, o próprio registro do que vem a ser a intermidialidade se altera então.

Além da perspectiva de Clüver (2007), notemos o que Jakobson (1969) sobre a literatura e os seus desdobramentos. Para o autor, não somente da arte verbal ela é formada, tendo em vista a possibilidade de conversão dessa para outras formas de manifestação artística, como o filme, a música, e a arte gráfica. Isso se justifica pela noção de que esses procedimentos têm em si o signo, que não se configura somente em palavras. Sendo assim, a linguagem é estudada conforme a variedade de manifestações possíveis a que ela se propõe. Esse diálogo, então, é uma forma de pensarmos nas possibilidades da intermidialidade e da relação que se estabelecem entre os textos de diferentes manifestações artísticas.

De acordo com Fernanda Pinto (2017):

> Os estudos semióticos, além de outros que giram em torno da teoria da comunicação, agregaram uma nova dimensão ao conceito de "texto" e ao seu tratamento crítico. Considerando-se que o ato de recepção é um ato de constituição textual e, ainda, que dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, a situação torna-se mais complexa para o receptor. Nesse entendimento, o leitor nunca vai interpretar o mesmo texto, pois o que é dado à compreensão e à crítica como texto acaba por ser moldado pelas convenções de recepção, pelas atitudes ideológicas e ainda pelas interferências intertextuais (PINTO, 2017, p. 15).

A intemidialidade, então, pode ser entendida como uma relação intertextual, na qual o receptor é peça chave para que haja o entendimento da obra como um todo. Isso dependerá, nesse sentido, do seu próprio conhecimento de mundo, e da sua percepção ideológica das coisas, o que refletiram sua interpretação e análise sobre o material visto.

Dito isso, retoma-se a questão da transmutação, representada por Roland Barthes (2013), como a passagem de signos verbais para signos não verbais, sendo utilizadas em grande medida na televisão e no cinema. Na literatura, então, se transforma os conceitos de arte verbal, para a arte não verbal em movimento. Como, por exemplo, a transmutação do livro O Leopardo, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, romance histórico italiano de 1958, para o premiado filme O Leopardo, de Luchino Visconde, de 1963, demonstrando essa possibilidade pouco tempos após o lançamento do primeiro.

Assim, todas as estruturas signas passaram a ser representadas como textos. Filmes, músicas, histórias em quadrinhos, obras de arte, todos são representados dessa maneira. Nessa perspectiva, por ser tão ampla a noção de "texto", a possibilidade entre mídias passa a fazer sentido.

Além dessas composições, nos será fundamental pontuar o que diz Rajewsky (2005) sobre a intermidialidade. Para ela, há três formas de consolidação dessa. Em um primeiro momento, considera a transposição midiática em seu sentido mais simples, quando há adaptação de texto para um filme, por exemplo. Em segundo lugar, ela percebe uma noção mais ampla que engloba as mais diversas mídias, como a música, os filmes, o teatro, ou as próprias histórias em quadrinho e a sua mescla. Por fim, ela nota a referência de um texto literário a outras formas artísticas, como as já supracitadas, ou ainda a outros gêneros do próprio discurso. Para as duas últimas categorias, ela considera que há uma experiência intermidiática intracomposicional, enquanto a primeira é extracomposicional. A diferença entre esses dois termos é que na intracomposional, há a mescla entre um ou mais gêneros, enquanto na extracomposicional, isso não ocorre.

As classificações podem ser entendidas na categoria de combinação de mídia; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposição medial; e se fazem referências concretas e específicas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificados como referências intermediais. Claro, e isso é de fato quase sempre o caso - o produto resultante de uma determinada

transposição medial pode exibir, além do obrigatório processo de transformação medial, referências (de volta) para o trabalho original. Assim, no caso da adaptação cinematográfica, o espectador "recebe" o texto literário original junto com a exibição do filme e especificamente recebe o primeiro em sua diferença ou equivalência ao segundo. Esta recepção não ocorre (apenas) devido a qualquer conhecimento prévio ou fundo que o espectador pode ter, mas por causa da própria especificidade do filme. Ela abre camadas adicionais de significado que são produzidas especificamente por esta referência ou "colocar em uma relação" de filme e texto. Em vez de ser baseado simplesmente em uma obra literária original preexistente, então, uma adaptação cinematográfica pode ser constituído em relação à obra literária e, assim, cair na categoria de referências intermediais (RAJEWSKY, 2005, p. 53). [tradução nossa]

Ainda segundo Rajewsky (2005), dos mais diferentes níveis de estudos que a intermidialidade incorpora, surgem também os mais diferentes tipos de subdivisões nessa perspectiva, sendo a hibridez uma delas. Para ela, o prefixo "intra" indica esse cruzamento de fronteiras entre as mais diversas mídias, não obstante podendo ser ampliada para "trans" mídias.

De um modo geral, o debate atual revela dois entendimentos básicos de intermedialidade, que não são em si homogêneos. A primeira concepção sobre a intermedialidade se dá como condição ou categoria fundamental, enquanto a segunda aborda a intermedialidade como categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações individuais de mídia – uma categoria que é útil apenas na medida em que essas configurações manifestam alguma forma de estratégia intermidiática. A distinção entre essas duas categorias básicas – esses dois polos – estruturam o debate da intermidialidade – recordando a discussão sobre a intertextualidade que ocorreu a partir da década de 1970 até a década de 1990, tanto mais que a intertextualidade em suas várias concepções amplas tem sido um ponto de partida para muitas tentativas de teorizá-la. (RAJEWSKY, 2005, p. 47) [tradução nossa]

Nessa discussão, assim como pincelamos anteriormente, as questões sobre intermidialidade perpassam sobre a intertextualidade, ressalta ela, além de preceitos filosóficos e sociológicos. Se é assim, a intermidialidade ocorre em qualquer meio que haja produção cultural, isto porque os meios de comunicação são mistos por si mesmos.

Após essa breve contextualização, Rajewsky (2005) nos fornece uma abordagem que será muito interessante para compor este estudo, e aventar a possibilidade de inclusão de *O mez da grippe* em uma análise intermidiática. Ela expõe que há um caráter chamado na literatura intermidial de "como se" (as if) que expõe a relação entre a literatura e as outras artes. Para a autora, esse princípio desvenda uma relação de ilusão do texto verbal em detrimento do texto não verbal; há referências da literatura ao cinema, por exemplo.

É como se o autor literário utilizasse alguns recursos cinematográficos que, em verdade, não está presente, mas são transmitidos pelo próprio arranjo verbal. Ele não pode, nesse sentido, utilizar de recursos visuais, como dissolver, cortar, emendar e ampliar imagens. Então, basta a ele utilizar-se desses elementos sem realmente serem invocados, ou seja, há uma imitação, é o como se. Assim, essa referência entre mídias só tem um caráter referencial. Tal caráter, então, requer muito do interlocutor.

O interlocutor deve ter uma carga de entendimento do que é proposto, um conhecimento a priori de referências musicais, da arte plástica, de filmes, entre outros. Sendo assim, é como se essa imitação virasse realidade por meio do texto. Tal texto, então, pode se ocupar de efeitos de outras mídias, como o cinema, a música, o teatro, e outras produções, assim como o caminho inverso também é possível.

É como se a pintura, por exemplo, por meio de uma sequência de quadros, virasse uma obra viva, que requer do espectador um esforço interpretativo para entender tal relação. Então, há uma relação de referência, que referencia outra mídia por meio das suas especificidades.

Tendo em vista esse cenário de referencialidade a outros gêneros e noções de relações entre artes, a hibridez nos parece fundamental para delimitar o nível de sentido que temos por objetivo fornecer nessa análise e interpretação da obra de Valêncio Xavier. Sendo assim, pontuamos que nossa percepção de hibridez se refere justamente a uma noção de que há uma mistura de gêneros que se consolida em *O mez da grippe*.

Luiz Antônio Marcuschi (2010), por exemplo, pontua que essa mistura de gêneros pode ser chamada de intertextualidade tipológica, na qual tal mistura oferece a noção de que um gênero assume a função de outro. Sostenes de Lima (2013), por sua vez, demonstra que os gêneros se desenvolvem em uma escala com outros gêneros textuais, por isso da sua hibridização. Assim, o contato entre esses mais diversos gêneros

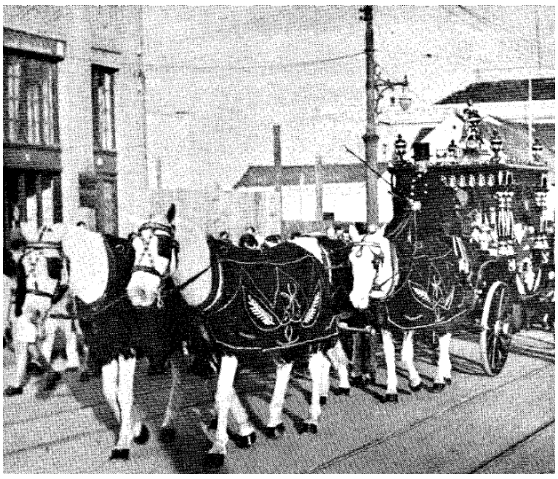
favorecem essa possibilidade de mistura entre as suas fronteiras. O autor ainda adverte que as mídias também facilitam esse processo de hibridização dos gêneros.

Ademais, podemos considerar o seguinte fragmento: "as frequentes mudanças provocadas pela tecnologização dos meios de comunicação faz brotar uma variedade de gêneros híbridos, construídos em decorrência da necessidade de gerar o 'novo': criar, transformar, modificar, mesclar e inovar" (PINHEIRO, 2002, p.278).

Cabe ainda destacar a discussão feita por Mikhail Bakhtin (2013) sobre a instabilidade e formalidade dos gêneros no contexto social. Se eles são mais ou menos estáveis e dependem do contexto de produção para fazer sentido, ou seja, de um locutor e de um interlocutor, o reconhecimento da hibridez do gênero se torna mais fácil, isso porque há um reconhecimento desses no contexto que fazem parte.

Nesse sentido, pensemos no gênero fotografia – no caso de *O mez da grippe*, a fotografia social, que retrata um acontecimento da cidade, no caso, um funeral:

Figura 1 - Funeral



Fonte: Xavier (1998)

Essa imagem seria uma espécie de Gênero A, que mantém a sua função, mas tem uma apropriação do Gênero B, um discurso oficial:

Figura 2 - Discurso oficial

No dia em que não houve caixões para serem transportados os cadaveres, mandei-os fabricar e, quando faltaram animaes para conduzir os carros funebres, mandei-os alugar pelo preço pedido, para que não ficassem insepultos os infelizes fallecidos.

Relatorio do Sr. dr. Trajano Reis, director do Serviço Sanitario.

Fonte: Xavier (1998)

Sendo assim, o discurso oficial porta características da fotografia, a retoma, mesmo que de forma irônica, já que foca nos ricos e na opulência desse tipo de enterro, no qual não faltou nem animais, nem madeira, nem caixões, nem outro insumo. Portanto, ele se torna um gênero híbrido. Nenhum dos dois perde, então, a sua função. Ambos coexistem por si próprios, mesmo com as mesclas. Considera-se, para tanto, a sua finalidade, seu caráter de fazer sentido dentro do contexto que está inserido. Essa é apenas uma das possibilidades de demonstrar a intermidialidade e a hibridez na narrativa de Valêncio Xavier, a seção de análise trata essa questão mais profundamente.

Além disso, a própria noção de hibridismo se estabelece no próprio título:

Figura 3 – Título do livro

Fonte: Xavier (1998)

Assim como a heterogeneidade de narrativas, tempos e cronologias, os gêneros também se alteram frequentemente, corroborando a ideia de hibridez narrativa. A noção de novela corresponde à “novidade” e “notícia”, do italiano, de acordo com Álvaro Manuel Machado (1977). De pouca extensão, ela se difere do conto justamente por isso. Além disso, uma das suas características principais é a densidade da sua narrativa. Geralmente, é pouco complexa, e tem desdobramentos simples. As situações são criadas e resolvidas, rapidamente, ou somente ao final da trama. Sendo assim, de acordo com o autor, ela respeita a forma tradicional das histórias de ficção, com começo, meio e fim.

Ademais, só são descritos ambientes e personagens extremamente necessários para o desenrolar da narrativa, corroborando, então, ao eixo central do foco narrativo. Podemos, também, considerar, que a novela, principalmente quando pensamos em telenovela, tem um forte apelo ao público, sobretudo por se centrar em dramalhões, e beirar a pieguice. As situações, assim como nos folhetins tradicionais, acontecem e são resolvidas de forma a envolver o espectador na trama, e deixar com que acompanhe todo o desenrolar até o final.

Como se trata de Valêncio Xavier, um autor que transita entre as várias mídias, não devemos deixar de pensar nessa composição também das telenovelas. O grande ponto é que, mais uma vez, ele parodia o gênero em questão, tendo em vista não apenas a extensão, que é o aspecto mais formal e estrutural que podemos considerar, como também as questões de conteúdo. Não há uma trama central que envolve o leitor no decorrer de toda a narrativa. Conforme já dissemos, várias tramas se fomentam e criam um cenário com várias ramificações que se estabelecem e fortalecem os vários focos narrativos. Além disso, não há grandes apelos sentimentais ao público em questão. Tanto que requer um esforço do leitor para que ele entenda que o ato do homem que caminha sozinho é o de estupro. Por fim, o próprio desenrolar do tempo, que não é linear, e apresenta poucas marcas de contagem durante a narrativa, diferem da própria noção de novela/telenovela. Há um calendário que busca não deixar o leitor tão distante assim do que é narrado. Entretanto, mesmo com esse calendário, alguns saltos são dados, não seguindo um fio narrativo cronológico específico, respeitando, nesse sentido, o mês da gripe e os seus entornos. Dessa forma, ao colocar "novella" como subtítulo da sua obra, já nos adianta que os gêneros do discurso serão repensados e, muitas vezes, subvertidos.

Nesse sentido, a obra de Xavier é muito mais completa do que isso, ultrapassando a estabilidade formal do próprio gênero novela. Novamente, ele flerta com essas definições, mostrando uma completude muito maior quando convida o interlocutor a sua narrativa. Assim, há a presença da paródia quando ele brinca com uma definição, trazendo um percurso de gêneros muito mais variados que o da novela. O riso então não acontece, nesse primeiro momento, diretamente. A relação que o autor e o leitor têm em um primeiro momento é o que compõe tal riso. A sátira se personifica desse modo: ultrapassando todo o limite formal da palavra "novella" e o que ele ocasiona para o desenrolar de uma narrativa.

Antes de continuarmos a análise, cabe ressaltarmos que a composição global da obra é muito interessante, porque ela se dá em planos. O próprio homem do qual acabamos de falar, se concentra em planos. Ele, mais a frente, reflete as calçadas que estão atrás dele, fazendo com que o olhar do leitor se volte para várias posições. Essa é uma apropriação de Valêncio Xavier ao gênero cinematográfico, que engloba essas noções de planos, e faz com que relembremos do que Rajewsky (2005) havia dito sobre

essa possibilidade na literatura. Ou seja, o recurso do "as if" é utilizado nesse sentido, porque o autor age como um diretor de cinema, fazendo recortes próprios durante e narrativa, e formulando uma obra não linear, como se fosse possível montar várias cenas e retomar as histórias como em um filme (ou até mesmo em uma novela) no tempo em que se fizer necessário e plausível para a composição da história. Ela impele ao leitor (que nesse caso é um "as if" de espectador) a noção de ligar as histórias, mesmo com os cortes e as dissoluções de cenas. Sendo assim, ele utiliza esses recursos das mídias não verbais, por meio dos textos e imagens. Ou seja, a imitação, da qual já falamos anteriormente.

Além disso, a quantidade de personagens e enredos também é uma imitação dos recursos do cinema. Bem como as lacunas que se estabelecem de tempos, como é o caso da história da Dona Lúcia em detrimento aos acontecidos da gripe, cerca de 50 anos antes. Ou seja, ele se permite, por meio da hibridez dos gêneros textuais, fazer referências a outras mídias, sobretudo o cinema, formulando quadros que transmitem movimento – o próprio homem que parece caminhar pelo decorrer das páginas. Assim como as frases, "agora está morrendo muita gente mesmo", que dessa repetição dão a impressão de movimento. Sendo assim, os recursos do cinema são apropriados pela literatura, demonstrando a possibilidade híbrida e intermidiática da obra em questão. Possibilidade híbrida essa que se reflete, também, por meio das múltiplas histórias que consolidam durante a narrativa, com seus vários enfoques. Principal foco que tomaremos como análise no presente trabalho.

Dito isso, na próxima página, temos um trecho de Marquês de Sade como epígrafe do livro, que nos diz o seguinte:

> vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira (XAVIER, 1998, p. 6)

Regina Chicoski (2005) nos propõe uma interessante análise sobre as vozes de Valêncio Xavier e Marquês de Sade nesse sentido. Partindo da teoria de polifonia do discurso, baseada em Mikhail Bakhtin (2013), ela discute como o personagem e o narrador se misturam tanto no trecho acima, quanto na obra de Xavier. Parece haver um

mutifacetamento identitário que coloca circularidade a tríade proposta por Antônio Candido (2009) – autor, público e obra. Há tal circularidade então que reina entre esses três elementos e os transpõem, colocando o narrador e os personagens ao centro heterogêneos dos múltiplos discursos reinantes no texto.

Nesse sentido, Chicoski (2005) nos propõe uma interessante análise sobre a epígrafe de Sade e o homem misterioso que aparece na primeira página do livro. O leitor que se depara com a obra pela primeira vez ainda não conhece a índole do homem misterioso, mas se já bem observou seus olhos e a sua postura, entende que não se trata de um sujeito com boas intenções. Dito isso, ao considerarmos essa epígrafe em conjunto com o que acompanha o desenrolar da obra, percebemos o tom fúnebre a respeito do qual o leitor é conduzido, reforçando a ideia das caveiras que aparecem nas páginas anteriores, bem como o mensageiro da morte, e a sua ambivalência de signos. Assim, como conclusão dessa trajetória, a morte representa muito mais do que aquilo que o mensageiro está autorizado a demonstrar, em conjunto com o que diz Sade, a sua coloração – o podre, o cadavérico, os meandros da gripe, da doença, e tudo que isso acarreta – é própria da natureza e, novamente, há ambivalência: entre o feio da morte e o belo da verdade. Mesmo que repentina, a morte é a única certeza.

Considerações finais

À guisa da conclusão desse estudo, percebemos, antes de mais nada, as muitas possibilidades que ainda são possíveis a serem trabalhadas com essa obra. À medida que analisamos e interpretamos todo o potencial narrativo de Valêncio Xavier, notamos que várias outras lacunas são deixadas, detalhes que, por outra perspectiva, poderiam mudar toda o eixo analítico aqui escolhido.

Nesse sentido, entendemos durante a consolidação desta pesquisa que a hibridez não se deu tão somente na combinação de gêneros em novos suportes, tipos textuais ou outros novos gêneros, ela se deu também na densidade da narrativa. Densidade essa composta por uma abordagem que foge da linearidade, e busca novos percursos de fazer sentido, por meio de textos verbais e não verbais. Além disso, a própria questão dos personagens influencia diretamente nessa hibridez. As várias histórias que se consolidam se fundamentam em eixos narrativos diversos, desvelando várias verdades possíveis para os desdobramentos da história.

Se há uma noção muito trabalhada por Valêncio Xavier é a da fuga à unicidade. O multifacetamento da sua narrativa é muito visível pela própria composição estrutural da obra: vários fragmentos, e recortes que, despretensiosamente, poderiam não ter nenhum sentido atribuído, acaba por se ressignificar à medida que requer do leitor um esforço para que faça ser entendido.

Referências

CLÜVER, C. Intermidialidade . PÓS: Revista do Programa de Pós graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 1, n. 2, p. 8 23, 2012.

MACHADO, A. M. A poesia da" Presença" ou a retórica do eu. **Colóquio: Letras**, n. 38, p. 5 12, 1977.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: constituição e práticas sociodiscursivas . In: **Gêneros textuais:** constituição e práticas sociodiscursivas. São Paulo: Cortez, 2005.

PINHEIRO, N. F. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In: MEURER, J. L., MOTTA-ROTH, D. **Gêneros textuais e práticas discursivas:** subsídios para o ensino da linguagem. Bauru: EDUSC, 2002.

RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. In: **Intermédialités:** histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n. 6, p. 43 64, 2005.

XAVIER, V. **O mez da grippe e outros livros.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POÉTICA DO INÓXIO: ROMANCE BRASILEIRO E CONJUNTURA SOCIOPOLÍTICA PÓS-2013

José Helber Tavares de Araújo (UEPB)

Resumo: Este trabalho é um esboço inicial do cruzamento entre o diagnóstico das transformações da sociedade brasileira, de 2013 para os dias atuais, com a produção literária que tem se destacado neste mesmo período pela tentativa de apreender o cenário social e político contemporâneo brasileiro. Verificando esta produção romanesca, tentamos compreender como alguns romances registram, através de sua representação ficcional, o Brasil contemporâneo, do eclipse do progressismo pré-2013 à regressão neoliberal pós-2013. Para tanto, selecionamos alguns romances que, de alguma forma, representa a convergência entre narrativa e contemporaneidade brasileira: *O professor* (2014), *Luxúria* (2015), *Ainda estou aqui* (2015) e *O Marachel de Costas* (2015).

Palavras-Chave: Literatura Contemporânea; Romance Brasileiro; Ditadura Militar

Quando se discute as relações entre literatura e contemporaneidade, o trabalho de Diana Klinger, *Escritas de Si, Escritas do outro* (2016), tem se tornado uma rica fonte para os estudos do diagnóstico de época da produção literária atual. Kingler constata que a tendência das narrativas de nosso tempo é muito influenciada por dois aspectos inter-relacionados: primeiro, "o retorno do autor", isto é, a presença marcante da escritura em primeira pessoa, que mescla os aspectos ficcionais com contundentes e visíveis traços autobiográficos; segundo, "a virada etnográfica", ou um certo olhar antropológico sobre o desconhecimento da cultura do outro e a luta para encontrar um entendimento deste choque. Para a autora, o encontro destes dois pontos, entre estilização do conhecimento de si e estetização do reconhecimento do outro formam uma marca única na literatura contemporânea que é a de que relatar um autoconhecimento implica ligações com as teorias do *recognition*. Sou seja, a voz íntima que relata como recrio o outro no meu imaginário marca a própria experiência pessoal.

Klinger não é uma retoricista teórica, suas conclusões são consequências de observações minuciosas dos textos de João Gilberto Noll e Bernardo Carvalho. Para demonstrar como haveria uma certa tendência, pode-se estender a uma série de autores atualmente reconhecidos no cenário da literatura brasileira atual, principalmente desta escrita de si - mais do que a escrita do outro, pois este outro aparece como representação

cognitiva móvel antes de expressão autônoma. Exemplos como *O filho eterno* e *O professor*, de Cristovão Tezza; *Quarenta dias* e *Outros Cantos*, de Maria Valéria Resende; *A noite da espera*, de Milton Hatoum; *O irmão alemão*, de Chico Buarque; *Oitavo selo*, de Heloísa Seixas; *Cadernos de um ausente*, de João Anzonello Carrascoza, entre tantas outras obras.

Estamos partindo desta constatação de Klinger sobre a literatura contemporânea para buscar pensá-la em outros termos que podem ampliar o diagnóstico de época cultural, ou ao menos levantar questões provocativas, como assim espera-se do papel da crítica. Neste sentido, os resultados de sua pesquisa nos inspiram a recriar algumas interpretações, já que seu trabalho se encontra dentro de um campo do culturalismo pós-moderno que não nos é inteiramente compartilhado. Concordamos que a tendência do presente é uso do recurso da escrita em si; concordamos também com a verificação da existência de uma representação cognitiva de um eu ciente de sua relação com o outro. Porém, discordamos de que as causas desta relação com o outro não nos aparece apenas como uma questão etnográfica, assim como as consequências desta tendência da escrita de si, para este trabalho, tem ramificações profundamente sociais, econômicas e políticas. Na verdade, nossa hipótese neste artigo é a de que a autobiografia e a etnografia têm criado um grande vazio político na literatura, comprovando a ausência de romances ligados aos processos políticos da atualidade ou às grandes estruturas do capitalismo moderno. Na verdade, acreditamos que este modelo de escrita de si pode ter relações íntimas com este novo sujeito neoliberal (DARDOT; LAVAL). E que a visão etnográfica meramente cultural apaga as problematizações econômicas e também políticas. Ou seja, etnografia e autobiografia como material do novo tempo do mundo romanesco rebaixam e desconsideram formulações literárias de vínculos com uma realidade social de luta por espaços e direitos na sociedade[1], que ficam a margem da narrativa, quase como elementos descritivos tangenciais. Se é assim, a contemporaneidade é marcada por um terceiro traço: o fim do cidadão no sentido de ação e posicionamento político, percebido tanto nas escritas de si quanto nos relatos etnográficos. A literatura contemporânea então é marcada por um viés apolítico, porque o sujeito da representação autobiográfica parece assim desvinculado dos acontecimentos históricos da política presente.

[1] Compreendemos política como encaminhamento das expectativas de vida social.

Não estamos falando aqui de romances de teses, ou de caráter teleológico, ou até de caráter ideológico vulgar, estamos falando de romances com um déficit de sujeitos históricos comprometidos com causas políticas contemporâneas. Mais especificamente de romances que foram produzidos após os atos de 2013 e que não ressoam toda uma grande cisão social, posicionamentos políticos ou o chamado fim do acordo democrático da Nova República. Aliás, Ricardo Lísias, no seu *Dez fragmentos da literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder*, já chamava a atenção para o fato dos romances brasileiros se engajaram nos anos 80 e 90 em externalizar conflitos sociais urbanos e suas consequências na sociabilidade, seja no âmbito de uma classe média resignada, seja no âmbito das formas de violência causadas pela miséria. Apesar desta marca, são raras as investidas na vivência política ou nos reais embates econômicos, como se os romances abdicassem de olhar para o vazio deixado pela vitória da censura imposta na ditadura e olhasse apenas para as perspectivas democráticas e progressistas de um futuro globalizado, intercultural e, porque não, pretensamente refinada. O romance brasileiro pós-ditadura abandona, em certa medida, aquela ligação apontada por Antônio Candido entre as melhores expressões do pensamento social e histórico com as formas literárias, em que a literatura ganhava destaque na vida intelectual nacional, acima das ciências humanas (CANDIDO, 2003). Lísias afirma então que o período literário pós-ditatorial, apesar de uma série de romances abordando o tema da repressão e violência, pouco se debruçou sobre as reais heranças do período autoritário, incorporando, assim no discurso corrente na época, o desejo de anistiar toda violência estatal em favor do pacto democrático, não mais se envolvendo com profundidade em questões políticas. Dirá Lísias: "Para a literatura brasileira contemporânea, as instituições estão à altura do cidadão. Elas, assim, não são questionáveis, e se corromperam porque merecemos, já que seriamos todos corruptos". Continua Lísias:

> A literatura no Brasil, porém, simplesmente esqueceu a ditadura militar, deixando-se relegada a poucos textos, no mais das vezes de folego estético reduzido. Ao contrário, o que surgiu aqui foi a recriação ficcional da chamada violência urbana, uma espécie de assombração das classes médias e altas e um problema real para as classes baixas. Dizendo sem meias palavras: os privilegiados do Brasil vivem com medo de levar um tiro, quando na verdade o tiroteio quase só se dá em lugares onde não estão. (LISIAS, 2010, 322)

Este texto, por incrível que pareça, é de 2010, antes das manifestações de 2013. Quase uma década depois, temos uma situação histórica em que o Brasil é tomado por uma série dura de instabilidade política, econômica e social, que tem como horizonte final uma profunda crise, com culminância na destituição de Dilma Rousseff, em 2016, e no implante de um regime político de ordem neoliberal em associação com recrudescimento militar, conservadorismo cultural e apoio a movimentos políticos de extrema direita. Diante desta situação, o que a nossa literatura, que até então se mantinha longe do cenário do poder, do estado, e da efetiva participação política, tem a nos disse? O viés político adormecido com o surgimento da democracia nos anos 80 tem sido retomado no atual momento da história da literatura brasileira?

Apesar de não ser uma pesquisa fechada, ou seja, ela ainda está em funcionamento, averiguamos o conteúdo de trinta romances indicados ao prêmio Jabuti entre 2015 e 2017. A nossa intenção era perceber o quanto as manifestações de junho de 2013, com a consequente convulsão social, a implosão do modelo de governo de coalisão, o retorno da sociedade civil ao cenário das relações de poder, o arrastado processo de destituição da presidente, os posicionamentos ideológicos que movimentou todo o cenário do contexto social brasileiro, inclusive economicamente, podiam despertar o gigante adormecido da literatura brasileira. E até agora o que constatamos é que estes romances pouco se moveram em torno do contexto sócio-político brasileiro atual. Ou seja, assim como apontado por Lísias, ainda persiste um descompasso entre o novo tempo do Brasil e sua literatura romanesca, envolvida no seu território etnográfico subjetivo.

Analisamos então os romances sob esta perspectiva de averiguar possíveis representações do estado atual da conjuntura política do país. De cerca de trinta romances, poucos foram os romances que arriscaram falar sobre esse novo tempo do mundo brasileiro. Então, tentando buscar minimamente uma linguagem da literatura sobre a dita contemporaneidade, elencamos quatro aspectos que se encontram em quatro romances distintos e que nos ajuda a entender como tem sido desenvolvido esta representação tímida dentro das letras.

O primeiro, acontece como uma reverberação das políticas públicas implementadas ao longo da era lulista e o colapso de tal modelo depois da crise financeira no país; o segundo, a repercussão do expresso conservadorismo de direita,

ora tímido na política, ora ativamente presente nas lutas culturais, o qual nasce junto com o acirramento político intensificado a partir de 2013; o terceiro é a simbolização de uma derrocada da esquerda política no país e o fim melancólico daquilo que significou a luta, do radicalismo às coalisões de apoio, pela sustentação do regime democrático no Brasil frente ao que história do país havia passado nos últimos 21 anos; e, por fim, a dialética intelectual da cisão social e que todos se encontram dentro de determinadas aporias políticas. Selecionamos aqui quatro romances que muito bem evidenciam esta contemporaneidade que, de alguma forma, insiste em se mostrar evidente nas fissuras, apesar da quase homogeneidade da escrita de si e do viés etnográfico da literatura.

Aliás, gostaria de insistir mais uma vez que não estamos negando a acertada análise de Klinger sobre, talvez, a tendência mais forte da literatura contemporânea. Tanto assim que entendemos que nos romances analisados, como veremos, as manifestações de ordem política, e suas consequências econômicas ou sociais, muitas vezes se encontram justamente dentro do contexto da *Escrita de si, escrita do outro*. É o que ocorre, por exemplo, com os romances *O professor*, de Cristovão Tezza, e *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva. Mas comecemos os comentários com outro romance: *Luxúria*, de Fernando Bonassi.

O livro *Lúxuria* aborda como o processo de financeirização da classe trabalhadora através de empréstimos bancários acarretou em posse de bens materiais que se revelaram na verdade endividamento familiar e, devido a isso, desestruturação psíquica, social, moral e física. O personagem, próspero trabalhador de fábrica, em um capricho eufórico, decide construir uma piscina no quintal de casa. Sua mulher se sente depressiva e seu filho sofre com o modelo destrutivo escolar. A piscina aparece como uma apoteose de aquisição de bens materiais, mas no fundo, ela é uma produtora de angústias e mal-estar: o financiamento, a burocracia, a instalação, o desgaste social e familiar. Afora esta empreitada desgastante, os personagens, que não possuem nome, vivem a precariedade do posto de saúde, da escola, da precariedade do trabalho. A prosperidade da indústria e o boom econômico não se reflete na vida das pessoas, que continuam esmagadas pela rotina lesada. Em determinada passagem o narrador diz: “O homem lembra que, além dessas despesas a cumprir [da piscina], há o carro, a cozinha, o telefone fixo, o celular, a escola do menino, a agua, a luz, o gás, a diarista quatro vezes por mês e, claro, o próprio imóvel, tudo financiado pelo governo” (BONASSI,

2015, p.70). Deste modo, o que temos aqui é um retrato social de uma política pública de inclusão através de ampliação de crédito bancário em uma cidadania sem bem-estar social. Daí prefigurar no romance a representação política de nosso tempo.

O segundo romance diz respeito ao universo conservador que entrou em órbita na política nacional. *O professor*, de Cristovão Tezza, é um romance sobre um docente da cadeira de filologia do departamento de letras da universidade. Seu ethos soma temperamento forte, posições reacionárias e prepotência de carreirismo. Enquanto se prepara para elaborar o seu discurso em uma cerimônia de homenagem da universidade, o prof. Heliseu repassa, de maneira fragmentada, os principais pontos de sua vida social e familiar. Nestes dois núcleos, ele confrontou situações extremamente inaceitáveis do ponto de vista de um conservador: a luta sindical, inseridas no romance pelas análises de conjuntura que seu colega de trabalho, Veris; e o filho gay, que odeia o pai e abandona a família para ir viver nos EUA. Heliseu é a figura do status quo perturbado pela diferença. É importante frisar que esta diferença não é etnográfica no sentido da busca do entendimento do outro. Eliseu já demonstra conhecer os dois, não existe busca de alteridade, existe julgamento moral do colega de trabalho e do filho. Não os aceita como são, e este recrudescimento sociológico é um ato essencialmente político.

O terceiro romance que adotamos como apresentação de como o romanesco de hoje dá visibilidade aos modos de direcionamento dos tópicos políticos contemporâneos é o romance *Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva. Este é o romance em que alia, de um lado, todos os eventos catastróficos da ditadura militar, como tortura, desaparecimento, trauma, luto e direito de reparação, e do outro, ascensão e derrocada política de uma esquerda sobrevivente ao autoritarismo da ditadura. O narrador, Marcelo, que traz ao romance a busca de constituição de sentido da vida de sua mãe, Eunice Paiva, é um tipo de narrador que se encaixaria muito bem dentro da escrita de si, escrita do outro. Porém, o que nos chama atenção é que ao descrever a velhice difícil de sua mãe, a lenta perda de sua memória, o romance faz-nos sentir que é a memória e a história do país que também vão se apagando junto com a personagem. O esquecimento da subjetividade singular é também o processo de um país que vai definhando. A personagem mãe de Marcelo participa da política presente, ainda que muitas vezes involuntária. É o caso de negar o convite para participar do governo do ‘presidente ex-líder sindical’ ou sentar ao lado de FHC e o General Alberto Cardoso para receber, em

cerimônia midiática, o direito de óbito do marido, deputado Rubens Paiva, cassado, torturado e assassinado pela ditadura. Mas também de ser advogada de sindicato, de trabalhadores e de partido. A escrita de si romanesca de Marcelo Rubens Paiva não nega o direito da política na forma da vida social. E este tem sido até então o que poderíamos dizer uma resposta intrigante e rica de sentidos no meio da produção romanesca contemporânea. Paiva constrói através de depuração dos fatos pessoais, atos políticos, de reparação do sofrimento traumático deixado pela ditadura.

Por fim, falemos do último romance que escolhemos para analisar: *O Marachel de Costas*, de José Luiz Passos. Trouxemos este romance para o centro das discussões por motivos políticos de ordem peculiar. Ele é o registro de uma face da contemporaneidade que se dá em um clima diverso do ponto de vista escolhido por Rubens Paiva. O romance de O Marechal de Costas trata de certo tipo de alienação política contemporânea. No período das manifestações de junho de 2013, Dr. Ramil, seu filho Ramil Jr., o professor amigo da família e a cozinheira narradora dos eventos se veem em situação de completa inoperância política e distância dos acontecimentos históricos daquele período. O professor busca interpretar o mundo político a partir das imagens de Tv e dos discursos de Dilma, Ramil Jr. não se desliga do celular e a cozinheira não entende nada do que está acontecendo, inclusive vai a uma das manifestações apenas para acompanhar o patrão. No fim, Dr. Ramil tem uma contusão na perna devido a ação da polícia contra os manifestantes e volta para casa aos cuidados da cozinheira. A repressão das manifestações de 2013 se mistura com a repressão aos movimentos populares que surgiram em larga escala na velha república, período de Floriano Peixoto, nos dando a imagem de que a forma de se fazer política no Brasil é feita sob uma arqueologia da violência repressiva à sociedade. Este romance teria assim dois componentes de viés político: o tipo de limitação de ação e pensamento políticos da população, somado ao modus operandi político brasileiro, de repressão. De alguma forma, José Luiz Passos nos põe em contato com esse novo tempo do mundo.

Queremos assim finalizar brevemente dizendo umas últimas palavras sobre a situações histórica em que a literatura contemporânea está imersa. Para isso, interessa é mencionar o livro do historiador Henry Rousso, *A Última Catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Para ele, o que inaugura um novo presente é o sentimento catastrófico que habita em torno de um evento, que exige das gerações futuras empenho

em analisar e interpretar os impactos daqueles eventos nas identidades e na reelaboração deste evento-tempo. As artes teriam, por exemplo, uma capacidade privilegiada de captação deste ambiente em turbilhão. No nosso caso, na literatura. O que temos a dizer até então é que o pós-2013, quando a direita ganha a rua, é a nossa catástrofe que mudou o país, política, social e economicamente. Entretanto, os processos de produção literária parecem ter sido pouco afetados, ou afetados com timidez, tanto no plano material dos enredos quanto no modo geral de interação dos escritores e críticos com a sociedade. A literatura não tem mais interesse em política ou ela não possui mais poder de reverberação social? Resta saber agora, a partir da nossa mais nova catástrofe, a ascensão de um presidente neofascista e ultraliberal ao poder pode fazer tremer as estruturas dos escritores que ainda buscam a mera escrita de si.

Referências

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe**. São Paulo: FGV, 2016.
BONASSI, Fernando. **Luxúria**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui**. São Paulo: Alfaguara, 2015.
LÍSIAS, Ricardo. *Dez fragmentos da literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder* In: **O que resta da ditadura.** São Paulo: Boitempo, 2010
KLINGER, Diana. **Escrita de si, escrita do outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Tag, 2003
TEZZA, Cristovão. **O professor**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
PASSOS, José Luiz. **O marechal de Costas**. São Paulo: Alfaguara, 2015.

O SELVAGEM DA ÓPERA: MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO SOB A PERSPECTIVA DE UM ROMANCE HISTÓRICO

Márcia Mucha (UFPR)[1]

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar as representações da modernidade e da modernização em *O selvagem da ópera* (1994)[2], de Rubem Fonseca. Essa obra da literatura brasileira contemporânea põe em xeque o Brasil do Segundo Império com críticas às suas políticas sociais, tecnológicas e culturais, na tentativa de superar os entraves relegados pelo regime colonial e escravocrata. Nessa perspectiva, investe-se na trajetória do protagonista, Antônio Carlos Gomes. O sangue negro e as origens humildes desse maestro funcionam como paradigma de um Brasil que quer se modernizar, mas que não se enquadra em um modelo importado, eurocêntrico.
Palavras-chave: Modernidade e Modernização; Romance Histórico; Rubem Fonseca.

O selvagem da ópera é uma produção ficcional contemporânea que volta, mais de um século, ao passado e delineia as tensões da sociedade daquele momento e as que repercutem até a atualidade. Retrata erros e acertos da nação brasileira em diferentes níveis, e sinaliza para uma reflexão dos possíveis caminhos a se seguir. É um romance histórico que mostra o período em que viveu uma pessoa em especial, mas que representa muitas outras com ideais semelhantes aos empreendidos por ela.

Dessa maneira, os fatores sociais são formadores da estrutura desse texto de Fonseca, em que a personalidade de destaque é Antônio Carlos Gomes, ou somente Carlos Gomes, como ficou conhecido. Uma pessoa que vivenciou os anos finais da segunda fase da modernização proposta por Berman (2007), aquela com a ascensão burguesa, em que as pessoas estão em uma era revolucionária e têm um sentimento de pertencimento à nação. Nesse momento em que experimentam o que é ser moderno e presenciam o emergir do processo de modernização, é que se desencadeiam os acontecimentos no romance em tela.

Nessa narrativa, considerada romance histórico, Rubem Fonseca elabora uma trama em que o narrador lembra, do início ao final do texto, que se trata de um roteiro de filme. Há uma grande preocupação desse narrador na coleta de dados e disposição das cenas nessa possível obra cinematográfica, a qual tem o intuito de mostrar quem foi esse maestro brasileiro e sua importância, em certa medida, para a cultura nacional.

[1] Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Contato: marciamucha1407@gmail.com
[2] Para o desenvolvimento deste trabalho está sendo feito o uso de uma edição desta obra, datada de 2011.

Antônio Carlos Gomes, personagem ficcionalizada e que protagoniza a obra, nasceu em Campinas, São Paulo, em 1836, e faleceu em Belém, Pará, no ano de 1896. O maestro era de uma família de origem humilde e mulato (o que lhe rendeu preconceito devido a sua origem), mas o artista brasileiro ganhou fama, ficando conhecido no mundo da ópera devido ao seu grande talento. Ele vivenciou o auge de um gênero musical considerado da elite, inclusive, até a atualidade. Contudo, o reconhecimento do artista não pode ser comparado ao seu sucesso no século XIX pois, esquecido, sua história ficou relegada, de acordo com o maestro Osvaldo Colarusso (2013), a nome de praças.

O romance em análise é estruturado em 12 capítulos, os quais são compostos por subcapítulos que explicitam os acontecimentos na vida de Carlos Gomes, contada a partir dos seus 23 anos de idade. O narrador anônimo é visto, de certa forma, como um pesquisador, pois está explicando como foi realizar uma "coleta de dados" sobre a vida desse maestro. A intenção é que o material por ele selecionado possa ser utilizado na elaboração de um filme que buscará contar detalhes da vida desse maestro brasileiro, sobre o qual, segundo ele, é vaga a lembrança que se tem:

> Isto é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera, como principal personagem um músico que depois de amado e glorificado foi esquecido e abandonado, um filme que pergunta se uma pessoa pode vir a ser aquilo que ela não é, um filme que fala da coragem de fazer e do medo de errar. (FONSECA, 2011, p. 12)

Esse enunciado do narrador, no início da obra, será reforçado e criticamente analisado por ele mesmo quanto à sua importância no sentido de tornar visível a figura do maestro. Na obra, o narrador articula alguns acontecimentos da vida de Carlos Gomes que ele vê como importantes para a posterior obra fílmica. Nesse contexto, apresenta o maestro e todas as faces da sua vida, desde os 23 anos de idade, quando sai de Campinas juntamente com seu irmão para "tentar a sorte" em São Paulo. Na sequência dessa trajetória de vida, ele segue para o Rio de Janeiro, de lá para a Itália – na tumultuada experiência de vida que ele teve fora do Brasil – até que, muito doente, retorna ao país de origem, onde falece. Nesse ínterim, questões sociais e culturais perpassam os mais variados setores da sociedade, mostrando-a com seus erros e acertos no processo de modernização que o país vinha passando.

Quanto a esse momento histórico, Annateresa Fabris salienta que é preciso: "empreender um esforço crítico que nos permita compreender os discursos da modernidade e sobre a modernidade como partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzidos em tempos e em espaços historicamente determinados" (FABRIS, 1994, p. 9-10). No romance, o tempo histórico é o da última metade do século XIX e início do século subsequente, um período em que muitas alterações culturais e técnicas ocorrem em nível mundial.

Há uma nova percepção do tempo e do espaço a partir desses acontecimentos, e isso reflete no modo de vida do brasileiro. É um momento em que se tentava projetar o país internacionalmente, procurando dar-lhe uma feição própria. Contudo, na tentativa de se fazer isso, havia uma descaracterização do que de fato era nacional. Como exemplo tem-se no romance de Fonseca, a inversão da figura do índio e a visão bárbara e selvagem do brasileiro.

Essa visão vem de encontro ao período retratado, pois foi marcado pela racionalização de ideias, notáveis avanços nas ciências médicas, nos processos científicos e de tecnologia, nas artes, cada vez mais diversificadas. Mas esse quadro de desenvolvimento não foi pleno, culminando em uma "crise" que as pessoas passam a viver. Essa organização social que começa a exercer influência direta na vida do homem não lhe propiciou os bens tão esperados. Pelo contrário, novas instâncias de dominação surgiram e as diferenças aumentaram.

O ser humano se frustra em relação ao que se esperava do processo de modernização, desse avanço promissor no âmbito das sociedades em geral e há, assim, uma ameaça ao que está posto como seguro. E esse terreno instável que se configura daí por diante é tema de estudo de Berman, que aponta para a seguinte constatação: "A modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição" (BERMAN, 2007, p. 24). A experiência moderna é marcada pela nova paisagem que se configura, como por exemplo, em: "Engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que crescem do dia para a noite [...]" (BERMAN, 2007, p. 28).

Vive-se em um momento em que os contrários coexistem. Tem-se o novo, mas ao mesmo tempo essa modernização não é igualitária. Isso ocorre porque é em detrimento

de muitas pessoas que poucos são privilegiados, ou seja, os bens são produzidos por uma grande maioria, mas apenas alguns podem desfrutar dessa nova "paisagem".

O selvagem da ópera mostra essa configuração da sociedade brasileira. É um romance histórico contemporâneo que não pode ser lido integralmente e exclusivamente pela proposição inicial do gênero, feita por György Lukács, em que a personagem histórica não poderia ser o protagonista do romance. Contudo, aproveita-se, da caracterização feita pelo húngaro, a ideia de que em romances com essa característica histórica, o que importa é despertar ficcionalmente os homens que protagonizaram certos acontecimentos. Assim, nesse trabalho de figurar tais motivações, o autor ressalta que uma das tendências do romance histórico está relacionada às narrativas de extração biográfica.

Contudo, não se trata de um simples contato com a vida de uma personalidade histórica, mas o caráter que essa perspectiva adquire provém "do fato de que seus mais expressivos representantes desejam contrapor ao presente grandes personagens modelares do ideal humanista, apresentando-as como exemplos, precursores vivos e revividos das grandes lutas atuais" (LUKÁCS, 2011, p. 399). O que os escritores fazem, então, é compreensível, eles buscam nessas personalidades do passado – que se acredita portadoras das grandes ideias históricas por elas incorporadas e vivenciadas – a gênese dessas ideias e o que ainda se tem disso no presente.

Esse parecer se adequa a esta pesquisa pelo fato de que, através da personalidade de Carlos Gomes há uma tentativa em demonstrar o paradigma desse Brasil oitocentista que pretende se modernizar, mas não se enquadra ao modelo importado eurocêntrico. O que se aplica fora da nação brasileira não necessariamente pode servir de base para as condições nacionais. Esse é um tema recorrente e de caráter histórico, haja vista ainda hoje ser possível ver a importação de bens e costumes que não agregam valor ao local.

Nesse sentido, o romance em análise pode ser lido por uma perspectiva proposta por Fredric Jameson, em que:

> O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos. [...] A arte do romance histórico [consiste] na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (JAMESON, 2007, p. 192)

A composição narrativa do texto em análise traz essa interseção de acontecimentos, de que discute Jameson. Há a apresentação de um panorama da sociedade brasileira do século XIX a partir das ações do maestro Carlos Gomes. É, portanto, durante o reinado de D. Pedro II que a sociedade começa a presenciar ainda mais esse mundo "novo" e a monarquia brasileira vive, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz (1998), uma fase de consolidação. É um momento de modernização, com a abertura de estradas, facilitando o acesso à diversas regiões do país, possibilitando a criação de novas cidades ao longo do território nacional, a implementação de linhas férreas, a exportação de mercadorias e, mais tarde, com a energia elétrica, a forte presença da imprensa e entre outros fatores que elevaram a imagem do país no cenário mundial.

Partindo desse contexto moderno e da modernização que a sociedade brasileira vinha presenciando, tem-se uma personagem histórica, nesse romance de Fonseca, que vai experienciar essas novas vivências. Assim, entende-se que o processo de inserção de um artista de origem humilde, negro e vindo dos trópicos, em um ambiente que predomina a arte erudita, neste caso especialmente na Itália – durante os anos finais do século XIX – pode ser um sonho distante.

A partir disso, é dispensada uma maior atenção no que diz respeito à construção da formação identitária, resultante desses acontecimentos que insistiram em uma segregação racial e um descrédito artístico diante de Carlos Gomes em nível internacional. Contudo, é possível perceber essa mesma visão para com o maestro aqui, no Brasil. Fato que se comprova diante dos embates sociais que a personagem enfrenta na sua trajetória.

A primeira demonstração de não identificação com o outro, devido a sua cor, está expressa em uma passagem que ocorre, ainda no Rio de Janeiro. Trata-se do momento em que Azarias, amigo de Carlos Gomes, o acompanha até a casa da condessa de Barral, a quem recorrem para solicitar a D. Pedro II um financiamento capaz de custear os estudos do maestro:

> Azarias beija-lhe a mão. A Barral olha Carlos com curiosidade. Não esperava que o jovem recomendado de Azarias fosse quase índio, ou quase negro; ela vê negros e índios de maneira ambígua: sente carinho por eles, de uma

> maneira romântica, mas considera-os seres inferiores. (FONSECA, 2011, p. 21)

Esses fatores de cor e raça, são assim nomeados, embora seja sabido que raça é a humana, apenas. Mas que, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz[3], com formas políticas e cotidianas manipula-se o conceito, de modo a criar diferentes hierarquias, com "raças sociais".

É nessa linha de pensamento que a cor da pele, o cabelo e entre outros traços, diziam em qual grupo ou categoria social a pessoa iria ser inserida. Foi um período não tão diferente do contemporâneo, em que a cultura, a vestimenta e até o pensamento são transpostos de outras sociedades mais desenvolvidas. Isso transmitia a falsa ideia de pertencimento ao mundo do outro, justamente o que ocorre com Carlos Gomes, pois para se sentir pertencente a determinado estrato social, adotava algumas práticas, como a de alisar os cabelos, porque isso fazia parte da transformação que: "É mais mímica do que mimética: ele muda o penteado, a gesticulação e as roupas, mas a cor da pele continua a mesma. Ele não se envergonha da sua etnia, nem dos seus hábitos, mas como ser, ou parecer na pior das hipóteses, um artista europeu?" (FONSECA, 2011, p. 140).

Essa reflexão se adequa ao que propõe Skidmore. Segundo o autor, no Brasil, o fator da ascendência não estabelecia parâmetros para uma classificação racial, considerava-se, em primeira instância, os traços físicos da pessoa. Em virtude disso, nos casos em que um mulato, por exemplo, ascendesse socialmente, se sentia inseguro nesse ambiente, pois essa posição estava iminentemente ameaçada devido a sua origem. "Mas pode-se dizer que o mulato foi a figura central da 'democracia racial' brasileira, por ter lhe sido concedido ingresso – ainda que limitado – ao estrato social superior" (SKIDMORE, 2012, p. 82).

Essa categorização que se faz da cor é, também, em decorrência da questão multirracial que se intensificou, aqui, após a abolição da escravatura. Houve uma crescente migração interna, fazendo com que se formassem comunidades "mestiças" em várias regiões do país. Os habitantes dessas comunidades também serviam de base para a tese da inferioridade. Não só dos brasileiros, mas dos latino-americanos se consolida no século XIX e, conforme Lilia Moritz Schwarcz, em *Nem preto nem branco, muito*

[3] No prefácio do livro *Preto no branco*: raça e nacionalidade do pensamento brasileiro, de Thomas Skidmore (edição de 2012).

pelo contrário (2012), esse novo mundo nos trópicos, desde os colonizadores, já era visto como um lugar que abrigava "gentes" com costumes estranhos.

Carlos Gomes vive o reflexo desse pensamento diante da família de Adelina, mulher da sociedade europeia com quem ele se casou. A começar pela irmã dela: "que havia visto Carlos no Conservatório, o descrevera como um selvagem de tez escura. O pai e a mãe haviam advertido a filha que não seria apropriado fazer amizade com esse tipo de pessoa, um homem de raça e costumes inferiores" (FONSECA, 2011, p. 70). Ou ainda, ressaltam os pais que querem apenas o bem da filha, dizem que ter receio de esse brasileiro ser um antropófago.

Assim, é relevante analisar o sujeito do tempo histórico abordado na narrativa, que vive no período da modernidade e expressa angústia existencial e crise de identidade, mais acentuadas no homem contemporâneo. Procura se igualar ao outro em detrimento de assumir as suas origens. É por esse motivo que fazer uma análise desse texto de Fonseca é, de alguma forma, discutir – também – a arte produzida na Americana Latina.

É problematizar a questão do hibridismo cultural, que vem ao encontro da busca por uma arte que procura autonomia, mas esbarra em parâmetros internacionais e na convergência de culturas que andam em busca de uma legitimidade em meio à história de um passado marcado pela colonização. Processo este que promoveu um choque cultural representado desde as primeiras manifestações literárias latino-americanas até às contemporâneas, como é o caso de *O selvagem da ópera*. Uma obra que aborda o híbrido pensando em um ponto crucial no texto, a questão racial, pois hibridar-se não é tarefa fácil, e quando essa tentativa é representada por uma personagem pobre, mulata e brasileira do século XIX, diante de um panorama internacional, um ambiente símbolo de ópera, na Itália, isso fica bem mais difícil. Dessa maneira, o hibridismo pensado por Néstor García Canlini (2013), dentro deste estudo, abre espaço para um debate de questões como a que concerne a não aceitação do outro e a resultante desse processo, justamente o que o maestro presenciou.

No romance, a personagem protagonista vive a contradição do que é ser moderno. Ele deseja o novo e luta por um sonho, mas em contrapartida sofre o embate de culturas pelas quais transita. Isso resulta em fama e prestígio, mas também reserva um lado com realizações desfavoráveis para o maestro. Situação que se adequa às formulações feitas

por Canclini ao propor que não é possível hibridar-se sem que haja contradição nesse processo.

Nessa narrativa, Fonseca volta-se para o passado direcionando o olhar sobre as crises decorrentes de uma época na tentativa de desmitificar a ideia de "selvagem", assim como foi e por vezes ainda é visto o colonizado diante do colonizador e também pela questão da raça, a qual sempre pesou diante da iminência de uma ascensão social. Dessa maneira, o presente romance histórico propõe um debate diante dessas questões que, muitas vezes, são veladas e relegadas à margem, pois tratar de assuntos como esses não é muito confortável para quem está no topo da pirâmide social, ou seja, os detentores do poder e "controladores" dos discursos disseminados na sociedade.

Nesse sentido, o romance vai delineando os erros e acertos que permearam a sociedade brasileira oitocentista. Ora os entraves de várias ordens predominam na narrativa, ora a ascensão do país é quem protagoniza o texto. Como é o caso da variedade de lojas e o intenso comércio que se estabelece no centro do Rio de Janeiro, há novos hábitos de consumo, além de pontos estratégicos para oferecer os mais variados serviços, como o das modistas, floristas e joalheiros.

Em comparação à pequena oferta de produtos de antes, tinha-se a possibilidade de usar vestuários da moda vinda de Paris e desfrutar dos cafés e restaurantes pela cidade: "Nesse contexto, a rua do Ouvidor transformava-se no símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares europeus" (SCHWARCZ, 1998, p. 107). Na obra, o maestro se encanta com esses acenos de modernização:

> Está encantado com os logradouros da cidade, a rua do Ouvidor com os seus cafés, as lojas de secos e molhados da rua do Rosário, a rua dos Ourives com seus artesãos e comerciantes europeus até mesmo as ruas das putas, a do Hospício. [...] E mais do que tudo, Carlos se alegra com a visão das belas burguesas que saem às compras no fim da tarde. De sombrinha aberta, ainda que o sol se mostre a esta hora mais fraco. (FONSECA, 2011, p. 24)

Essa fase gloriosa – de excessiva importação – também se estendeu para as grandes fazendas, com grandiosas construções. Contudo, vale ressaltar, aqui, que a prosperidade vivida pela sociedade brasileira, a partir do sistema monárquico de D. Pedro II, é reflexo de acontecimentos de longa data em outros países, em especial no continente europeu.

Em decorrência desse desenvolvimento que a Europa vivia é que Carlos Gomes, devido ao mecenato do Imperador, consegue aperfeiçoar seus estudos na Itália. Mas a visão que o estrangeiro teve sobre o maestro, sobre a sua cor e origem, reforça a dificuldade de pertencer a um mundo muito distante da realidade que ele vivia até então. Contudo, mesmo não havendo essa aceitação, ou parte dela, Carlos Gomes figurou entre as personalidades operísticas da época. Ficou conhecido como uma grande personalidade, um bom artista, mas o adjetivo "selvagem" vem acompanhado da lembrança que se tem desse compositor.

Ainda assim o maestro vivencia essa experiência de tentar igualar-se ao homem "civilizado" após a apresentação de *O guarani*[4], haja vista as muitas mudanças que foram feitas do romance para o libreto, um processo natural, mas segundo um crítico italiano da época:

> A partir do momento em que escreve uma ópera, um *artista selvagem* deixa, como artista, de ser selvagem. Antiteticamente, Carlos Gomes quer ser simultaneamente brasileiro e europeu. Busca com ânsia ser reconhecido como um grande músico, em seu país e no "mundo civilizado"; tornar-se um artista europeu é o caminho mais rápido e seguro de satisfazer seu desejo. (FONSECA, 2011, p. 140)

Contudo, o que se considerou em relação ao maestro foram suas produções que renderam bons lucros aos grandes produtores e donos dos teatros. Era a arte como mercadoria, não se considerou o maestro como o homem, mas como o artista que foi bom enquanto estave no auge, promovendo as casas de espetáculo, na grande maioria da montagem de suas óperas.

Já no Brasil, além das apresentações do trabalho do maestro terem sido vistas como grandes espetáculos, serviam para mostrar à sociedade nacional e internacional que o Brasil também era capaz de ter e promover ópera. Porém, escrever uma ópera não fez com que o maestro deixasse de ser um "selvagem". Esse estigma estará sempre presente em sua vida, e o narrador reconhece isso:

> Veste-se, fala, compõe como um artista europeu. Usa a máscara que supõe que os outros querem que ele use. Falta alguma coisa para completar a pantomima? Mas ele sabe a verdade. Por isso, em um momento de exacerbada autocrítica, em carta para Taunay, repete não passar de um "caipira charlatão". (FONSECA, 2011, p. 141)

[4] Seu mais famoso libreto, o qual foi baseado no romance homônimo de José de Alencar.

Essa ideia de selvagem está intimamente ligada, além dos costumes, à cor. E nos anos finais do século XIX o Brasil era visto como um país de mestiços tanto aqui como fora: "'Essa visão mestiça' e singular do país não ficava restrita, porém, aos circuitos internos de debate. Estava presente na imagem que externamente se veiculava e em especial na interpretação de vários naturalistas que ao longo do século XIX por aqui passaram" (SCHWARCZ, 1993, p. 16-17). Esse imaginário se fez presente no olhar do europeu, das pessoas que passaram a dividir os mesmos ambientes que Carlos Gomes quando ele foi à Itália.

No presente romance, retomando a questão racial, entende-se que ela esteve tão presente e influenciou a vida do maestro que ele mesmo procura ser diferente, tentando o tempo todo se sobressair ou até mesmo viver naquele meio que o aceita pela qualidade de trabalho que conseguiu até o momento. Mas ainda assim:

> Sente-se mais do que nunca um estrangeiro, pior do que isto, um bugre, um selvagem no meio dos civilizados, um autor de óperas chamado Gomes, um nome que não é italiano, nem alemão, o que pelo menos lhe propiciaria ser vaiado por motivos políticos estúpidos, mas de maneira épica, heroica, como Wagner. Ele, Gomes, é aturado, com condescendência, por ser um animal exótico. (FONSECA, 2011, p. 139)

Fatores como os acima citados foram transformando o maestro. Ele acreditava se igualar ao europeu, aos seus grandes exemplos no mundo da ópera. Mas nesse meio ele era "conveniente" enquanto suas composições rendiam lucro para os grandes teatros. Contudo, essa "mercadoria", como pode ser entendida a arte do maestro, no século XIX, passa a apresentar sinais de enfraquecimento e a decadência dele se agrava.

Depois de obter sucesso com *O guarani*, *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*, por exemplo, ele experimenta dias constantes de amargura. Aliado a isso e sem o auxílio financeiro que recebia do império, decide voltar ao Brasil. Mas com os republicanos no poder, o que ele consegue é a direção do Conservatório de Música do Pará, pois no Rio de Janeiro e em São Paulo já não era mais conveniente que um artista decadente ocupasse cargos importantes. Antes da sua nomeação, porém, viaja à Europa e resolve procurar um médico para tratar a doença na sua boca.

Como processo imediato, o médico faz uma excisão de parte da língua do maestro, que antes de retornar definitivamente ao Brasil, visita seu grande amigo André

Rebouças, na Ilha da Madeira. Muito abalado, Rebouças lamenta a situação do maestro, o qual, no retorno ao Brasil, instalado no Norte do país, tem sua saúde agravada a cada dia mais:

> Sufocado, Carlos absorve o ar com sofreguidão; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com um líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror. [...] O enfermeiro, estarrecido, não sabe o que fazer; segura a cabeça de Carlos. Um último jorro de sangue. O corpo aquieta-se. Carlos está morto. (FONSECA, 2011, p. 309-310)

Esse é o final da vida do maestro e compositor Antônio Carlos Gomes expressa no romance *O selvagem da ópera*. A doença que o acometeu atingiu diretamente um de seus "instrumentos de trabalho", a voz, a qual deixou muitos estarrecidos, tal como agora, mas ao contrário de antes, que era pelo maravilhar-se, agora era de horror diante do maestro.

Dessa maneira, a partir da perspectiva adotada por esse trabalho é que a modernidade delineia um caminho no entendimento de que nada é certo, tudo é passível de mudança, até porque esta é uma "era" ainda em andamento. Pensando nisso, Rubem Fonseca elabora uma narrativa que trata de questões que fizeram parte da história do período oitocentista e que, de alguma maneira, ainda são reconhecíveis na contemporaneidade, principalmente nos temas relacionados à cor e raça, diretamente ligados à formação da identidade nacional. A obra também promove uma reflexão sobre a arte erudita e o "preconceito" para se viver nesse meio, além de discutir as especificidades do cinema e da literatura de acordo com a visão desse narrador anônimo que demonstra ironia ao dizer que a sétima arte se sobrepõe ao texto literário.

Assim, problematizar Antônio Carlos Gomes, dentro de uma perspectiva de romance histórico, é reforçar a ideia de olhar o passado para ver e/ou rever questões que ainda são latentes na sociedade contemporânea. O termo "selvagem", por exemplo, aliado à diferenciação por raça e cor, do ponto de vista cultural, leva ao entendimento de uma linha de construção identitária reflexo do pensamento no período colonial.

Essa obra mostra, ainda, o Brasil do Segundo Império, iniciando um processo de modernização, e ao final desse sistema tentando superar as marcas do regime colonial e escravocrata. Além disso, a leitura do romance demonstra como a fusão de culturas pode ser complicada quando se fala de representantes das províncias em relação à

sociedade da Corte, ou ainda mais problemática quando advém de representantes de países colonizados em decorrência de colonizadores.

Referências

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

COLARUSSO, Osvaldo. **Carlos Gomes, um compositor esquecido que se tornou apenas nome de praças**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/carlos-gomes-um-compositor-esquecido-e-injusticado/>. Acesso em 25 de janeiro de 2019.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem**. O selvagem da ópera**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). Trad. Donaldson M. Garschagen. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A NARRATIVA DE *PESSACH: A TRAVESSIA*, DE CARLOS HEITOR CONY: ROMANCE SOCIAL ENGAJADO OU INTIMISTA?

Rafael Magno de Paula Costa (UEL)[1]

Resumo: O presente trabalho investiga as possibilidades da constituição do romance *Pessach: A Travessia*, de Carlos Heitor Cony. Para tanto, investiga-se as principais tendências estéticas do final da década de 1960 procurando identificar o intimismo presente no protagonista do romance, Paulo Simões. Por outro lado, outros personagens do romance corroboram para que a narrativa siga por um caminho paralelo à tendência intimista, ou seja, contribuem para que o romance se configure, de certo modo, engajado. Esse engajamento se explica na medida em que a narrativa está situada historicamente no contexto do Golpe Militar de 1964. Desse modo, o romance consegue transitar em dois caminhos aparentemente opostos.
Palavras-chave: Literatura Brasileira; Romance; Intimismo; Engajamento; Carlos Cony.

O romance *Pessach: a travessia*, publicado pela primeira vez no ano de 1967, narra a trajetória do personagem Paulo Simões, um escritor judeu que se recusa, em princípio, a se envolver em questões de natureza política, mas que, ao final do romance, abraça a causa de resistência à ditadura militar. Sua postura apolítica chama a atenção no início da narrativa e durante o desenvolvimento dela, porém, após o desenvolvimento do percurso da narrativa, Paulo se envolve com os militantes de esquerda e, ao desfecho da narrativa, já estava inserido dentro daquilo que as políticas de esquerda no país preconizavam.

O que chama a atenção nos discursos do personagem é sua postura individualista, marcada por reflexões existenciais. A construção narrativa de Carlos Heitor Cony ocorre dentro de um enredo tradicional, uma vez que a narrativa se desenrola sem maiores desafios ao leitor, dentro de uma linearidade com início, meio e fim. A experimentação, nesse caso, considerando que a obra está situada nos fins da década de 1960, não dita a tônica da obra, visto que, a exemplo de ilustração, essa era uma tendência do período do escritor Guimarães Rosa. Por isso, *Pessach: a travessia* é um romance com uma elaboração narrativa mais tradicional possível. Contudo, a obra contribui para a literatura brasileira por trazer em seu bojo importantes reflexões de natureza política que permeavam o contexto brasileiro do após o golpe militar de 1964, bem como apontava para uma nova tendência da literatura, isto é, de enfrentamento ao regime militar.

[1] Graduado em Letras (FAFIPAR), Mestre em Letras (UEL). Contato: rafaelmpc82@hotmail.com.

O pano de fundo da obra de Cony é recheado pelos problemas políticos gerados após o golpe militar e seu protagonista é um personagem influenciado por esse contexto. Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves descrevem o quadro sociopolítico do Brasil nesse período:

> Por sua vez, a intelectualidade brasileira vive, nesse início de década, uma situação difícil e nova. Se o governo Costa e Silva dirigiu a ação de caráter repressivo às organizações populares e seus militantes, após as manifestações de 68, essa ação atinge também setores da classe média. O contato com a polícia, a possibilidade da prisão, os maus tratos e a tortura, socialmente mais próximos das camadas populares, passam a rondar o cotidiano e o imaginário dos filhos radicalizados das elites, estudantes, intelectuais e produtores de cultura. (HOLANDA; GONÇALVEZ, 1979/80, p. 11)

Com efeito, Holanda e Gonçalves apontam para esse novo panorama social governado pelos militares, em que os intelectuais, e opositores ao regime de modo geral, sofriam perseguições por parte deles. Ao construir o personagem de Paulo como um escritor e consequentemente um intelectual, ele insere-se no quadro dos que eram perseguidos pela ditadura, como no caso dos intelectuais de esquerda, por exemplo, sem, contudo, defender uma bandeira.

De fato, o personagem Paulo se constitui por meio de reflexões existenciais, tal como as narrativas das décadas passadas, inseridas na perspectiva do existencialismo, como as obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por exemplo. Nesse sentido, a obra de Cony não rompe com essa linha – de uma narrativa mais intimista –, mas de certo modo prossegue com ela. Isso demonstra, portanto, que o romance de Cony não procura, ao menos num primeiro momento, romper com esse traço. Ao elaborar um narrador em primeira pessoa protagonizando o romance, este se coloca como um personagem individualista e que, portanto, coloca o seu ego à frente de todas as questões, inclusive sociais.

Por outro lado, há também no romance seu aspecto social. É importante mencionar que o contexto do ano de 1967, da publicação do romance, revela que a preocupação reflexiva dos meios culturais traziam importantes debates acerca dos problemas políticos enfrentados pelo país. Nesse sentido, debater e pensar sobre questões políticas serão uma das marcas das produções culturais posteriores ao golpe militar de 1964. Assim, no desenrolar do romance, o personagem Paulo Simões será afetado pela influência das ideologias de esquerda que, consequentemente, atacam a

tônica mais individualista, por ser constantemente associada ao egoísmo típico da classe média. De início, a preocupação com questões sociais emerge das outras vozes dos outros personagens do romance, como Sílvio, Vera, Macedo, Peixoto, Débora, etc., ligados ao Partido Comunista. Desse modo, Paulo, ao perder alguns dos seus amigos, eliminados pelos militares, se consolida como um tipo de herói ao realizar a fuga ou a "passagem", para o Uruguai.

O romance se constrói ainda pelo contato e interação do seu protagonista com outras personagens que corroboram para a sua *performance* em torno da ideia de páscoa pessoal. Tais personagens, ligados às políticas de esquerda que procuravam o enfrentamento contra a ditadura militar são importantes na medida em que desvelam também o cenário externo à obra relativo aos problemas enfrentados pelos intelectuais, artistas e outros grupos perseguidos pela ditadura. Sobre a construção dessas personagens, Donaldo Schüler, em *Teoria do Romance*, coloca a obra como importante na construção de personagens militantes:

> Nos anos 60 e 70 recentes, quando estávamos sob um regime de exceção, reaparece no romance o herói lutador. A inquietação política que determinou o golpe de 64 despertou a intelectualidade brasileira da letargia. *Passach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, pode ser considerado passagem do *Encontro marcado* para a literatura participante. Paulo Simões, um judeu que perdeu a fé, individualista, enquadra-se na categoria do intelectual que desperta, mas a sua luta se restringe a manifestos escritos contra a corrupção. Projetara um plano, anualmente adiado, em que pretendida redigir uma paráfrase do êxodo do povo hebreu. A passagem da escravidão egípcia à terra prometida seria o símbolo para a conquista da liberdade em que o resultado importaria menos que a busca. Paulo Simões representa bem a juventude existencialista, predominante nas universidades depois da Segunda Guerra. Preso por um grupo de guerrilheiros que não o solta por segurança, Paulo passa a ser doutrinado nos ideais coletivistas. Ensinam-lhe que o individualismo, explicável antes da luta, torna-se nocivo quando esta eclode. O próprio Moisés, depois que resolveu lutar, distribuiu tarefas, aceitou ajuda, organizou o povo, tornou-se um ser social. (SCHÜLER, 2000, p. 46-47)

Ao se mencionar sobre o conceito de "herói", como protagonista de uma trama, Paulo foge dos padrões mais convencionais de heroísmo, uma vez que sempre se recusou terminantemente a lutar por uma causa. Por outro lado, é importante ratificar que Paulo em momento algum se identifica, ao contrário dos seus companheiros, com os ideais do Partido Comunista. No seu primeiro encontro com Sílvio, ele deixa claro sua descrença numa possível revolução comunista: "- Pois estou dizendo agora: o plano é impossível, pelo menos naquilo que me diz respeito. É impossível para mim.

Precisaria acreditar suficientemente numa coisa para chegar ao ponto de lutar por ela." (CONY, 2002, p. 34, destaque meu).

A narrativa inicia com a seguinte reflexão: "Hoje, 14 de março de 1966, faço quarenta anos" (CONY, 2002, p. 7). O número 40 é importante, pois dentro da tradição judaica simboliza os quarenta anos que o povo hebreu vagou no deserto rumo à terra prometida. Ao fazer quarenta anos, Paulo inicia um percurso pessoal e existencial sobre a sua vida. O aniversário de quarenta anos de Paulo torna-se a sua Páscoa pessoal. Essa páscoa é o cerne da transformação do personagem que ocorre ao longo do romance.

A obra se divide em duas partes. A primeira se chama "*Pessach* (A passagem por cima)", marcada pelo individualismo de Paulo e por sua recusa em envolvimentos de ordem política. A segunda parte se intitula "A Travessia", análoga à travessia de Moisés pelo Mar Vermelho na luta pela libertação do povo hebreu sob o jugo da escravidão do Egito. O perfil do protagonista, no início da narrativa, configura um sujeito alheio a qualquer preocupação de natureza política. Em uma das suas reflexões, ele lembra um período em que esteve no serviço militar, ponderando sobre o problema relativo ao patriotismo:

> "A Pátria exige sacrifícios de todos nós!" A frase que posso ouvir novamente, vinte anos depois, da boca de Sílvio [...]. Tanto o coronel como Sílvio são patriotas, à sua maneira. Eu continuo o mesmo: sozinho. Já não preciso parecer hipócrita para desagradar a uns, ou crente, para agradar a outros. Não agrado a ninguém, mas isso me faz bem. Sinto-me melhor sabendo que estou sozinho. Os outros podem ter razão, mas são chatos. (CONY, 2002, p. 13-14)

Paulo, até aquele momento em que completou quarenta anos, sempre preferiu permanecer alheio a qualquer forma de envolvimento ou posicionamento. Ele pondera sobre o patriotismo do coronel, que na época da sua lembrança foi seu superior, e sobre o patriotismo de Sílvio, seu amigo. Ele relativiza o patriotismo de ambos e seu posicionamento fica claro no sentido de apontar para a solidão como opção de vida, bem como não estar ao lado de alguém só para agradar quem quer que fosse. Quando visita sua filha, Ana Maria, num internato gerido por freiras, uma delas entra em diálogo com Paulo, falando sobre as perseguições que o Papa Pio XII estaria sofrendo:

> - De qualquer forma, a história fará justiça ao papa. Já estamos habituados ao ódio.

> - Os judeus também.
> - O senhor é a favor da causa *deles*?
> - Não. *Não sou a favor de nenhuma causa. Nem contra*. Sou homem e *sou neutro*. (CONY, 2002, p. 46, destaque meu)

Paulo em diversos momentos materializa esse discurso de neutralidade, ou a preferência em permanecer aquém de qualquer questão. Paulo opta em transparecer neutralidade, mesmo ele sendo judeu, preferindo negar inclusive sua etnia em nome de sua neutralidade. Em visita à sua ex-mulher, Paulo reflete sobre o impacto da sua visita e a justifica por sua neutralidade: "Se em termos pessoais, é doloroso, em termos impessoais é melhor assim: ela – e ele – saberão da neutralidade da minha visita. E é justamente que tento ser: *neutro*." (CONY, 2002, p. 61, destaque meu). Dessa maneira, o protagonista figura um sujeito neutro e, por esse motivo, prefere ficar à parte dos conflitos e também de um possível conflito com os militares.

As reflexões existenciais pontuam todo o romance e, em uma das cenas, Sílvio, na presença de Paulo, lê um fragmento escrito por Paulo que dá mostras desse aspecto de uma narrativa mais intimista:

> – "A única certeza que possuo é essa: a de minha morte. Não sei se acabo de dar o laço desta gravata, não sei se chego ao fim deste dia, não sei se amanhã estou na cama com a rainha da Inglaterra ou se tomo conta dos cachorros do dalai-lama. Só de uma coisa sei: vou morrer. Aceito a morte, seria burrice fugir dela, ou não assimilá-la. Se é a minha única certeza, tenho de preparar-me para ela, ou, se possível, de prepará-la para mim. Não quero morrer de velhice ou moléstia. Os samurais japoneses consideravam a morte natural, a morte por moléstia, como nódoa infame, abominável. Tampouco terei motivos para o suicídio. Mas não suportarei a morte na cama, a próstata inflamada, urinas presas ou soltas, sondas, algodões embebidos em éter, escarros, a repugnante liturgia da morte. Não vou esperar pelo câncer do reto ou do piloro, nem o insulto cerebral. Antes que a vida me insulte, eu insultarei a vida: me engajo numa luta – não há cruzadas para defender o túmulo do Salvador, é pena – e a ela me entrego com ferocidade. Talvez consiga ser herói". (CONY, 2002, p. 36)

A reflexão sobre a morte termina com um "talvez consiga ser herói" revelando um conflito interno do protagonista. Ao se envolver com o seu amigo Sílvio, Paulo torna-se acidentalmente uma espécie de "prisioneiro" dos guerrilheiros comunistas, uma vez que não poderia ser libertado, pois poderia delatar o paradeiro do grupo. Quando não representava mais uma ameaça, Paulo é libertado, mas prefere permanecer com o grupo, visto que não se sentia prisioneiro. Paulo, em suas reflexões, faz um balanço do que fora sua vida até aquele momento:

> A vigília forçada me obriga a pensar em tudo, em minha vida, em meus quarenta anos. Faço o balanço interior sumário de minhas possibilidades, agora que me atolava na intrincada rede de loucos: meia dúzia de livros que não me satisfazem, uma filha a quem o mundo e os trancos da vida vão tornando distante, algumas recordações, e, talvez, um futuro. Tenho mesmo um futuro? Quando saí do Rio, meu futuro era escrever a história de um judeu assimilado – no fundo, eu sabia que jamais escreveria sobre o bidê, complacente ou não. [...] Prolongo o balanço interior até que o sono é mais forte do que as minhas preocupações e o ronco do motorista. Consigo dormir, descobrindo que minha decisão está tomada, tal como a podia tomar, nos únicos termos em que a aceitaria: uma soma de circunstâncias que me tornam humilde mas obstinado. Fraco, mas, pela primeira vez, forte o bastante para ser capaz de uma escolha. (CONY, 2002, p.267-268)

As reflexões de Paulo revelam como ele se percebia consigo mesmo, como um ser fraco, incapaz de tomar decisões importantes, alheio aos problemas que o cerca. Desse modo, ele toma a decisão de permanecer com o grupo e, assim, realizar sua páscoa individual, sua travessia para algo maior e, talvez, mais importante. A postura de neutralidade de Paulo muda e ele percebe na possibilidade de uma fuga para o Uruguai uma oportunidade de realizar algo importante em sua vida, tal como uma verdadeira paráfrase do êxodo e da história do povo judeu. O heroísmo ou a luta em defesa de uma causa afetam Paulo, ao final do romance incorpora uma espécie de "novo Moisés" ao realizar sua travessia. Ao fazer isso, Paulo sai da perspectiva do herói problemático burguês – inserido numa busca por valores autênticos – para se inserir na conjuntura de um herói possivelmente mais próximo dos heróis épicos – contudo idealizados – que lutavam por uma causa.

O protagonista, ao mesmo tempo, evidencia um problema que cerca todas as discussões literárias sobre a constituição do herói, enquanto protagonista de uma trama. Lucien Goldmann, ao refletir sobre as considerações de Lukács, considera que: "O romance é a história de uma investigação *degradada* – a que Lukács chama "demoníaca" –, pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente." (GOLDMANN, 1976, p. 8). O romance, dentro dessa reflexão, passa a ser a busca por valores autênticos dentro de um universo sem valores, ou pela esquiva deles por parte de Paulo. Essa busca gera o que Lukács chama de "herói problemático". Nesse contexto, o próprio conceito de herói e a visão a respeito do que seja o heroísmo, passam por uma revisão contínua.

Assim, Paulo possui todos os defeitos que poderiam descartar qualquer possibilidade de enquadrá-lo como um herói dos mais convencionais, tal como seu

individualismo evidente. Efetivamente, Paulo é um sujeito burguês, individualista e egocêntrico, incapaz de assumir qualquer posicionamento ideológico se isso significar sacrificar-se por uma causa. Ao tomar a decisão de permanecer com o grupo, Paulo incorpora e assimila os riscos aos quais todos eles estão sujeitos, como o de morrer pelas mãos dos soldados. É devido a uma vida vazia e destituída de sentido que ele decide correr o risco de permanecer com aquele grupo de guerrilheiros. Somente aí Paulo pode ser um personagem considerado herói num sentido mais próximo do termo tradicional, tal como Moisés, que fora similar a um herói épico, porém, especificamente localizado no mundo hebreu.

Ao inserir-se num grupo que luta por uma causa social e coletiva, Paulo aproxima-se analogamente ao profeta hebreu, Moisés, que realizou a travessia pelo Mar Vermelho na mitologia hebraica. Moisés lutava por uma causa coletiva, ou seja, libertar o povo hebreu da escravidão do Egito. O profeta hebreu estava localizado em uma época em que as narrativas épicas ditavam o tom da história, o tom dos acontecimentos, em que o factual se confundia ou misturava-se ao fabuloso, fantástico ou até mesmo folclórico. No caso de Paulo, resta apenas assumir seu pertencimento a um povo e, por isso, reunir as condições para realizar sua travessia pessoal. O individualismo de Paulo sofre uma transformação diante do seu contato com os militantes.

Do que foi exposto até aqui, é preciso considerar que o romance *Pessach: a travessia* demonstra, também, um momento de mudança no fazer literário. A década de 1950 foi o período de Guimarães Rosa e Clarice Lispector e preconizava uma perspectiva em que a estética e a experimentação estavam no seu auge. Não se pretende afirmar que não havia reflexões sociais, mas sim que a tendência principal era em princípio privilegiar a experimentação, consequentemente, o individualismo estava implícito nessa postura.

Ao contrário disso, *Pessach: a travessia*, não realiza experimentações, porém, em muitos momentos se configura como um romance intimista, em que as reflexões do seu protagonista exercem um papel imprescindível para o desenvolvimento da narrativa. Contrariamente ao que seria um romance exclusivamente intimista, *Pessach: a travessia*, por sua vez, adquire uma carga de literatura engajada, considerando que o contexto social e histórico, daquilo que se vivia no período do golpe militar de 1964, está presente também como elemento essencial para o desenvolvimento da trama.

Uma demonstração disso seria um possível desdobramento dos romances brasileiros em duas vertentes: experimentais – incluindo-se os intimistas – e engajados. Nos meios literários essas vertentes persistem ainda hoje e, em determinados momentos, até mesclam-se. Paulo, enquanto personagem-escritor, dá uma amostra disso quando recebe, no início da narrativa, a visita do seu amigo Sílvio que, naquele momento, estava ligado ao Partido Comunista. Ambos travam o seguinte diálogo:

> - [...] Acho você, como escritor, irrecuperável. [...]. Olha só, vocês vivem fuçando num poço estéril: o vácuo do homem, a problemática do homem...
> - É uma escola [...]. Você sabe que só o homem problemático pode ser objeto de uma pesquisa, de uma obra de arte.
> - Mas por que não descem ao fundo do problema? Em vez de aceitarem o homem problemático, procurem, se não solucionar, ao menos conhecer o problema do homem.
> - Qual é o problema do homem?
> - Nunca pergunte qual é o problema do homem. Pergunte qual é o seu problema, o meu problema, o nosso problema, o problema de todos. (CONY, 2002, p. 26)

Sílvio emerge como um porta-voz do envolvimento imediato e necessário dos intelectuais a uma causa comum e, por essa razão, coletiva. Paulo, por sua vez, procura justificar suas escolhas como se fosse uma tendência estética do momento: "É uma escola". Sílvio insiste que é preciso procurar soluções para os problemas desse homem em crise. Esse trecho da narrativa é muito interessante pelo aspecto de como está envolvido com tudo aquilo que se produzia antes do golpe militar de 1964, isto é, uma literatura intimista, em que os conflitos existenciais permeavam as obras de modo quase geral. Sílvio, desse modo, surge como um personagem que aponta para a necessidade de se procurar novamente pelo engajamento, ou seja, uma produção mais atuante, social e participativa.

Sobre essa questão, Flora Sussekind pontua sobre a mescla de tendências e estilos que estavam ocorrendo já no período histórico do golpe militar de 1964. Em *Literatura e vida literária*, ela coloca: "Talvez pareça estranho que se tenham agrupado tendências geralmente consideradas divergentes como o fantástico e o naturalismo, *a literatura social e o subjetivismo autobiográfico*" (SUSSEKIND, 2004, p. 98, destaque meu). Com efeito, *Pessach: a travessia* que configura uma obra intimista e, até em alguns momentos, existencialista, também possui o seu engajamento quando estão implícitas e explícitas críticas ao regime militar vigente naquele período.

Sobre a questão do subjetivismo autobiográfico, *Pessach: a travessia* aparentemente trata apenas de uma mera ficção casual, sem maiores semelhanças à biografia de seu autor, Carlos Heitor Cony. Contudo, é preciso ponderar que há certas aproximações entre seu personagem Paulo e sua vida. Paulo exerce a profissão de escritor, o que pode em determinadas situações aproximar as experiências do seu personagem às suas. Sabe-se que Cony também foi perseguido pela ditadura militar. Carlos Nejar, em *História da Literatura Brasileira*, afirma: "Foi seminarista, formando-se em Filosofia. Preso várias vezes, tendo corajosamente enfrentado como jornalista o regime militar [...]." (NEJAR, 2007, p. 457). Também sobre o fato de ter sido seminarista, Cony, em várias das suas obras, coloca questões religiosas entrecruzadas às questões sociais. O personagem Paulo também possui algo dessa religiosidade presente nas obras do seu criador, embora Cony seja católico e seu personagem seja judeu.

Em outras situações, Cony também é classificado como "neorrealista", o que explicar a sua tendência para a construção de uma narrativa mais tradicional e descritiva, sem experimentações: "Rotulado como neo-realista, Carlos Heitor Cony [...] é um escritor fecundo que, com uma única parada no relato autobiográfico [...], se dedica exclusivamente ao romance de costumes, satirizando a classe média carioca" (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 643). Assim, o romance se enquadra dentro de uma elaboração da narrativa mais convencional, com uma linguagem própria da classe média, trazendo consigo reflexões sobre o ser em seu íntimo, simultaneamente aos acontecimentos sociais, tornando o romance engajado em determinados momentos. Isso ocorre quando Paulo toma a decisão de permanecer com o grupo de guerrilheiros e atravessar a fronteira com o Uruguai.

Em última análise, a narrativa de *Pessach: a travessia* é precisamente um romance que mescla a perspectiva íntima do drama pessoal do protagonista com os problemas sociais que o cerca. O desfecho do romance demonstra como Paulo se engaja na luta armada. Quando finalmente está perto da liberdade, ao atravessar a fronteira com o Uruguai, Paulo resolve retornar e lutar:

> Ouço o barulho das águas, a fronteira está perto. Sigo pela estrada, sem cautelas. Vou trôpego, o casaco de muitos dias, a confusão de quarenta anos me pesa e oprime. [...] Do outro lado, está o nada, que é pior do que a morte. Sinto uma alegria selvagem quando abandono a travessia e retorno à margem. A aurora, agora atrás de mim, esquenta com a vertigem e o clamor da sua luz

> vermelha um novo corpo que surge, afinal obstinado, lúcido. Desenterro a metralhadora – e volto. (CONY, 2002, p. 318-319)

Paulo na última frase do romance, ao desenterrar a metralhadora e retornar à luta, como um novo homem, renascido de sua páscoa individual, assume uma posição diante dos problemas até então colocados para ele. Essa conversão ao engajamento, anteriormente rejeitado por Paulo, possui similaridades simbólicas à conversão de São Paulo, que de perseguidor de cristãos passou a ser um. Esse nome, portanto, pode ser simbólico nesse sentido, visto que o personagem do romance passa por uma transformação similar, isto é, da indiferença política ao engajamento.

O romance encerra colocando ambas as perspectivas de leitura, ou seja, tanto de um realismo social-engajado ou quanto de uma narrativa intimista. Finalmente, *Pessach: a travessia* é um romance que traz perspectivas sociais vividas durante o período da ditadura militar no Brasil, também refletindo problemas íntimos e pessoais de seu protagonista, numa dicotomia que se reflete inclusive em sua constituição estética.

Referências

CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. 5 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro de Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HOLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance.* 1 ed. São Paulo: Ática, 2000.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SUSSEKIND, Flora. Retratos e egos. In: *Literatura e Vida Literária*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

A CIRCULAÇÃO DA OBRA DE GEORGE SAND NA RÚSSIA OITOCENTISTA: O CASO DO ROMANCE "O QUE FAZER?", DE NIKOLAI TCHERNYCHÉVSKI

Camilo Domingues (Universidade Federal Fluminense)[1]

Resumo: A vasta obra literária da escritora francesa Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), mais conhecida pelo pseudônimo masculino George Sand, marcou profundamente a literatura russa do século XIX, tanto por seus enredos amorosos quanto por suas temáticas políticas. O escritor russo Nikolai Tchernychévski (1828-1889), por exemplo, escreveu o seu romance "O que fazer?" (1863), inspirado em romances sandianos como "*Jacques*" (1834), "*Horace*" (1841) e "*La Comtesse de Rudolstadt*" (1843-1844), entre outros. Em "O que fazer?", o leitor também encontra um triângulo amoroso, a defesa veemente da emancipação feminina contra a opressão social e familiar russa, uma crítica contundente à sociedade czarista.
Palavras-chave: Literatura Russa; Nikolai Tchernychévski; O que fazer?; George Sand; Abralic

De acordo com a russista norte-americana Dawn D. Eidelman (1994), a escritora francesa Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), conhecida como George Sand, exerceu forte influência na literatura russa no século XIX, em autores dos mais variados princípios estéticos e ideológicos, cujas interpretações da obra de Sand também seriam as mais diversas e contraditórias. Em "*George Sand and the Nineteenth-century Russian Love-triangle Novels*", Eidelman analisa como a circulação dos romances da escritora francesa em solo russo, particularmente "*Jacques*" (1834), "*Mauprat*" (1837) e "*Horace*" (1841), seria constatável nas obras de Aleksándr Drujínin, Ivan Turguêniev, Nikolai Tchernychévski, Ivan Gontcharóv, Fiódor Dostoiévski e Aleksándr Herzen. Especialmente ao tratar do romance "*Jacques*", Eidelman assinala como o texto sandiano traria novos ingredientes para o intenso debate no seio da *intelligentsia* russa à época sobre o caráter institucional e opressor do casamento, sobre a emancipação feminina, além de sobre questões políticas gerais, sobretudo as ideias do filósofo e político francês Pierre Leroux (1797-1871). Em torno deles, reunir-se-iam nomes como Vissárion Bielínski, Aleksándr Herzen e Mikhail Bakúnin.

Também para a pesquisadora eslavista Emily Klenin (1991), em seu artigo "On the ideological sources of "Čto delat?": Sand, Družinin, Leroux", a obra de Sand fomentaria o "george-sandismo" na Rússia oitocentista, "generally associated with liberal or radical political views" (geralmente associado a visões políticas liberais ou radicais) (KLENIN, 1991, p. 368). Para Klenin, seria natural, portanto, que se

1 Graduado em Artes Cênicas (UFBA), Mestre em História (UFF), Doutorando em História (UFF), orientação do Prof. Dr. Daniel Aarão Reis. Esta pesquisa conta com o fomento da CAPES. Contato: camilodomingues@hotmail.com.

encontrasse reminiscências sandianas nas obras de escritores russos, especialmente no romance "O que fazer?" (1863), do escritor *raznotchínets* Nikolai Tchernychévski (1828-1889).

Quem primeiro registraria aquela relação entre as obras da escritora francesa e do escritor russo, no entanto, teria sido o filólogo e literato soviético Aleksándr P. Skaftýmov (1890-1968), em trabalho original de 1928, intitulado "*Tchernychévski i Jorj Sand*". Skaftýmov assinalaria sobretudo o parentesco entre "O que fazer?" e "*Jacques*", nos temas relacionados à crítica ao casamento, à questão feminina e ao suicídio, desprezando possíveis relações com outros romances de Sand, como "*Horace*" ou "*La Comtesse de Rudolstadt*". No entanto, Eidelman sugere a existência de importantes traços de semelhança entre "*Horace*" e "O que fazer?" e, por sua vez, Klenin relaciona este último antes à "*La Comtesse de Rudolstadt*" que ao próprio romance "*Jacques*". Na verdade, a leitura dos três romances de Sand e o seu cotejo com o romance de Tchernychévski revelam que os três comentadores, Skaftýmov, Klenin e Eidelman estão corretos quando buscam tecer laços de parentesco entre as obras dos dois autores, identificando as múltiplas apropriações possíveis efetuadas por Tchernychévski, mas não tanto quando tentam salientar a exclusividade da influência de um romance em detrimento de outro, como se verá a seguir.

Em "*Jacques*" (1834), romance epistolar à maneira de "Júlia, ou a nova Heloísa" (1761), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Sand narra a história de um triângulo amoroso entre o personagem-título do romance, Jacques, a sua jovem esposa Fernande, e o seu amante, Octave. Os personagens orbitam as franjas da nobreza francesa, e não se ocupam de preocupações outras que aquelas relacionadas ao amor romântico e cavalheiresco, ao casamento tradicional, à fidelidade e à moral. Após servir o exército derrotado de Napoleão na campanha da Rússia em 1812, Jacques retorna à sua região de origem na província francesa, onde encontra a jovem Fernande de Theursan, de dezessete anos, "bom natural" ainda não contaminado pelas preconceituosas relações sociais, com quem se casa. O casamento cumpriria para Jacques uma dupla função: subtrair Fernande do domínio de sua mãe, a Madame de Theursan, mulher vil e interesseira, além de protegê-la dos preconceitos sociais que fatalmente corromperiam a sua aptidão ao "verdadeiro amor". Apesar de alertada por sua prima Clémence, para quem Jacques, então com trinta e cinco anos, teria uma idade muito avançada em

relação à sua, Fernande entrega-se àquela aliança acreditando estar apaixonada por seu futuro esposo.

Jacques e Fernande retiram-se no campo após o casamento, no distante vale de Saint-Léon, em Dauphiné, a partir de quando esta passa a enfrentar dificuldades conjugais que aquele atribui à sua imaturidade. Apesar disso, Fernande engravida e dá à luz a um casal de gêmeos. Persistindo as dificuldades com a sua esposa, Jacques convida para habitar em Dauphiné a sua meia-irmã Sylvia, na esperança que esta pudesse lhe ajudar no convívio com Fernande. Sylvia, no entanto, termina levando consigo, sem o saber, o seu antigo amante, Octave, ainda por ela apaixonado. Este, tão jovem quanto Fernande, revela-se um astuto sedutor, menos sensível às questões morais e aos ideais amorosos que Jacques. Octave apaixona-se, finalmente, por Fernande, ao que esta cede, sem poder resistir à força vigorosa do amor que lhe propunha aquele jovem. Como que por castigo pela traição de sua mãe, os filhos de Jacques e Fernande morrem. Esta termina por engravidar de Octave, fato que, ao ser descoberto por Jacques, o levaria a cometer suicídio para que pudesse deixar o caminho livre ao amor daquele jovem casal e à sua prole.

Apesar de, entre os três romances de Sand ora analisados, tratar-se daquele em que menos se percebe a presença de uma questão política evidente e realmente participante do enredo, "*Jacques*" já expressaria princípios que seriam posteriormente mais claramente defendidos pela escritora, como a crítica ao contrato formal e arranjado de casamento, sob pena da liberdade da mulher; e a denúncia contra a situação da mulher na sociedade oitocentista francesa, a qual teria um status de escravizada tanto em sua primeira família, enquanto se preparava o casamento, quanto em sua segunda família, quando enfim se casava. O suicídio do marido traído, porém devotado ao amor por sua esposa, ao final, apresentar-se-ia como única solução possível para que esta pudesse realizar as suas próprias expectativas amorosas, numa sociedade que não previa o divórcio sem a desonra para a mulher.

Em "*Horace*" (1841), Sand também traz como enredo um triângulo amoroso, desta vez entre o personagem-título, Horace Dumontet, Marthe (Madame Poisson), e Paul Arsène. Filho de um funcionário da província, zeloso de garantir para o seu filho uma educação capaz de garantir o futuro da família, Horace vai para Paris para estudar direito. Lá, conhece e torna-se grande amigo do estudante de medicina Théophile, nobre

jovem legitimista, mas simpático aos ideais iluministas, que seria o narrador da trama. Inicialmente admirado pelas capacidades intelectuais, retórica e crítica de Horace, Théophile, no entanto, termina por descobrir que o seu amigo não frequentava as aulas, não lia os livros de direito, entregando-se tão somente a um "dandismo" às custas das economias de sua modesta família. O intelecto de Horace revelar-se-ia de pouco fôlego, e as suas investidas no mundo literário ou político seriam rapidamente frustradas ou abandonadas.

Théophile também tinha outro amigo, Paul Arsène, jovem e pobre pintor também oriundo da província, que buscava na capital alguma maneira de desenvolver o seu talento, junto ao ateliê do célebre Eugène Delacroix (1798-1863). Em Paris, ele reencontra a jovem Marthe, que havia sido a sua paixão nos primeiros anos de sua juventude, quando viviam no campo. No entanto, a sua tentativa de reaproximação da jovem plebeia, é frustrada inicialmente pelas investidas de Horace, que vê na pobre e bela Marthe a representação de seu amor ideal. Horace e Marthe unem-se, passam a morar juntos sem, no entanto, se casarem. Não obstante, a união entre ambos, assim como as demais atividades iniciadas por Horace, teria pouca sobrevida. Quando Marthe anuncia a sua gravidez, Horace não se conforma com a futura paternidade, ao que ela o abandona.

Estoura, então, em Paris a insurreição republicana de junho de 1832, nas quais os rebeldes lutavam pela derrubada da monarquia de julho, encabeçada pelo Duque d'Orléans, e pela reinstauração da república. Horace, amedrontado, refugia-se no campo, na companhia da viscondessa de Chailly, com quem protagoniza uma aventura amorosa. Paul, no entanto, toma parte do levante civil e, tendo sido derrotados os insurgentes, gravemente ferido, termina por se refugiar na casa de Marthe, de quem se reaproxima. Após o restabelecimento de Paul, este assume o filho de Horace e, junto a Marthe, passam a trabalhar em um teatro, tendo esta última iniciado uma promissora carreira como atriz.

Apesar de a superfície da trama anunciar tão somente mais um drama romântico, tendo como mote o triângulo amoroso entre os protagonistas, Sand desacortina o seu enredo sobre uma Paris agitada por rebeldes que, em 1830 como em 1832, tomariam a cidade com barricadas, primeiramente contra a monarquia dos Bourbon, e em seguida contra a monarquia da dinastia d'Orléans e pela reinstauração da república. Os caráteres

de Horace, Marthe e Paul são forjados em meio à convulsão social. O primeiro revelar-se-ia frágil e covarde, ainda encantado com as frivolidades da nobreza, e os demais, apesar da – ou talvez, devido à – pobreza, demonstrariam força e vigor diante dos acontecimentos que incendiavam Paris. O frágil caráter de Horace suscitaria no personagem, diante das dificuldades por que passava, o pensamento do suicídio, o que, também por falta de fôlego, não cometeria. Em contraponto ao caráter vacilante de Horace, Sand apresentaria, além de Paul, o jovem estudante revolucionário, presidente dos *bousingots*, Jean Laravinière, que, apesar de ter aparentemente morrido nas barricadas de junho de 1832, aparece ao final para salvar Marthe do devaneio de Horace, que avançara contra ela com um punhal, numa atitude romântica desesperada de se ligarem através da morte. Laravinière, como será visto adiante, teria sido o protótipo do personagem Rakhmiétov, de "O que fazer?".

Finalmente, em "*La Comtesse de Rudolstadt*" (1843-1844), Sand apresenta um inusitado triângulo amoroso constituído por apenas duas pessoas. Alberto de Rudolstadt, Consuelo e Liverani formariam o suposto triângulo, desfeito no final da trama, quando se descobre que Alberto e Liverani eram a mesma pessoa. Continuação do célebre romance "Consuelo" (1842-1843), "La Comtesse de Rudosltadt" passa-se entre a região eslava da Boêmia, então sobre o domínio austríaco, e o império prussiano. Cantora pobre e nômade proveniente da Boêmia e de origem espanhola, Consuelo, *la Zingara* (a cigana), conhece Alberto quando passa a ensinar música para a sua prima, a baronesa Amélie. Este, então, se apaixona pela cantora que, no entanto, apesar da afeição que nutria por aquele nobre, não corresponderia de imediato aos seus sentimentos. Debilitado por sua frágil constituição psicológica e pelo abandono de sua amada, Alberto morre, mas não sem antes convidá-la a unir-se a ele em casamento no seu leito de morte.

Consuelo, a recém-casada e viúva condessa de Rudolstadt, aversa à riqueza, abre mão do título de nobreza e segue a sua peregrinação entre as terras da Itália, da Boêmia, da Áustria e da Prússia. Então, após uma série de eventos inusitados, ganha a confiança do imperador Frederico II da Prússia, que a leva consigo para a corte. Na corte prussiana, a protagonista vê-se involuntariamente enredada em uma série de intrigas palacianas pelo poder imperial, envolvendo familiares do imperador, cortesãos, e membros de sociedades maçônicas secretas, terminando por ser aprisionada no castelo

de Spandaw. Após três meses mantida presa, Consuelo é liberta por membros de uma organização secreta, quando vê e se apaixona por um homem mascarado, cujo nome de guerra era Liverani. Ela descobre então que Alberto não havia morrido e debate-se entre as obrigações que deveria ter para com o seu marido e a paixão que nutria por aquele novo aventureiro. Após um longo processo de recolhimento e provações, Consuelo seria enfim iniciada na mesma sociedade secreta de Liverani, descobrindo, ao final, que aquele homem mascarado não era outro que não o seu próprio marido, de quem se enviuvara algum tempo antes, revelando finalmente a morte fictícia de Alberto de Rudolstadt.

Dos três romances ora analisados de George Sand, "*La Comtesse de Rudolstadt*" é aquele que mais propriamente pode ser designado como romance histórico, pois, além de trazer personagens que realmente existiram, como os reis Frederico II, o Grande (1712-1786), Maria Teresa da Áustria (1717-1780) e Luís XV (1710-1774), traz também os nomes daqueles que iniciaram as primeiras sociedades secretas – hussitas, taboritas e, posteriormente, iluministas – na região da Boêmia, como o comandante Jan Žižka (1360-1424), o filósofo luterano Jakob Böhme (1575-1624) e Adam Weishaupt (1748-1830), fundador da sociedade *Illuminati*, "Ordem dos Perfeitos". Esses personagens não apenas compõem o cenário da trama, como, de fato, atuam no seu desenrolar, situada entre os anos 1750 e 1760, quando Sand identifica o surgimento, ascensão e queda do poder militar e político das sociedades maçônicas secretas na Europa, particularmente nos arredores do império prussiano.

Assim, o triângulo amoroso protagonizado em cujo vértice se situava Consuelo constitui também o seu processo de iniciação aos segredos da maçonaria, que previam a reunião e organização de intelectuais e indivíduos devotados às lutas pelo fim do despotismo monárquico, pela instauração da república e pela refundação do cristianismo primitivo, em oposição à igreja romana. Através de uma superiora daquela sociedade, a própria mãe de Alberto, Wanda de Prachatitz, que também havia sido recuperada viva de seu jazigo após uma crise de sono letárgico, e que seria a responsável direta pela iniciação de Consuelo, Sand expressa mais uma vez a sua defesa sobre o casamento livre de pressões sociais e religiosas, respeitando apenas a devoção do casal um ao outro e a Deus, assim como a vontade e o consentimento da mulher/esposa.

Ao final do romance, no entanto, Alberto de Rudolstadt revela-se desencantado com a obra da maçonaria, e passa a pregar a comunicação direta com todos os indivíduos, especialmente com os pobres, sobre a causa que defendiam. Ele próprio passa a se designar apenas como "homem", defendendo a partir de então a unidade leibniziana dos seres humanos com base na tríade *sensação*, *sentimento* e *conhecimento*, em detrimento dos dualismos pregados fosse pelo catolicismo romano, fosse pelas seitas maçônicas anteriores. A tríade integralizadora do sujeito, da religião e do mundo seria o que mobilizaria Alberto, a partir de então, demonstrando também a apropriação por Sand da filosofia então propagada na França pelo pensador e político Pierre Leroux, a quem se atribui, inclusive, trechos de "*Horace*" e da própria "*La Comtesse de Rudolstadt*". As últimas palavras de Alberto tratam-se de sua *utopia*, de como previa a existência dos seres humanos num futuro em que as antigas dicotomias dariam lugar à existência harmoniosa baseada na união daqueles três fundamentos. Em "O que fazer?", no quarto sonho de Vera Pávlovna, o leitor também encontrará a descrição de uma sociedade utópica, semelhante àquela vislumbrada por Alberto, inclusive, na plena utilização da tecnologia, o que estava representado à época pela descoberta científica e aplicação da eletricidade.

Nikolai Tchernychévski escreve "O que fazer?" entre 1862 e 1863, na Fortaleza de São Pedro e São Paulo em São Petersburgo. Entre os romances a que teve acesso na prisão, contava "*La Comtesse de Rudolstadt*", sendo provável que o tivesse à mão nos meses em que escreveu o seu próprio romance. Além disso, Tchernychévski, antes de ser preso, segundo nos informa Klenin, já havia lido – e relido – até o fim dos anos 1840 todas as obras traduzidas e publicadas de Sand na Rússia, o que incluía, evidentemente, "*Jacques*" e "*Horace*" (KLENIN, 1991, p. 368). De fato, quando se analisa o romance "O que fazer?", diversos aspectos, temas, e o próprio estilo literário confundem-se com aqueles dos romances sandianos. Obviamente, não apenas da obra de George Sand Tchernychévski se apropriaria para elaborar a sua própria, e não apenas Tchernychévski seria influenciado pela escritora francesa na Rússia oitocentista, como já esclarecido anteriormente. No entanto, dada à riqueza de associações possíveis entre as obras dos dois autores, cumpre identificar e analisar os pontos de contato entre os romances para que se possa compreender a verdadeira dimensão com que se fazia presente na obra tchernychévskiana, em particular, e na literatura russa, em geral, os

aportes provenientes da leitura, interpretação e apropriação dos romances de George Sand.

O romance "O que fazer?" narra a história de um triângulo amoroso entre a jovem Vera Pávlovna, e os amigos Dmitri Lopúkhov e Aleksándr Kirsánov. Vera Pávlovna é "resgatada" do seio de sua família, cuja opressão era incarnada por sua própria mãe, Mar'ia Aleksêievna, pelo preceptor de seu irmão, o jovem estudante de medicina, Dmitri Lopúkhov. Ambos se casam em segredo e, logo em seguida, recusando-se a viver à custa do seu marido, a protagonista funda uma cooperativa de costureiras para que fosse capaz de prover a sua própria independência financeira e a das demais trabalhadoras reunidas naquela associação de inspiração fourierista. O sucesso de seu empreendimento é acompanhado de sua paixão pelo melhor amigo de seu esposo, o também estudante de medicina Aleksándr Kirsánov. Ciente do envolvimento de ambos, e convicto de que os jovens amantes jamais concretizariam aquela paixão à revelia da honestidade que lhe era devida, Lopúkhov simula o seu próprio suicídio para deixar livre o caminho para a união entre a sua esposa Vera e o seu melhor amigo Kirsánov. Algum tempo depois, Lopúkhov, que, na verdade, havia partido para os Estados Unidos, retorna a São Petersburgo sob o pseudônimo de Charles Beaumont, casa-se com Katerina Vassíl'evna – confessa leitora de George Sand – e os dois casais passariam a morar juntos numa mesma residência. Finalmente, apesar do sucesso da cooperativa de costureiras, Vera ambiciona ter a mesma carreira do seu esposo, passando a estudar medicina para tornar-se, provavelmente, a primeira mulher médica do império russo.

Ora, assim como Fernande, personagem do romance "*Jacques*", Vera Pávlovna é resgatada de sua família opressora. Se Jacques liberta Fernande dos interesses de sua mãe, a Madame de Theursan, Lopúkhov também liberta Vera dos interesses de sua mãe, Mar'ia Aleksêievna, que já lhe pretendia dar em casamento ao jovem Mikhail Storiéchnikov, membro da pequena nobreza russa. Também como em "*Jacques*", Vera descobre apenas após o casamento que, na verdade, não amava o seu primeiro marido, e apaixona-se por outro, que seria o seu verdadeiro amor. Diante daquela frustração, o personagem Jacques suicida-se, assim como Lopúkhov. No entanto, enquanto o suicídio do primeiro teria um caráter negativo, pois baseado em sua frustração amorosa com a perda de seu amor, a do último portaria um caráter positivo, baseado na sua convicção de que a instituição do casamento deveria ser baseada na livre escolha do casal, guiada

pelo sentimento de amor. De resto, Lopúkhov, na verdade, não se mata, mas apenas finge o seu suicídio, retornando no final da trama. As atitudes de Jacques e Lopúkhov diante da frustração amorosa seriam, apesar de a um primeiro momento semelhantes, opostas, na verdade: a primeira teria uma cunho romântico cavalheiresco e a segunda, um cunho marcadamente crítico e político. Também se pode destacar, do ponto de vista político, que tanto em "*Jacques*", como em "O que fazer?", apesar dos desfechos finais distintos encontrados por Sand e Tchernychévski, ambos os autores fazem a defesa do casamento como instituição livre e em acordo com a liberdade e com a vontade da mulher.

Tal aspecto político sobre a questão da emancipação feminina estaria mais presente em "*Horace*". Marthe, camponesa empobrecida trazida para Paris sob a promessa de uma vida melhor, logo se vê obrigada a trabalhar em um bar para, com a sua beleza, atrair e aumentar a freguesia do seu aliciador, M. Poisson. Em seguida, ao fugir dos maus tratos daquele seu empregador, ela se refugiaria, com a ajuda de Paul Arsène, no mesmo prédio onde habitava Théophile e a sua companheira, Eugénie, personagem sensível à causa feminista. Paul faz vir da província as suas irmãs, Louise e Suzanne, que passam a trabalhar como costureiras junto a Marthe, da mesma maneira que, em "O que fazer?", Vera Pávlovna também abriria uma cooperativa de costureiras em São Petersburgo a fim de prover os seus meios de subsistência. No final do romance, tendo deixado Horace e reencontrado Paul, Marthe volta a trabalhar, desta vez como atriz em um teatro parisiense. O trabalho, portanto, aparece nos dois romances como atividade capaz – e necessária – de dotar as mulheres de independência financeira, o que não é abordado em "*Jacques*", visto que os seus personagens vivem todos das rendas da nobreza.

A Paris de "*Horace*" está em convulsão social, o que oferece a Sand a oportunidade para combater a monarquia orleanista e para defender o ideal republicano. O mais decidido insurgente, jovem inteiramente abnegado e devotado à causa, que aparece em cena contrabandeando armas e recrutando soldados para as barricadas, Jean Laravinière, teria sido, provavelmente, um dos modelos para o personagem Rakhmiétov, de "O que fazer?". Na trama de Tchernychévski, Rakhmiétov também é um herói abnegado e devotado à causa revolucionária, cuja vida pessoal e social é organizada de forma a melhor torná-lo disponível e apto às lutas pela transformação

social. É Rakhmiétov que leva a Vera Pávlovna a notícia de que Lopúkhov, na verdade, estava vivo, retirando-lhe a culpa por seu suicídio fictício e abrindo, assim, a possibilidade de ela se casar novamente com Kirsánov. Da mesma maneira, é Laravinière que salva Marthe do atentado final desesperado de Horace contra a sua vida, liberando-a para o seu enlace definitivo com Paul. Laravinière e Rakhmiétov, portanto, comparecem nas respectivas obras como personagem lateral à trama romanesca, mas central na trama política também tecida pelos autores.

Por último, em "*La Comtesse de Rudolstadt*", encontram-se as relações mais profundas e, ao mesmo tempo, mais sutis, com o romance "O que fazer?". É flagrante, à primeira vista, a coincidência entre a morte fictícia de Alberto, no romance sandiano, e o suicídio fictício de Lopúkhov, no romance de Tchernychévski. Mais que isso, como salienta Eidelman (1994), ambos os personagens, a partir da aparente desaparição, dedicam-se a atividades de cunho político, retornando para a cena com convicções e ideais ainda mais firmes e combativos. Obviamente, resta a diferença de que Alberto retorna disfarçado de Liverani para casar-se com a mesma mulher, ao tempo em que Lopúkhov retorna disfarçado de Charles Beaumont para casar-se com outra mulher, Katerina Vassíl'evna. Apesar disso, Tchernychévski já havia deixado claro anteriormente no romance que os caráteres de Lopúkhov e o de Kirsánov constituíam um só, o que poderia fazer equivaler o duplo Lopúkhov/Kirsánov, ao duplo Alberto/Liverani.

O que mais chama atenção, no entanto, no cotejo entre "*La Comtesse de Rudolstadt*" e "O que fazer?", são as aparições do "homem novo" e da *utopia*. No final do romance de Sand, Alberto revela que "homens novos" serão forjados para alcançarem enfim os propósitos filosóficos, religiosos e políticos de uma nova sociedade, de sua *utopia*, na qual os seres humanos seriam irmãos e irmãs e não mais deixariam dissociar os três seus elementos básicos constitutivos, a sensação, o sentimento e o conhecimento. Ora, o subtítulo do romance de Tchernychévski é "*Iz rasskazov o novykh lyudyakh*" (A partir de histórias de um novo povo), e os seus próprios protagonistas, como salientado pelo autor, seriam representantes exemplares de "novos homens", que já existiriam e estariam se multiplicando na Rússia oitocentista. Esses "novos homens", cujo representante máximo seria Rakhmiétov, assim como Alberto parece ser deles o representante máximo em "*La Comtesse de Rudolstadt*",

reformariam/revolucionariam a sociedade monárquica/czarista. Obviamente, havia uma forte e evidente derivação religiosa nos desígnios de Alberto, o que se pode encontrar apenas como reminiscências nos desígnios dos personagens tchernychévskianos.

Também não é demais lembrar que, assim como as sociedades maçônicas secretas compareciam como verdadeiros personagens em "*La Comtesse de Rudolstadt*", o próprio Tchernychévski havia frequentado salões clandestinos em São Petersburgo, como aqueles de Petrachiévski e de Vvediénski, apesar daqueles encontros não contarem com o caráter ritualístico e místico daquelas sociedades descritas por Sand em seu romance. Da mesma maneira, Consuelo comunicava-se em segredo de sua prisão em Spandaw com os membros da sociedade secreta, de modo que o personagem poderia ter servido de inspiração para o próprio Tchernychévski que, de dentro da Fortaleza de São Pedro e São Paulo, redigiria o seu romance a fim de se comunicar com os demais adeptos da causa revolucionária.

Do ponto de vista estilístico, finalmente, vale destacar o caráter polifônico das obras dos dois autores. Obviamente, "*Jacques*", em se tratando de um romance epistolar, já permite evidenciar as inúmeras vozes dos personagens que tecem a trama. Já em "*Horace*", a história é contada por um narrador-personagem onisciente, Théophile, que, não obstante, também deixa escapar para o leitor as variadas fontes que utilizava para costurar a sua trama. Em "*La Comtesse de Rudolstadt*", presume-se que seja a própria autora, George Sand, com a provável participação de Pierre Leroux, quem narra a história, valendo-se algumas vezes de notas de rodapé (assim como o faz Rousseau em "Júlia ou a nova Heloísa") para explicar ao leitor algum acontecimento. De maneira semelhante, Tchernychévski também se valerá dessas comunicações diretas com o leitor. No entanto, estas se darão no próprio corpo do texto, e não de modo à parte em notas de rodapé. Tchernychévski, assumido narrador de sua trama, questiona os seus próprios personagens, ambientando-os numa biosfera ficcional em que cada um pensaria e se manifestaria ao seu próprio modo, o que provavelmente teria levado Mikhail Bakhtín (1895-1975), a considerar "O que fazer?" um dos primeiros romances polifônicos (PAPERNO, 1988, p. 37).

Há, portanto, tanto aspectos de natureza literária, como o estilo e dispositivos de narração empreendidos pelos dois autores, quanto aspectos de natureza histórica e política, como os temas, os personagens históricos inseridos nas tramas e os ideais

políticos, que aproximam em caráter definitivo – mas não exclusivo – a obra dos dois autores, revelando um parentesco literário e político que ratifica a intensa e profícua circulação de obras francesas em território russo no século XIX. A *intelligentsia* russa, especialmente aquela fração mais radical formada pelos *raznotchíntsy*, na qual se incluía Tchernychévski, inspirava-se e incorporava a literatura e a política sandianas em seus próprios escritos de forma apaixonada. No entanto, aquilo que Sand narrava muitas vezes como cenário ativo e real, como, por exemplo, as barricadas da insurreição de junho de 1832 em Paris, ou as sociedades secretas "europeias" do século XVIII, apenas poderiam ser expressas na literatura russa como um pano de fundo histórico e político tão distante, quanto ideal, o que, no caso específico de Tchernychévski, deslocaria a força do seu romance "O que fazer?" preferencialmente para o seu caráter de formação moral, uma espécie de *bildungsroman*, que, de fato, seria responsável por formar boa parte da jovem geração radical russa dos anos 1860 e 1870.

Referências

EIDELMAN, Dawn D. **George Sand and the Nineteenth-century Russian Love-triangle Novels**. Lewisburg: Bucknell University Press; Londres, Toronto: Associated University Presses, 1994.

KLENIN, Emily. On the ideological sources of "Čto delat?": Sand, Družinin, Leroux. **Zeitschrift für Slavische Philologie**, v. 51, n. 2, 1991, p. 367-407. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24002675>. Acesso em 23 dez. 2018.

PAPERNO, Irina. **Chernyshevsky and the age of realism**: a study in the semiotics of behavior. Stanford: Stanford University Press, 1988.

SAND, George. **Jacques**. Paris: J. Hetzel; Victor Lecou, 1854. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57250083>. Acesso em 24 fev. 2019.

_____. **Horace**. Paris: J. Hetzel; Victor Lecou, 1853. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725314v.texteImage>. Acesso em 08 jul. 2019.

_____. **La Comtesse de Rudolstadt**. Tomos I e II. Paris: Michel Levy Frères, 1864. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107378g.texteImage> e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107379v>. Acesso em 08 jul. 2019.

TCHERNYCHÉVSKY, Nikolai. **O que fazer?** Curitiba: Prismas, 2015. Tradução de Angelo Segrillo.

TEXTOS DE TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE DA RÚSSIA/ URSS NO BRASIL: OBSERVAÇÕES SOBRE SUA CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO

Cristina A. Dunáeva (UnB)[1]

Resumo: No artigo descreve-se a circulação, no Brasil, dos textos de teoria e história da arte da Rússia e da URSS escritos em russo. As artes visuais da Rússia e da URSS são internacionalmente conhecidas devido ao seu caráter peculiar e, amiúde, influenciador e modificador do campo artístico global. A produção de textos teóricos e críticos sobre as artes visuais, em russo, poderia ser dividida em três períodos: 1. Desde o surgimento das instituições de ensino formal de artes (séc. XVIII) até os primórdios do século XX; 2. Primeira metade do século XX (teoria/ crítica das artes das vanguardas e a historiografia soviética das artes visuais); 3. Segunda metade do século XX até a atualidade (surgimento da arte contemporânea e revisão historiográfica das artes visuais pós-URSS).

Palavras-chave: História da Arte; Rússia; URSS – União Soviética

O artigo aborda a circulação, no Brasil, das obras teóricas de artistas e críticos/as e historiadores/as de arte da Rússia e da União Soviética (URSS). Ao longo dos últimos três séculos, a produção artística local fora objeto de análise teórica e crítica resultando num vasto conjunto de textos, pouco conhecidos no Brasil. A importância destes textos para a compreensão e a análise da produção artística da Rússia/URSS, e do desenvolvimento geral das artes visuais, é notável e pode ser comprovada por sua inclusão em antologias essenciais de referências teóricas em artes (CHIPP 1999; HARRISON & WOOD 2001, 2002, 2005).

1 Mestra em História da Arte (UNICAMP), Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP), Professora Adjunta do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte/ Departamento de Artes Visuais/ Instituto de Artes (UnB). Contato: cristinadunaeva@hotmail.com

Com a inauguração da Academia de Belas Artes, na Rússia, em 1757, e com as consequentes institucionalização e consolidação do sistema das artes, surgem, junto às figuras de artistas profissionais, outros atores indispensáveis para o funcionamento deste sistema, - os críticos, os historiadores e os teóricos de arte. A produção de textos teóricos e críticos sobre as artes visuais, em russo, poderia ser dividida em três períodos: 1. Desde o surgimento das instituições de ensino formal de artes (séc. XVIII) até os primórdios do século XX (textos publicados no "Jornal das Belas Artes" (Khudójestvenaia Gaziéta/ Художественная газета); de crítica de arte de Vladímir Vassíl'evitch Stássov (1824 – 1906) e de Ivan Nikoláievitch Kramskói (1837 - 1887), - citando os mais memoráveis); 2. Primeira metade do século XX (teoria/ crítica das artes das vanguardas e a historiografia soviética das artes visuais – que, apesar de posições frequentemente antagônicas, evidenciam a continuidade de algumas abordagens teóricas ou a causalidade destas). 3. Segunda metade do século XX até a atualidade (questões relacionadas ao surgimento da arte contemporânea e à revisão historiográfica das artes visuais pós-URSS). Textos publicados em cada período possuem suas particularidades. Os do primeiro período são os menos conhecidos fora da Rússia, apesar de sua máxima relevância para o estudo das belas artes daquele período. Os do segundo são os de maior circulação internacional, graças à contribuição das vanguardas da Rússia/URSS ao desenvolvimento da arte moderna e contemporânea; textos deste período são os mais conhecidos no Brasil (porém, com poucas traduções diretas de russo). Os do terceiro – relativamente conhecidos em outras línguas, em consequência da internacionalização do sistema das artes na atualidade.

A história da arte na Rússia, como campo autônomo de conhecimento, inicia-se com os estudos sobre os ícones e sobre as ilustrações dos textos medievos por Busláiev Fiodor Ivánovitch[2] (1818-1897). Em suas publicações Busláiév aponta para as especificidades do desenvolvimento das artes visuais na Rússia, diferenciando-as em relação aos percursos artísticos europeus. Ao mesmo tempo, este historiador da arte e filólogo renomado encontra-se a par de métodos contemporâneos de estudos em história da arte desenvolvidos neste período na Europa ocidental. Junto às influências da arte

2 Федор Иванович Буслаев

bizantina, Busláiev reconhece a continuidade de tradições pictóricas dos eslavos, das populações autóctones que construíam os túmulos em forma de outeiros (курганы). Suas obras sobre a história da arte são "Exemplos de pintura de ícones da coleção do Museu Público [*Образцы иконописи в Публичном музее*: (*В собр. П. И. Севастьянова*) / [*Ф. Буслаев*]. — *Москва : Унив. тип., ценз.* 1862] editada em 1862, e "Princípios gerais da pintura de ícones russos (Coletânea de 1866 editada pela Associação de arte da Rússia Antiga do Museu Público de Moscou" [*Общие понятия о русской иконописи // Сборник за 1866 год, изданный обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее*. — М., 1866] de 1866. Busláiev também é autor de "Ensaios históricos de F.I.Busláiev sobre a ornamentação russa dos manuscritos" [Исторические очерки Ф. И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях. — Петроград : Отд-ние рус. яз. и словесности Акад. Наук, 1917], - obra editada postumamente em 1917.

Já o autor da primeira crítica das artes visuais (plásticas) escrita na Rússia é Konstantin Bátiuchkov[3] (1787-1855). Poeta, crítico literário e tradutor, ele escreve, em 1814, crítica sobre uma exposição local. Seu texto chama-se "Carta "Passeio na Academia de Belas Artes" e é publicado na revista "Filho da Pátria" ["*Прогулка в Академию художеств" в журнале "Сын отечества"*]; uma crítica muitíssimo elogiada por Vissarión Belínski.

Outro marco importante da crítica das artes visuais na Rússia é o Jornal das Belas Artes[4], periódico bimensal editado entre 1836 e 1841 por Nestor Kúkol'nik[5] (1809-1868). O periódico publicava as crônicas da vida artística na Rússia; notas sobre a vida de artistas; relatos sobre as exposições de arte na Rússia e na Europa Ocidental (Alemanha, Itália, França); textos de estética e de história da arte[6].

Em seguida, a crítica das artes visuais teve seu desenvolvimento com importantes contribuições de Iván Kramskói[7] (1837-1887), pintor e um dos ideólogos e

3 Константин Николаевич Батюшков
4 *Художественная газета* [Khudójestvenaia Gaziéta]
5 Нестор Васильевич Кукольник
6 Sumários de todas as edições deste jornal disponíveis em: http://www.rasl.ru/e_editions/Kukolnik_Xudgazeta-2013.pdf. Acesso: 8 Set. 2019
7 Иван Николаевич Крамской. Autor de obras de arte importantes, como a "Desconhecida" [*Незнакомка*] (1883. Óleo, tela. 75,5x99cm. Galeria Estatal Tretiakóvskaia, Moscou).

organizadores do movimento de Exposições Ambulantes [*Товарищество передвижных художественных выставок*]. Sua crítica de arte foi exercida em forma de cartas enviadas a correspondentes mais diversos/as e que foram publicadas e divulgadas ao público após seu falecimento, editadas por V.Stássov e A.Suvórin (crítico teatral e dramaturgo).

Outro crítico de arte notório é Vladímir Stássov[8] (1824-1906) que, também, escreveu obras de história da arte e foi crítico musical. Stássov foi autor de inúmeros textos publicados na imprensa local sobre as exposições de arte, as obras de arte produzidas na época, sobre artistas. Como crítico das artes visuais ele exerceu a análise comparativa das produções artísticas da Rússia e da Europa Ocidental. De sua autoria é a "Arte do século XIX" (1901) [*Искусство девятнадцатого века*] que aborda a arte europeia e a da Rússia, uma das primeiras compilações escritas sobre o assunto, em russo.

Aleksandr Benois[9] (1870-1960) foi pintor, historiador e crítico de arte, ilustrador de obras literárias; fundador e ideólogo do importante e influente grupo artístico "Mundo da Arte" [*Мир искусства*]. Benois escreveu a critica de arte em forma de Cartas, dando continuidade à tradição crítica do séc. XIX. Ele é o autor de "História da pintura russa do séc. XIX" (1902) [*История русской живописи в XIX веке*] e de "Escola russa de pintura" (1904) [*Русская школа живописи*].

As vanguardas artísticas contaram com a contribuição de dois teóricos exímios e pouco conhecidos no Brasil até o presente momento. Vladímir Márkov (1877-1914) (pseudônimo de Voldemar Matveis)[10] foi artista modernista e teórico da arte. Organizador, junto a outros artistas, do grupo vanguardista "União de Juventude" [*Союз Молодёжи*]. Foi teórico fundador de "novos princípios na arte" e de um dos conceitos mais importantes para a arte das vanguardas – a Factura [Фактура], que, de modo muito geral, pode ser descrito como a feitura, a materialidade da obra de arte, o modo de fazê-la inseparáveis de seus aspectos formais. Este conceito sintetizou as pesquisas de Márkov em torno das artes das populações aborígenes australianas e

8 Владимир Васильевич Стасов
9 Александр Николаевич Бенуа
10 Волдемар Иванович Матвейс (pseudônimo — Владимир Марков)

africanas, aproximando-as a novíssimas descobertas das vanguardas. O texto seminal "Faktura. Princípios de criação em artes plásticas" só foi reeditado passados mais de 85 anos após sua primeira e única edição em 1914[11].

O segundo teórico importantíssimo da arte das vanguardas é o Nikolai Púnin[12] (1888-1953). Além de teórico, foi o historiador da arte moderna, crítico de arte e curador de importantes exposições das vanguardas realizadas na Rússia/URSS e no exterior. Púnin foi um dos idealizadores dos Museus de Cultura Artística e teórico deste conceito revolucionário para a museologia. O uso de conceito de cultura artística [*художественная культура*] possibilitava um modo de exposição não diacrônica, por exemplo, das obras de arte[13]. Púnin foi integrante do Instituto de Cultura Artística em Petrogrado (1921-1926) aonde dirigiu o Departamento de Metodologia Geral da Arte. Foi professor de história e teoria da arte, até o momento de sua prisão no final da década de 1940, responsável pela formação de uma escola de análise e documentação da arte das vanguardas. Pùnin também é lembrado como companheiro da poeta Anna Akhmátova. O teórico da arte foi vítima de repressões stalinistas. Preso em 1949, morreu num campo de trabalho forçado em 1953; postumamente, em 1957, foi reabilitado.

Nikolai Púnin foi um dos responsáveis pela criação da coleção de novíssima arte do Museu Estatal Russo de Belas Artes (São Petersburgo). Sua obra teve somente uma reedição na época da URSS, em 1976 (com alguns de seus artigos)[14]. Em 2001 foram reeditados alguns dos seus textos de teoria, crítica e história da arte: PÚNIN, N. Sobre Tátlin. Arquivos da vanguarda russa. Moscou: RA, 2001. ["*О Татлине*". RA, *Москва*,

11 MÁRKOV, V. **Faktura. Princípios de criação em artes plásticas**. São Petersburgo: Edição da "União de Juventude", 1914. [*Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах : Фактура. — СПб.*, 1914].
[*Матвейс, Вольдемар* (1877-1914). *Фактура: Принципы творчества в пласт. искусствах / В. Марков. - М. : Шевчук*, 2002 (*ОАО Можайский полигр. комб.*)]

12 Николай Николаевич Пунин

13 Sobre a expografia embasada no conceito de cultura artística ver: DUNÁEVA, Kristina. Instituto de Pesquisa: Uma Forma de Arte, que nos é contemporânea. **Caderno de Literatura e Cultura Russa**, v. 1, p. 277-284, 2004. CAHN, Jennifer. **Nikolai Punin and russian avant-garde museology**, 1917-1932. PhD dissertation. Los Angeles, University of Southern California, 1999.

14 PÚNIN, Nikolai Nikoláievitch. **Arte russa e soviética** (Obras escolhidas). Moscou: *Soviétskii khudójnik*, 1976. [*Пунин, Николай Николаевич.* ***Русское и советское искусство*** *[Избранные труды] / Н. Н. Пунин. - М.: Советский художник, 1976*].

2001]. E muito recentemente publicou-se na Rússia uma edição de suas memórias intitulada "Lutando pela novíssima arte (Arte e revolução)" (Global Expert & Sevice Team: São Petersburgo, 2019) [*Пунин, Н.Н. "В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция)"*].

Na URSS, até a década de 1980, a teoria e a história da arte das vanguardas continuou sendo estudada com escassas possibilidades de divulgação (alguns artigos em publicações especializadas) por discípulos de Púnin, Márkov e de artistas, como Maliévitch, Tátlin ou Filônov, sendo as figuras mais notórias - Vladímir Stiérligov[15] (1904-1973), Evguêni Kovtun[16] (1928-1996) e Anatóli Strigalióv[17] (1924-2015).

Iákov Tuguendhold[18] (1882-1928), historiador e crítico de arte, poderia ser nomeado como uma figura transitória entre as escolas vanguardista e soviética de análise da arte moderna e a precedente. Este autor escreveu sobre as coleções de arte moderna de Ivan Schúkin[19] e dos irmãos Morózov[20], e, posteriormente, sobre o Museu de Nova Pintura Ocidental. Publicou, em 1928, a coletânea de textos dobre a Cultura Artística do Ocidente, usando o conceito cunhado por teóricos da vanguarda.

Já a escola soviética de história e teoria da arte relacionava as artes visuais com a literatura, o teatro, a filosofia e os movimentos sociais das épocas abordadas. Grande ênfase era dada à análise formal das obras de arte. Formou-se, na URSS, uma escola sólida de tradição de estudos em história da arte; uma das características fortes era a abordagem comparativista entre as obras de arte produzidas no contexto local e no exterior. Neste contexto foram escritas obras fundamentais sobre a história da arte da Rússia, da URSS, da Europa Ocidental e Oriental. Citarei alguns/algumas de historiadores e historiadoras da arte mais notórios/as:

Grabár Ígor Emmanuílovitch[21] (1871-1960), autor de "História da arte russa" V.1, 2 1910 - 1911; V.3. 1912; de "Riépin" 2 Vol. 1937; de "Minha vida. Automonografia. Esboços sobre os artistas" 2001.

15 Владимир Васильевич Стерлигов
16 Евгений Фёдорович Ковтун
17 Анатолий Анатольевич Стригалёв
18 Яков Александрович Тугендхольд
19 Иван Иванович Щукин (1869 — 1908)
20 Михаил Абрамович Морозов (1870 – 1903); Иван Абрамович Морозов (1871 - 1921)
21 Игорь Эммануилович Грабарь

Alpátov Mikhail Vladímirovitch[22] (1902-1986), autor de "Esboços de história da arte russa" (2 Vol.) 1967; de "Esboços de história da arte geral" 1979; de "Andrei Rublióv" 1959; de "Teófanes, o Grego" 1979, 1984, 1990; de "Aleksandr Andréevitch Ivánov" (2 Vol.) 1956.

Lásarev (Lazarev[23]) Víktor Nikítitch[24] (1897-1976), autor de "História da pintura bizantina" 2 Vol. 1947-48. Edição ampliada: "*Storia della pittura bizantina", Torino*, [1967]; de "Arte bizantina e da Rússia antiga" 1978; de "Andrei Rublióv e sua escola" 1966; de "Mosaicos e afrescos da Rússia antiga" 1973.

Sarabiánov Dmítri Vladímirovitch[25] (1923-2013), autor de "História da arte russa entre os movimentos artísticos europeus: experiência de uma análise comparativa" (1980); de "História da arte russa do final do séc. XIX – início do séc. XX" 1993; de "Kazímir Maliévitch: pintura, teoria" 1993; de "Rússia e Ocidente: relações históricas e artísticas entre o séc. XVIII e início do séc. XX" 2003; de «*Russian Art from Neoclassicism to the Avant-Garde*» (London, 1990); de «*Dmitri Sarabjanow. Robert Falk.» Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen des Künstler und einer biographischen Übersicht, hrsg. Von A.W. Stschekin-Krotowa. Dresden, Kunst*, 1974.

Svidérskaia Marina Il'initchna[26] (1937), autora de "A arte da Itália no séc. XVII: principais estilos e mestres" (1999); de "Caravaggio: primeiro artista moderno. Ensaio problema" (2001) e de "Artes/espaço na cultura artística europeia entre os séc. XIII e XIX" 2 Vol. (2010).

Biessônova Marina Alieksándrovna[27] (1945-2001) foi uma das principais historiadoras e curadoras da arte moderna e das vanguardas da Europa Ocidental que escrevia sobre as obras de arte destes períodos presentes nas coleções museológicas da Rússia. Foi uma das organizadoras do catálogo da notória exposição "Paris — Moscou.

22 Михаил Владимирович Алпатов
23 Para autores que possuem uma quantidade considerável de traduções de seus textos para outras línguas e que estão, de certa forma, inseridos no sistema de artes internacional – coloco entre parênteses a transliteração de nomes mais comum (para o inglês, p.ex.).
24 Виктор Никитич Лазарев
25 Дмитрий Владимирович Сарабьянов
26 Марина Ильинична Свидерская
27 Марина Александровна Бессонова

1900—1930. Paris" (Centre National d'art et de culture George Pompidou, 1979. (Catalogue). Paris, 1979). Autora de "Henri Rousseau e os *naïfs* franceses"// Primitivo e seu local na cultura artística moderna e contemporânea (1983).

A partir da década de 1980 e, principalmente, após o fim da URSS, surgem trabalhos teóricos que propõem novos pontos de vista sobre a historiografia da arte e a própria história da arte anteriores. Assim, Boris Groys (1947), autor do conceito "conceitualismo moscovita" (1979), publica em 1988 o "*Gesamtkunstwerk Stalin, Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*" ["A arte Total do Stalinismo". *The Total Art of Stalinism - Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: NJ 1992]. Groys propõe a superação de oposições e de dicotomias difundidas em análises anteriores e chama a atenção para as continuidades (e não somente rupturas) entre as ideias e as descobertas formais das vanguardas e do realismo socialista.

Outra historiadora da arte importante deste período mais recente é Ekaterina Diógot (Degot)[28] (1958) que também é crítica de arte contemporânea e curadora. Autora da importante monografia sobre a história da arte russa do século XX (DIÓGOT 2002) escrita a partir da discussão proposta por Boris Groys e que enfatiza a continuidade entre a arte das vanguardas, do realismo socialista e da arte pós-moderna (não oficial, não conformista).

Uma historiadora de arte pouco conhecida no Brasil é Nadia Plungian[29] (1983), responsável pela inserção de estudos de gênero em artes na Rússia contemporânea e pela inserção nos meios acadêmicos de discussões sobre o feminismo e a arte contemporânea. Plungian é a historiadora da arte moderna (principalmente das décadas de 1920 e 1930) e do realismo no sécúlo XX. Foi organizadora e curadora de importantes exposições, como "O modernismo sem o manifesto. Coleção de Roman Bábitchev" (2017-2018, no Museu de Arte Contemporânea de Moscou), grande parte da qual foi dedicada à produção artística da década de 1930.

28 Екатерина Юрьевна Дёготь
29 Надежда Владимировна Плунгян

A maioria de teóricos, historiadores e críticos de arte citados acima é pouco conhecida, pesquisada e referenciada no Brasil, carecendo, também, de traduções de suas obras para o português. O período de arte da Rússia/URSS que mais se estuda no contexto brasileiro é a primeira metade do século XX, relacionado à produção artística das vanguardas e, principalmente, a um dos movimentos específicos: o construtivismo (que foi o movimento da vanguarda "exportado" para o exterior nas décadas de 1920 e 1930 e que foi menos censurado na URSS, após a instauração do realismo socialista; portanto, ficou conhecido fora do país e, ainda, acabou representando uma arte pensada a partir dos princípios ideológicos e políticos do marxismo-leninismo, virando a "menina dos olhos" das esquerdas no mundo inteiro)[30] (DINIZ 2006; FIGUEIREDO 2017; JALLAGEAS s/d). Os textos sobre o construtivismo mais citados no Brasil são de Boris Arvátov, Sierguei Tretiakov, Nikolai Tarabúkin e Selim Khan-Magomedov (autor das principais obras sobre o movimento), geralmente em traduções para o inglês ou para o castelhano (espanhol).

Um marco importante para a introdução no Brasil de textos de teoria e história da arte escritos em russo foi a tradução de "Perspectiva inversa" (do teólogo e filósofo Pável Floriênski[31]) realizada por Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko em 2012.

Fui responsável pela tradução de um dos textos teóricos de Kazímir Maliévitch[32] ("Dos Novos Sistemas na Arte" 1919) para o português. A tradução foi publicada em 2007 e junto a dissertação e a tese de Ângela Nucci (NUCCI 2008, 2015) dedicadas à análise da obra escrita deste artista da vanguarda, representa uma possibilidade de acesso aos textos importantes de teoria da arte das vanguardas traduzidos diretamente da língua original.

30 Sobre o assunto ver: MARCADE, Jean–Claude. **Sobre a recepção da vanguarda russa na Europa** (2015, Monaco, Grimaldi Forum). [Жан-Клод Маркадэ. О рецепции русского авангарда в Европе]. Disponivel em http://www.vaniamarcade.com/o-рецепции-русского-авангарда-в-европ/
E em português: DUNAEVA, Cristina A. Orient(e)(a)ação: as vanguardas artísticas na Rússia confrontando o eurocentrismo. **REVISTA VIS (UNB)**, v. 16, p. 1-21, 2017.
31 Павел Александрович Флоренский (1882-1937)
32 Казимир Северинович Малевич (1878-1935)

Apresentam importância para a temática deste artigo os trabalhos de Luana Wedekin e de Ludmila Zwick, duas pesquisadoras brasileiras que usam a bibliografia, em russo, de história e teoria da arte (WEDEKIN 2011, 2013; ZWICK 2019). Zwick usa os textos em russo de Benois e Sarabiánov, apontei anteriormente para a importância destes teóricos. E Wedekin trabalha com os textos de Liev Tolstói e Nikolai Tchernychévski, entre outros.

Por fim, menciono algumas pesquisas brasileiras recentes sobre as artes visuais da Rússia e da URSS que, apesar de não usar a bibliografia em russo, destacam-se pelo conhecimento de recentes publicações em outras línguas escritas sobre o assunto e que, por sua vez, embasam-se em textos de história, crítica e teoria da arte citados neste artigo. Assim, Thyago Vilela (2018) trabalha com as recentes pesquisas, em inglês e francês, sobre Nikolai Púnin e artistas da vanguarda; Rachel Pach (Vasconcellos) (2018) cita a crítica e a teoria da arte contemporâneas, produzidas no contexto pós-soviético; e Pedro Freire (2019) propõe um ponto de vista menos ortodoxo sobre um assunto com ampla fortuna crítica no Brasil – o futurismo.

Referências

CAHN, Jennifer. **Nikolai Punin and russian avant-garde museology, 1917-1932.** PhD dissertation. Los Angeles, University of Southern California, 1999.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ДЁГОТЬ, Е.Ю. Русское искусство XX века. Москва: Издательство "Трилистник", 2000 [DIÓGOT, E. A arte russa do século XX. Moscou: *Trilistnik*, 2002]

DUNÁEVA, Kristina. Instituto de Pesquisa: Uma Forma de Arte, que nos é contemporânea. **Caderno de Literatura e Cultura Russa**, v. 1, p. 277-284, 2004.

DUNAEVA, Cristina A. Orient(e)(a)ação: as vanguardas artísticas na Rússia confrontando o eurocentrismo. **REVISTA VIS (UNB)**, v. 16, p. 1-21, 2017.

FIGUEIREDO, Clara. O construtivismo russo: história, estética e política. Em: **1917 – o ano que abalou o mundo**. São Paulo: Boitempo, 2017. P. 91 – 102.

FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa.** Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Byrsenko. São Paulo: Ed. 34, 2012.

FREIRE, Pedro Guilherme. A República sem poetas: a arte de vanguarda na contra-revolução Russa. **Revista Estudos Libertários**, [S.l.], v. 1, p. 141-165, maio 2019.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul Eds. *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas.* Blackwell Publishing, 2003.

JALLAGEAS, Neide. **Vkhutemas**: o ensino das artes sob o signo da Revolução Russa. São Paulo: Edições Aurora, s/d.

MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução. Os Ateliês Artísticos VKHUTEMAS/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. Dissertação de mestrado pelo Departamento de História/FFLCH/USP. São Paulo, 2006.

КАУФМАН, Р.С. Очерки истории русской художественной критики XIX века. Москва: "Искусство", 1985. [KAUFMAN, R.S. Esboços de história da crítica de arte russa do séc. XIX. Moscou: *Isskûsstvo,* 1985]

MALIÉVITCH, Kasímir. **Dos Novos Sistemas na Arte**. Tradução de Cristina Dunáeva. São Paulo: Hedra, 2007.

Жан-Клод Маркадэ. О рецепции русского авангарда в Европе [MARCADE, Jean–Claude. Sobre a recepcao da vanguarda russa na Europa (2015, Monaco, Grimaldi Forum]. Disponível em http://www.vaniamarcade.com/o-рецепции-русского-авангарда-в-европ/

NUCCI, Angela. **Forma e consciência**: o desenvolvimento do pensamento artístico-filosófico na obra de Kazímir Maliévitch. Tese de Doutorado/ IFCH/ UNICAMP. 2015. Disponível no repositório da UNICAMP online.

NUCCI, Angela. **O trabalho pedagógico de Kazímir Maliévitch** – uma abordagem a partir da teoria do elemento adicional em pintura. Dissertação de Mestrado/ IFCH/ UNICAMP. 2008. Disponível no repositório da UNICAMP online.

ПУНИН, Н.Н. В борьбе за новейшее искусство (Искусство и революция). Москва: Издательство ООО "Глобал Эксперт энд Сервис Тим", 2018. [PÚNIN, N.N. Lutando pela novíssima arte (Arte e revolução). Moscou: Editora OOO "*Global Expert and Service Team",* 2018]

PACH, Rachel. **Guia Rússia para turismo de colapso**, ou o espetáculo das ruínas construtivistas na Moscou especulada. São Paulo: Elefante, 2018.

VASCONCELLOS, Rachel. **DAS KONSTRUKTSIIA IGRA** – Crítica da mística da cidade-máquina. Dissertação de mestrado em Geografia Humana – FFLCH/ USP. 2018.

VILELA, Thyago Marão. (2018). A exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos" e o combate aos 'formalistas'. **ARS** (São Paulo), 16(33), 125-145.

WEDEKIN, Luana. Arte e vida em Vigotski e o modernismo russo. **Psicologia em Estudo**, Maringá. V. 18, N 4. out/dez 2013.

WEDEKIN, Luana M. **A psicologia de Vygotski e a vanguarda russa**: relações possíveis. In: VII Colóquio sobre o ensino de Arte - AAESC, 2011, Florianópolis. Anais do VII Colóquio sobre o Ensino de Arte - AAESC, 2011. p. 51-90

ZWICK, Ludmila Menezes. **Iconopoiesis**: uma leitura da arte russa com base na convergência poética da mensagem. 2017. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.8.2017.tde-13042017-101527. Acesso em: 2019-08-16.

O DIÁLOGO ENTRE LIMA BARRETO E DOSTOIÉVSKI

Flavia Cristina Aparecida Silva (USP)[1]

Resumo: Este artigo traz uma pequena amostra do diálogo existente entre a obra de Lima Barreto (1881-1922) e a de Dostoiévski (1821-1881). Essa relação foi duradoura e profícua. Ao longo dos anos o escritor brasileiro vem sendo apontado como um dos principais herdeiros de Dostoiévski no Brasil. No entanto, esse diálogo é mais pressentido do que de fato explorado. Apresentamos aqui um dos tantos caminhos possíveis para realizar uma comparação, para isso, partiremos de uma aproximação dos romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, e *Crime e castigo* (1866), de Dostoiévski.
Palavras-chave: Lima Barreto; Dostoiévski; Literatura Brasileira; Literatura Russa; Literatura Comparada.

Trataremos aqui do diálogo que existe entre a obra de Lima Barreto (1881-1922) e Dostoiévski (1821-1881). As aproximações serão feitas especialmente a partir dos livros *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) e *Crime e castigo* (1866).

Paul Valéry escreveu uma famosa carta, muito importante para os estudos comparativos, denominada "Carta sobre Mallarmé", que fala sobre o "choque" que o encontro com a obra desse autor causou nele. Ele diz: que aos vinte anos, "uma idade estranha e profunda", na qual o intelectual passa por uma grande transformação, ele sofreu o "choque da obra de Mallarmé".

Segundo Valéry, a obra de Mallarmé afetou profundamente a sua própria obra porque esse contato fez com que ele conhecesse a si próprio melhor, ao mesmo tempo que provocou uma ruptura. Ele utiliza a famosa imagem do "leão que é feito de carneiro assimilado" (VALÉRY, 1960, p. 637) para falar a respeito de como uma obra pode dialogar com outra. Tudo é uma questão de estômago, basta que tudo fique bem digerido. O leão é feito daquilo que o nutriu.

> À l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intelectuelle, je subis le choc de l'oeuvre de Mallarmé; je connus la surprese, le scandale intime instantané, et l'éblouissement et la rupture de mês attachés avec mês idoles de cet âge. Je me sentis devenir comme fanatique; j'éprouvai la progression foudroyante d'une conquête spirituelle décisive. (VALÉRY, 1960, p. 637)

Acreditamos que Lima Barreto tenha sofrido um choque similar ao entrar em contato com a obra de Dostoiévski. Choque que talvez todos nós tenhamos sofrido em

[1] Graduada em Letras (USP), Licenciada em Língua Portuguesa (USP), Mestra em Literatura e Cultura Russa (USP) e Doutoranda em Literatura e Cultura Russa (USP). Contato: flaviuska@gmail.com.

maior ou menor medida ao ler *Crime e castigo* pela primeira vez. Não é raro encontrar um estudante de língua ou literatura russa que tenha escolhido dedicar a sua vida às questões de eslavística após ter lido o clássico absoluto de Dostoiévski.

Lima Barreto recebeu um impacto que o transformou profundamente ao ler a obra de Dostoiévski. Não há dificuldade para perceber o diálogo entre os dois escritores nas obras do autor brasileiro. Ele citou não só Dostoiévski, mas também a literatura russa diretamente muitas vezes, e sua concepção de arte está muito ligada à teoria apresentada por Tolstói (1828-1910) no livro *O que é arte?* Ao lado de Nelson Rodrigues (1912-1980), talvez seja o autor brasileiro que mais se referiu à literatura russa. Segundo Alfredo Bosi, ele foi dos primeiros escritores a ler literatura russa (BOSI, 1994, p. 323). A crítica também falava de literatura russa, mas de maneira mais sistemática.

Lima Barreto nasceu em 1881, e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, seu primeiro livro, foi lançado em 1909. Os escritores russos começaram a circular no Brasil em meados de 1880, via França, país em que a literatura russa começava a ser amplamente disseminada em decorrência da publicação do livro *O romance russo*, de Melchior de Vogüé, no qual encontram-se compilados os ensaios que ele publicou antes na *Revue des deux mondes*, célebre publicação francesa também muito lida pelos intelectuais brasileiros a partir da segunda metade do século XIX, inclusive por Lima Barreto. A segunda onda da literatura russa a atingir o Brasil, essa muito maior do que a primeira, ocorreu a partir de 1930. Portanto, Lima Barreto publicou suas obras entre a primeira e a segunda onda, já que ele faleceu no ano de 1922. Sendo assim, antes de surgirem as traduções brasileiras feitas diretamente do russo (GOMIDE, 2004).

Uma pergunta que surge frequentemente a respeito desse diálogo é: Por que Dostoiévski?

Afinal, politicamente, Lima Barreto estava muito mais à esquerda, seria mais natural que a sua escolha recaísse sobre Górki, por exemplo, um escritor mais político, e mais associado à política de esquerda; assim como Tolstói, que era uma figura importante para grupos anarquistas do mundo todo.

Acreditamos que a escolha de Lima Barreto seja literária e não política. A sua leitura de Dostoiévski vem filtrada pelos críticos franceses, principalmente por Vogüé. Na definição do crítico francês, Dostoiévski representava ao mesmo tempo uma ruptura estética e a expressão nacional em sua literatura. E, para Vogüé, as obras que melhor

representam essas duas características são *Crime e castigo* e *Recordações da casa dos mortos* (1861), justamente as obras mais importantes para Lima Barreto.

Em uma carta, de 1919, endereçada ao jovem escritor Jaime Adour da Câmara, Lima Barreto recomenda: "Leia sempre os russos: Dostoiévski, Tolstói, Turguêniev, um pouco de Górki; mas, sobretudo, o Dostoiévski da *Casa dos Mortos* e do *Crime e Castigo*" (BARRETO, 1961, p. 171).

Dostoiévski, nas palavras de Vogüé, é representante de um realismo superior que se opõe ao naturalismo de Zola, e ao realismo francês em geral (ele não diferencia realismo de naturalismo), que havia abandonado os grandes temas (VOGÜÉ, 1950).

Lima Barreto também queria que a sua obra representasse a expressão nacional e, para isso, foi necessário romper com os modelos estéticos em voga na *Belle Époque* tropical. Queria que seus escritos retratassem o povo brasileiro de verdade, não a elite da sociedade, não aqueles que moravam no centro do Rio de Janeiro, mas os que eram invisíveis, aqueles que se mudaram para as periferias porque não podiam mais morar no centro. Aqueles que foram expulsos por leis, como a que proibia as pessoas de circularem pelo centro sem sapato ou em manga de camisa no início do século XX (SEVCENKO, 2003).

Em 1903, o jovem escritor negro de 22 anos, ex-universitário, recém-ingressado no funcionalismo público no Rio de Janeiro, registrou em seu diário o projeto de escrever a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade.

Ele não chegou a escrever a anunciada obra de historiografia sobre a escravidão negra e seus efeitos na nacionalidade. Mas dedicou parte de sua literatura a contar, sob diversos aspectos, a influência da escravidão negra nas relações sociais brasileiras e suas repercussões na estrutura de classes. A sua literatura apresenta uma forma nova de escrever, um universo criado para comportar o conteúdo que ele queria representar.

Assim, ele cria a história de um rapaz mestiço, filho de um padre branco com uma humilde mulher negra, que sai de uma pequena cidade em direção ao Rio de Janeiro, à época capital do país, em busca da promessa de ascensão pela educação. O plano era estudar para apagar a mácula do nascimento, se fosse doutor, pouco importava o nascimento humilde, ilegítimo e a cor. No entanto, essa meta não é tão fácil de cumprir como parecia a princípio, o favor de um político local, que o ajudaria a conseguir um

primeiro emprego, não acontece. A cor era um impedimento muito maior do que Isaías poderia imaginar, a estrutura do favor não funciona da mesma maneira para os negros, o racismo era institucionalizado e estrutural, e ele descobriu isso na capital (SCHWARZ, 2008).

A inspiração vem de Raskólnikov, que é também um rapaz de origem humilde, que pode ser definido como membro do grupo dos *raznotchíntsi*[2], que sai de uma pequena cidade em direção a São Petersburgo, antiga capital da Rússia. Ele queria estudar direito, e assim como Isaías era órfão de pai. Raskólnikov tem uma irmã e uma mãe que sonham com a sua educação, que poderia salvá-las da condição em que vivem, a salvação viria também através do estudo.

Tanto Raskólnikov quanto Isaías enfrentarão dificuldades para cumprir o planejado para suas trajetórias pessoais. Raskólnikov por causa da dificuldade para se manter na cidade com poucos recursos, mas principalmente porque se envolve com as ideias utilitaristas, que o farão questionar toda a sua vida e a sua função no mundo e dentro daquela sociedade. Cederá aos impulsos e matará a usurária. Isaías, por outro lado, se vê quase obrigado a abandonar o seu plano inicial. O racismo era um entrave difícil de superar. Ele acaba sendo contínuo em jornal e segue por um outro caminho, do qual ele se arrepende na idade madura.

No Sesc (Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo), em São Paulo, houve uma exposição organizada pelo filósofo e historiador Didi-Huberman chamada *Levantes*.

Ele convidou pensadores como Judith Butler e Antonio Negri para refletirem a propósito do que faz as pessoas se sublevarem, o que faz elas se "levantarem".

Levante em português diz respeito ao ato de formar um grupo e se sublevar contra aquilo que oprime e que se suportou por tempo demais. O levante é um basta! Mas em português também é o imperativo do verbo levantar.

Então, apesar da vocação para ser levado a cabo por um grupo, podemos nos perguntar: Pode um homem só fazer um levante? Eu acredito que um único homem, cansado de se sujeitar pode usar suas palavras, sua escrita como uma forma de levante.

[2] São intelectuais oriundos das camadas mais baixas da sociedade. Bielínki, Tchernichévski e Dobroliúbov são exemplos desse tipo de intelectual, que não provinha de famílias nobres.

Assim é a escrita de Lima Barreto, um levante contra uma situação contra a qual ele decidiu lutar.

Levantar-se no caso não é pegar em armas literalmente, a arma é a escrita, que é algo duradouro e tem mais poder do que a bala daquele que atira para calar. A palavra uma vez registrada em livro ou pronunciada paira no ar, torna-se uma ideia, e ideias não podem ser contidas. Escrever é lutar, é resistir. Se Isaías abandonou seus ideais porque eles pareciam quase inalcançáveis, a escrita das suas recordações é uma forma de levantar-se, mas é também uma forma de se redimir consigo mesmo, para que não seja em vão tudo aquilo pelo que lutou. A escrita das *Recordações* é a um só tempo a redenção de Lima Barreto e de seu protagonista.

Sobre o motivo para escrever, diz Isaías:

> Confesso que os leio [os autores que são sua inspiração, entre eles Dostoiévski], que os estudo, que procuro descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. Mas, não é a ambição literária que me move [...]. Com elas, queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo, a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados. (BARRETO, 2011, p. 137)

A estudiosa Maria Bloshteyn (BLOSHTEYN, 2001, p. 277-309) escreveu um interessante artigo em que ela rastreia a raiva e a revolta presentes na obra de três grandes escritores afro-americanos: Richard Wright (1908-1960), James Baldwin (1924-1987) e Ralph Elisson (1913-1994). Esses três escritores não encontraram em sua cultura um livro que representasse bem a dor do seu povo e foi em Dostoiévski que eles disseram encontrar o sentimento que buscavam representar. Wright se identificou profundamente com as descrições da psicologia dos presos em *Recordações da casa dos mortos*, cidadãos marginalizados. Além disso, ele se identificava com o próprio Dostoiévski que era um escritor também à margem. Era preciso falar desse sentimento na literatura, as pessoas precisavam saber como se sentiam os negros dentro daquela sociedade. Era preciso que um representante negro tratasse da condição do seu povo. E foi isso que Wright fez, pegou toda a sua revolta contra as injustiças, contra a falta de representação, e escreveu livros que falam daquilo que as pessoas ignoravam e são de fato representativos para os afro-americanos. A literatura de Wright, Baldwin e Elisson são levantes de homens que cansaram da opressão e usaram as suas vozes para rebelar-se.

Anos antes de Richard Wright ter lançado o seu famoso *Native son*, de 1940, em que dialoga com a obra do escritor russo, Lima Barreto já havia estabelecido essa ponte.

Há um questionamento comum sobre a raiva do homem negro que o levaria à violência, há uma tentativa em sociedades como a brasileira e a norte-americana de desqualificar essa emoção dizendo que ela está diretamente ligada à violência. Mas a raiva pode ser também construtiva, ela serve como impulso para começar o levante, para estar sempre alerta contra as injustiças, James Baldwin dizia que: "ser negro e ser relativamente consciente na América, é estar em constante estado de raiva. Então, o primeiro problema é como controlar a raiva para que ela não te destrua" (BALDWIN *et al*., 1961). A raiva aparece na literatura de Lima Barreto de forma bem menos enfática do que nas obras dos escritores afro-americanos citados. Ela é construída paulatinamente, ele quer que o seu leitor de forma natural chegue à única conclusão possível sobre as diversas situações que apresenta em seus livros, especialmente em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Clara dos Anjos*. Ele crê que a arte pode fazer isso, mostrar mais do que os simples fatos.

Ao contrário de Wright, Elisson e Baldwin, Lima Barreto jamais falou do choque que sofreu ao ler a obra de obra de Dostoiévski, mas não é difícil depreender que isso tenha acontecido, são muitas as alusões e as citações diretas. Quando estava internado no hospício para tratamento de alcoolismo, Lima Barreto era obrigado a ficar nu constantemente junto aos outros internos, o que o incomodava bastante, então, na sua segunda internação, ele relembra a famosa cena do banho dos prisioneiros na Sibéria registrada em *Recordação da casa dos mortos*: "Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski na casa dos mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria" (BARRETO, 2017, p. 36).

Referências

BALDWIN, James. *et al.* "The negro in America Culture". **CrossCurrents.** Vol. 11, n. 3, New York: Summer, 1961, pp. 205-224.

BARRETO, Lima. **Correspondência** (Tomos I e II). São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

_____. **Recordações do escrivão Isaías Caminha.** São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

_____. **Diário do hospício e Cemitério dos vivos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BLOSHTEYN, Maria R. "Rage and revolt: Dostoevsky and Three African-American writers", **Comparative Literature Studies**. V. 38, n. 4, Philadelphia: Penn State University Press, 2001, p. 277-309.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (Org.) **Levantes.** São Paulo: Edições Sesc, 2017.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo.** Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Recordações da casa dos mortos.** Tradução: Nicolau Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

GOMIDE, Bruno Barretto. **Da estepe à caatinga**: o romance russo no Brasil (1887-1936). São Paulo: Edusp, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.

TOLSTÓI. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VALÉRY, Paul. **Oeuvres** (Vol. I). Paris: Gallimard, 1960.

A EROTIZAÇÃO EM ANNA KARENINA E UMA POSSÍVEL LEITURA COM VIÉS PORNOGRÁFICO

Gabriela Ribeiro Nunes (FAPERJ)[1]

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir uma possível apropriação pornográfica da obra *Anna Karenina* de Liev Tolstói por um leitor do século XIX. Serão analisados trechos do livro que corroboram com a ideia, além de discutir a postura completamente conservadora do autor em relação à volúpia, que não o impediram de ainda assim fazer uma narrativa com marcas eróticas. Para tal empreitada, apoiamo-nos nos estudos de Lalo sobre a sexualidade na Rússia, de Meyer acerca das semelhanças entre o livro do escritor russo e *Madame Bovary* de Flaubert, sendo este último lido por muitos como pornográfico. A partir disto, será viável chegar à conclusão de que um leitor da época em que o romance foi publicado pôde lê-lo como pornografia.
Palavras-chave: Sexo; Tolstói; Anna Karenina; Sexualidade; Pornografia

Introdução

Liev Nikoláievitch Tolstói (1828-1910) foi um escritor russo considerado um dos maiores de todos os tempos. Foi com a publicação do romance *Guerra e paz* (1869) que o autor consagrou sua carreira na profissão. Um tempo depois, entre 1873 e 1877, escreveu *Anna Karenina* (1877), também literariamente aclamada. O livro conta a história de Anna, uma mulher casada que, ao conhecer Aleksei Vrónski, largou o marido e o filho para viver com o amante. Sendo mal falada pela sociedade moscovita e petersburguesa, a heroína ficou praticamente reclusa no lugar onde morava com seu amado, ao contrário dele que, por ser homem, ainda pôde perambular por aquela comunidade sem ser julgado. No fim, ao desconfiar que o amor dele por ela já não existia mais, a protagonista delira e decide se matar para se livrar de seu tormento, além de vingar-se daquele que causou todo seu sofrimento – o amante.

O romance também acompanha a história de mais dois casais: Liévin e Kitty, que representam a moral e os bons costumes da época, e Stiepan e Dolly, que levam o casamento aos trancos e barrancos, já que o marido, totalmente comandado pela libido e pelo luxo, vive fora de casa, se relacionando com outras mulheres e gastando dinheiro, enquanto a esposa fica no lar cuidando dos filhos do casal.

De acordo com Slejskova:

> Tolstói, em Anna Karenina, desenhou uma imagem artisticamente sensível da Rússia no final do século XIX e insistiu em questões contemporâneas como as ligadas a reformas agrárias, o nascimento do capitalismo, a lei do casamento e

[1] Mestranda em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: j15c17g11@hotmail.com.

> a lei do divórcio, o julgamento moral do adultério, etc. Em outras palavras, Tolstoi estava preocupado com os problemas mais candentes da comunidade da época. (SLEJSKOVA, 1973, p. 3, tradução nossa)

Levando em conta o enredo da história, sem considerar as discussões políticas, religiosas e filosóficas tratadas no decorrer da narrativa, *Anna Karenina* poderia ter sido classificada como obra pornográfica, assim como foi *Madame Bovary* (1856) de Flaubert e *O primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós, que também apresentavam a mulher adúltera, transgressora das normas vigentes da época como temática principal, que por si só, no século XIX, já era considerado pornográfico. Segundo El Far (2004, p. 196), "essas duas mulheres [Luísa e Emma], para além do final trágico, reparador das infidelidades cometidas, teriam aproveitado cada momento de paixão ao lado de seus amantes, o que conferia a essas histórias, na visão corrente da época, seu caráter pornográfico". Entretanto, a crítica russa e ocidental não conceberam o livro de Tolstói dessa forma.

O fato de o escritor, ao lançar tal obra, já ter um nome de peso, graças a sua publicação anterior, *Guerra e paz* (1869), pode ser um dos motivos para isso. Outro, poderia ser porque o autor se posicionava fortemente contra a corporalidade, passando inclusive a defender, no final de sua vida, a abstinência sexual dentro do próprio casamento. A falta de descrições detalhadas nas cenas de coito em *Anna Karenina* é a terceira possível razão da narrativa não ter sido considerada pornográfica pelos críticos, porém todas essas três possibilidades não garantem que o público tenha se apropriado do romance da mesma maneira.

Madame Bovary e Anna Karenina: semelhanças

As histórias de Flaubert e Tolstói possuem muitas características semelhantes, a ponto de críticos como Steiner (apud MEYER, 1995, p. 243, tradução nossa), por exemplo, alegar que "Tudo o que pode ser dito é que Anna Karenina foi escrito com alguma consciência de seu antecessor".

O escritor russo já teceu comentários positivos acerca do autor francês e sua escrita, além de ter sido encontrado em sua biblioteca particular uma tradução para o russo de *Madame Bovary*, publicada pela *Biblioteka dlia chteniia* em 1858 (MEYER, 1995, p. 244). Essas informações, somadas com algumas outras possíveis de serem encontradas

no artigo de Priscilla Meyer intitulado "Anna Karenina: Tolstoy's Polemic with Madame Bovary", confirmam a ideia de que ao escrever *Anna Karenina*, Liev Tolstói já havia se deparado com o romance flaubertiano.

Fazer essa correlação entre as duas obras é importante para pensar em uma apropriação pornográfica por parte do leitor não especializado de *Anna Karenina*, pois *Madame Bovary* foi uma espécie de hipertexto da literatura pornográfica de adultério para os autores do século XIX, como *Thérèse Raquin* (1867) de Zola e o anteriormente mencionado *O primo Basílio* de Eça de Queirós.

Dentre as diversas equivalências entre os livros de Tolstói e Flaubert, serão citadas apenas algumas que vão além da questão da mulher adúltera que se suicida. A primeira diz respeito a aparência das duas personagens principais:

> Existem várias semelhanças na aparência de Emma e Anna, embora elas possam ter diferentes significados no texto; será possível inferir o que Tolstói estaria sugerindo por esses paralelos quando eles foram esboçados. Emma surpreende Rodolphe tendo 'aspecto de uma parisiense' (p.226); sua elegância de roupas e maneiras é notada por todo o livro. Ela tem um 'andar de passarinho' e cabelo preto (p. 200). Na fazenda de seu pai, o vento agita 'os cabelinhos soltos de sua nuca' (p. 94). Seus olhos são 'feitos para parecerem negros' por seus 'longos cílios curvos' (p. 232). Durante seu relacionamento com Rodolphe, Emma é descrita repetidamente com pálpebras estreitas ou olhos semicerrados. Essas características lembram a elegância da figura de Anna, o passo leve, o cabelo preto com 'os pequenos cachos que sempre escaparam... na nuca' (p. 93) e seu hábito que cresce depois que ela entra no adultério de estreitar os olhos, apertando através de seus 'cílios grossos' (p. 75). (MEYER, 1995, p. 246, tradução nossa)

Ambas as protagonistas também se deram conta dos defeitos dos maridos, assim que se descobriram infelizes no casamento. Emma percebeu que Charles passava "depois de comer, a língua nos dentes"; fazia "ao engolir a sopa, um ruído a cada gole"; e que por estar engordando, "os olhos já pequenos, pareciam elevar-se na direção das têmporas pela intumescência das maçãs do rosto" (FLAUBERT, 2011, p. 146). Já Anna, ao desembarcar do trem e reencontrar seu marido Aleksei Aleksándrovitch, depois de já ter conhecido Vrónski, se surpreendeu ao ver seu rosto:

> 'Ah, meu Deus! Porque suas orelhas são assim?!, pensou ela, enquanto observava sua figura fria e imponente e, em especial, a cartilagem das orelhas, que agora a impressionaram, e que pareciam escorar a aba do chapéu redondo. Ao vê-la, o marido veio ao seu encontro, de lábios cerrados, com o seu sorriso irônico de costume, e a fitava com olhos grandes e cansados. Um sentimento desagradável contraiu o coração de Anna, quando encontrou seu olhar tenaz e cansado, como se ela esperasse vê-lo diferente. Surpreendeu-a, sobretudo, o sentimento de insatisfação consigo mesma que experimentou ao encontrá-lo. Tratava-se de um sentimento antigo, conhecido, semelhante à condição de hipocrisia que Anna experimentava nas relações com o marido; mas, se antes

> ela não se dera conta desse sentimento, agora o percebia de forma clara e dolorosa. (TOLSTÓI, 2017, p. 112-113)

Steiner (apud MEYER, 1995, p. 245, tradução nossa) sobre a cena acima indagou se "Não é essa a versão de Tolstói da descoberta de Emma Bovary de que Charles faz ruídos desagradáveis enquanto come?"

Outro aspecto semelhante entre as duas personagens é a relação dúbia com a maternidade, em especial com suas filhas. Emma, ora parecia se importar com Berthe, como no seguinte trecho:

> [...] o dia estava branco, a atmosfera tépida, e ela ouviu a sua criança que dava gargalhadas.
> De fato, a menina rolava então no gramado, no meio do capim cortado que se secava. Estava deitada de bruços, no alto de uma mó. A babá a segurava pela saia. Lestiboudois passava o rastelo ao lado e, cada vez que se aproximava, ela se inclinava batendo no ar com os dois braços.
> – Traga-a para mim! – disse a mãe precipitando-se para beijá-la. – Como eu te amo, minha pobre criança! Como eu te amo!
> Depois, percebendo que ela estava com as pontas das orelhas um pouco sujas, logo tocou a sineta para pedir água quente, e limpou-a, trocou as fraldas, as meias, os sapatos, fez mil perguntas sobre a sua saúde, como ao voltar de uma viagem, e, finalmente, beijando-a ainda e chorando um pouco, entregou-a nas mãos da empregada. (FLAUBERT, 2011, p. 275)

E ora se mostrava completamente fria:

> Berthe estava ali, a cambalear sobre seus sapatinhos de tricô, e tentava aproximar-se da mãe, para agarrar, pela ponta, as tiras de seu avental.
> – Deixe-me em paz! – disse esta afastando-a com a mão.
> A menina logo voltou, mais perto ainda, junto aos seus olhos; e, apoiando-se neles com os braços, erguia para ela os grandes olhos azuis, enquanto um filete de saliva pura escorria-lhe dos lábios sobre a seda do avental.
> – Deixe-me em paz! – repetiu a jovem senhora bem irritada.
> Sua carranca espantou a criança, que se pôs a chorar.
> – Eh! deixe-me em paz, vamos! – disse, empurrando-a com o cotovelo.
> Berthe foi cair ao pé da cômoda, batendo na pantera de cobre; cortou a bochecha, o sangue saiu.
> [...]
> *É uma coisa estranha*, pensava Emma, *como essa criança é feia!* (FLAUBERT, 2011, p. 209, grifo do autor)

Anna, que teve dois filhos, Serioja e Annie, um com o marido e a outra com o amante, aparentou, igualmente, ambiguidade no tocante a eles. Enquanto com o menino ela se revelou mais amorosa, apesar de abandoná-lo para fugir com o amante e ainda assim conseguir ser feliz – julgamento feito por ela própria –, com a menina ela tentou, mas não conseguiu fazer o mesmo, pois "por mais que se esforçasse, não conseguia amar a menina e não conseguia simular o amor" (TOLSTÓI, 2017, p. 668).

É possível traçar outros paralelos entre as histórias, como o fato de as duas protagonistas no leito de morte chegarem à conclusão da bondade do marido e verbalizarem isso para eles. Anna, ao achar que morreria após dar à luz sua filha Annie, pediu que chamassem o marido, de quem já estava afastada. Aleksei Alesándrovitch, ao chegar, escutou sua mulher dizer: "Mas por que ele não vem? Ele é bom, ele nem mesmo sabe como é bom" (TOLSTÓI, 2017, p. 417). Já no romance de Flaubert, Charles, após descobrir que Emma se envenenou, começou a se questionar se a culpa era dele, se ela não era feliz, alegando ao final: "Fiz tudo o que pude, no entanto!". Ela, então, respondeu: "Sim... é verdade..., você é muito bom, você!" (FLAUBERT, 2011, p. 442).

Entretanto, não são só as duas protagonistas que podem ser relacionadas. Outras personagens e acontecimentos de ambas narrativas se interligam, mostrando que, de fato, Tolstói tinha em mente, mesmo que inconscientemente, *Madame Bovary* quando escreveu sua obra:

> É possível entender Anna como uma versão ideal de Emma. Emma admira e imita luxo; Anna já tem isso. Emma quer um amante apaixonado, aristocrático e arrojado, mas encontra apenas imitações de um; Anna recebe o desejo de Emma em Vrónski. Emma quer ser a heroína de um romance; Anna é vista como uma por seus pares. Emma fantasiou fugir para a Itália com o pseudoaristocrata Rodolphe (que aperta os dentes com uma paixão predatória); Anna e o verdadeiramente aristocrático Vrónski (dos "pares" de dentes "regulares") fogem de fato para a Itália. Dessa maneira, Tolstói isola e destila os aspectos morais e psicológicos do adultério para uma jovem casada, purificando-a da preocupação com o status social e o luxo material que obsedam Emma e postulando uma heroína inteligente e autoconsciente. A jovem mulher não realizada, com um filho pequeno e um marido sem inspiração, que se envolve com um amante apaixonado e comete suicídio é o ponto óbvio de partida. Mas algo mais complexo e específico sugere que Tolstói tinha Madame Bovary em mente enquanto escrevia Anna Karenina, algo que indica uma leitura sutil e reinterpretação do romance de Flaubert. (MEYER, 1995, p. 249, tradução nossa)

Cultura russa e o silenciamento

Ainda que haja pouca descrição no romance flaubertiano de cenas de sexo, *Anna Karenina* o supera no quesito conservadorismo. Acontece que a cultura russa, muito influenciada pela igreja ortodoxa, se calcou no silenciamento de questões relacionadas à corporalidade, o que resultou em uma falta de vocabulário russo para assuntos ligados ao coito, além de uma postura completamente antierótica e sexofóbica dos autores da época, incluindo o próprio Tolstói (LALO, 2011). Segundo Alexei Lalo (2011, p. 30, tradução nossa), "a tradição da ortodoxia russa foi, portanto, em grande parte construída sobre uma

rejeição neoplatônica de ‘desejos carnais’ e ‘prazeres sensuais". Mais tarde, estes foram simplesmente ignorados e/ou silenciosamente considerados como o território de um rival amargo - o Catolicismo”.

Ademais, se tornou um mito naquela sociedade, oriundo de um discurso religioso, que as pessoas comuns russas eram castas e, por causa disto, não era necessário discutir sobre sexualidade na língua russa (LALO, 2011, p. 36).

Apesar da atitude conservadora, a população da Rússia não seguia exatamente esta linha. Prova disto, foi a onda de sífilis no país, que fez com que os observadores da época, atribuíssem as feridas nos lábios e na boca dos trabalhadores a maus hábitos alimentares, já que para eles, sexo oral não era praticado no país (LALO, 2011, p 36). Além disso, a popularidade dos autores escandalosos Évariste de Parny e Marquês de Sade, no final do século XVIII e no início do XIX, indica que o povo russo não era lá tão santo (LALO, 2011, p 34).

Até mesmo Liev Tolstói, com todo seu discurso contra o sexo, admitiu aos seus amigos escritores que vivia uma vida dissoluta na juventude, desmascarando certa hipocrisia do autor:

> A defesa de Tolstói de ideologias antissexuais e antieróticas assume um aspecto mais crítico se levarmos em consideração alguns fatos biográficos sobre sua própria experiência pessoal e posição de classe. O Tolstói biográfico aparentemente tinha um forte impulso sexual; sua posterior aversão ao discurso sexual não significou, de modo algum, a falta pessoal de experiência de Tolstói em questões sexuais e sociais. (LALO, 2011, p. 77, tradução nossa)

Mas ainda que o autor de *Guerra e paz* defendesse um discurso contra a sexualidade e o sensualismo, a obra *Anna Karenina* é repleta de marcas eróticas que poderiam garantir seu viés pornográfico para os “castos” leitores russos e os leitores ocidentais da época, já que a distinção erótico x pornográfico só surgiu no século XX.

O erotismo e a licenciosidade em Anna Karenina

Uma das marcas licenciosas na obra de Tolstói é a representação da protagonista como uma mulher dona de seu próprio corpo e destino. Anna decidiu largar o marido e o filho para viver com o amante, mesmo sabendo que perante a sociedade estaria arruinada. Ela preferiu ter sua situação assim do que passar o resto de sua vida com um marido que não amava. Sua morte também foi decisão dela. Embora em seus segundos finais de

existência, Karenina tenha se arrependido de sua escolha, ela a tomou sem ter sido persuadida por ninguém, apenas pela circunstância de seu próprio delírio.

A relação de Vrónski e Anna também é marcada por bastante erotismo. Mal acabaram de se conhecer na estação de trem, quando a heroína viajou para Moscou a fim de ajudar na reconciliação do irmão e de sua mulher Dolly, o clima de sedução já pairou entre os dois:

> – Sim, eu e a condessa conversamos o tempo todo: eu, sobre o meu filho, e a condessa, sobre o filho dela – explicou Kariênina, e de novo um sorriso iluminou seu rosto, um sorriso carinhoso, destinado a Vrónski.
> – Receio que isso a tenha aborrecido muito – disse Vrónski, prontamente apanhando no ar a bola de sedução que ela lhe jogara. (TOLSTÓI, 2017, p. 74)

A cena do segundo encontro deles no baile, vista pelos olhos de Kitty Cherbátskaia, que esperava se casar com Vrónski, mostra o flerte entre ambos e o "poderoso magnetismo sexual em Anna", que fez depois com que a própria Kitty por um momento se sentisse "atraída pela rival" (MALCOLM, 2017, apud TOLSTÓI, 2017, p. 831):

> Mas, na ocasião em que dançava a última quadrilha com um dos jovens mais enfadonhos, a quem não pôde rejeitar, aconteceu de ficar vis-à-vis a Vrónski e Anna. Ela não deparara mais com Anna desde sua chegada ao baile e então, de repente, avistou-a outra vez, de uma forma completamente nova e inesperada. Reconheceu nela as feições da exaltação do sucesso, tão conhecidas de Kitty. Viu que Anna estava embriagada com a admiração entusiástica que provocava. Kitty conhecia esse sentimento, conhecia os seus sintomas e os reconheceu em Anna – viu o brilho trêmulo e inflamado nos olhos, o sorriso de felicidade e de exaltação que involuntariamente arqueava os lábios, e a graça distinta, a precisão e a leveza dos movimentos.
> [...] 'Não, não é o apreço de todos que a embriaga, mas a admiração de um só. E quem será? Não será ele?' Toda vez que Vrónski falava com Anna, inflamava-se nos olhos dela um brilho de contentamento, e um sorriso de felicidade arqueava seus lábios rosados. Anna parecia fazer um esforço contra si mesma para não demonstrar esses sintomas de contentamento, mas eles sobressaíam, por si mesmos, em seu rosto. 'Mas e quanto a ele?', Kitty observou Vrónski e horrorizou-se. Aquilo que Kitty pressentira tão claramente no espelho do rosto de Anna, reconheceu em Vrónski. [...] agora, toda vez que ele se voltava para Anna, curvava um pouco a cabeça, como se quisesse atirar-se diante dela, e no olhar de Vrónski só havia uma expressão de submissão e de temor. 'Não desejo ofendê-la', parecia dizer o seu olhar, a cada instante, 'mas quero salvar-me, e não sei como.' Em seu rosto, havia uma expressão que Kitty jamais vira antes.
> Falavam sobre conhecidos comuns, travavam a conversa mais trivial possível, mas a Kitty parecia que cada palavra selava o destino deles e dela também. E o estranho era que, embora de fato conversassem sobre como era ridículo o modo de Ivan Ivánovitch falar francês e que Eliêtska poderia ter conseguido um partido melhor para casar, ao mesmo tempo tais palavras tinham para eles uma importância, e os dois o sentiam do mesmo modo que Kitty (TOLSTÓI, 2017, p. 90-91).

O caráter sexual do desejo de um pelo outro fica evidente em várias partes do romance, como quando Anna, ao recordar do baile e de Vrónski, escutou uma voz no interior da sua cabeça dizendo: "Caloroso, muito caloroso, ardente" (TOLSTÓI, 2017, p. 109) ou quando no trem, após descobrir que Vrónski havia viajado para São Petersburgo só para ficar próximo à ela, Karenina não dorme a noite inteira, por causa de devaneios que enchiam sua imaginação com algo "alegre, ardente e excitante" (TOLSTÓI, 2017, p. 112) ou quando, ao se deitar ao lado do marido, pensar no outro, sentindo "como o coração se enchia de emoção e de um júbilo criminoso com esse pensamento" (TOLSTÓI, 2017, p. 156).

O mesmo se pode observar na figura do amante que reconhece que o aspecto de Anna "agia sobre ele exatamente como antes, o animava e o excitava fisicamente" (TOLSTÓI, 2017, p. 114) e que o olhar dela e seu toque o punham em chamas (TOLSTÓI, 2017, p. 150). Porém, a maior evidência dessa vontade de fazer sexo das duas partes, pode-se notar no pós-coito do casal:

> Aquilo que, durante quase um ano inteiro, constituíra para Vrónski o único e exclusivo desejo de sua vida e tomara o lugar de todos os seus desejos anteriores; aquilo que era, para Anna, um sonho de felicidade impossível, assustador e, por isso mesmo, ainda mais fascinante – esse desejo foi satisfeito. (TOLSTÓI, 2017, p. 157)

Anna era sexualmente frustrada em seu casamento com Aleksei Aleksándrovitch e, por isso, rapidamente se viu envolvida por Vrónksi. Foi a partir de sua experiência com ele, que ela se deu conta de sua frustração, impedindo-a de viver a vida de aparências que antes levava com o marido:

> – Eu, infeliz? – disse ela, aproximando-se dele e fitando-o com um extasiado sorriso de amor. – Eu sou como uma pessoa faminta a quem deram o que comer. Talvez essa pessoa esteja com frio, e suas roupas estejam rasgadas, talvez sinta vergonha, mas infeliz não é. Eu, infeliz? Não, aqui está a minha felicidade... (TOLSTÓI, 2017, p. 198)

O mesmo pode ser visto na reflexão que ela faz sobre o esposo e sua vida de casada:

> 'Claro, ele sempre tem razão, é cristão, generoso! Sim, que homem torpe, ignóbil! E ninguém além de mim entende isso, nem jamais entenderá; e eu não consigo explicar. Eles dizem: um homem religioso, virtuoso, honesto, inteligente; mas não veem o que eu vi. Não sabem como ele sufocou minha alma durante oito anos, sufocou tudo o que em mim havia de vivo, não sabem que ele nem por uma vez pensou em mim como uma mulher viva, que precisa

> amar. Não sabem como ele, a cada passo, me ofendia e sentia-se satisfeito consigo mesmo. (TOLSTÓI, 2017, p. 298)

Até mesmo Aleksei Aleksándrovitch reconheceu em Anna e Vrónski a "necessidade de satisfazer as paixões animais" (TOLSTÓI, 2017, p. 371), corroborando com a ideia de que o amor deles era "explicitamente erótico" (ORWIN, 2003, p. 98).

Encontra-se licenciosidade também na relação extraconjugal de diversas personagens da obra como Stiepan Arcáditch, irmão de Anna, que traiu a mulher inúmeras vezes durante a narrativa; Betsy Tviérskaia, prima de Vrónski, que mesmo casada, se envolvia com Tuchkiévitch e incentivava as investidas de Stiepan; o irmão mais velho de Vrónski, igualmente casado, que "já tendo mesmo filho, mantinha uma dançarina" (TOLSTÓI, 2017, p. 182); Lisa Merkálova, que se envolvia ao mesmo tempo com o marido de sua tia, Striémov, e o jovem príncipe Kalújski; entre outros.

Em *Anna Karenina* só há duas sugestões de sexo propriamente dito: uma entre Vrónski e Anna e outra entre Vrónski, Anna e Aleksándrovitch, sendo esta última, imaginação da heroína. Entretanto, "Tolstói nunca habita no ato sexual em si" (LALO, 2011, p. 73, tradução nossa), dificultando, à primeira vista, a possibilidade de excitação por parte do leitor:

> Ele sentia o que deve sentir um assassino quando vê o corpo pelo qual tomou a vida. Esse corpo, cuja vida ele tomara, era o amor dos dois, a primeira fase do seu amor. Havia algo assustador e repulsivo na lembrança do que fora comprado ao preço daquela cena de vergonha. A vergonha diante da sua nudez espiritual oprimia Anna e se comunicava a Vrónski. Porém, por maior que seja o horror do assassino diante do corpo do assassinado, é preciso cortá-lo em pedaços, esconder esse corpo, é preciso tirar proveito daquilo que o assassino ganhou por meio do assassinato.
> E, com arrebatamento, como que com paixão, o assassino se atira contra esse corpo e o arrasta e o retalha; assim também ele cobria de beijos o rosto e os ombros de Anna. Ela segurava a mão de Vrónski e não se mexia. Sim, estes beijos – eis o que foi comprado ao preço desta vergonha. Sim, e esta mão apenas, que será sempre minha – a mão do meu cúmplice. Anna levantou aquela mão e a beijou. (TOLSTÓI, 2017, p. 157-158)

Mas ainda que a narração acima em um primeiro momento pareça estranha, ela carrega certo erotismo. Ademais, o que ocorre na cena é o que Lalo chama de estratégia do silêncio [strategy of silence]. Ele diz sobre isso que:

> Nesta estratégia de silêncio, [...] esses autores frequentemente evitam ou mistificam temas sexuais usando o que pode ser chamado de "linguagem esopoiana". Por exemplo, Tostói em Anna Karenina ofusca as relações dos casais Liévin e Kitty ou Vrónski e Anna literalmente colocando corpos atrás das câmeras e na escuridão. [...] No entanto, essas passagens não ocultam a

> existência da sexualidade, nem mesmo como versões elevadas das evasões tradicionais, porque, [...] elas visam obrigar o público a olhar para o que muitas vezes não pode ser dito. (LALO, 2011, p. 16, tradução nossa)

Este silenciamento que deixa o leitor ciente do que está se passando sem narrar explicitamente o ato em si, não necessariamente impede uma possível excitação por parte dele, já que ele sabe o que está ocorrendo e, a partir de sua própria imaginação, pode preencher as lacunas que faltam. E por mais que Lalo (2011, p. 72-73) enxergue em *Anna Karenina* uma sexofobia, no que concerne a Tolstói, por apresentar a intimidade de um homem com uma mulher como um ato vergonhoso, equivalente a roubo e assassinato (algo que ele acha demasiado pesado, mesmo que ela tenha cometido adultério) tem que se ter em mente que na época isso era considerado um crime, algo muito enfatizado na própria obra; e que mesmo diante da "culpa", Anna não se arrepende, pelo contrário, se sente feliz por ter feito o que fez, exclamando "Que felicidade!" depois de transar com o amante (TOSLTÓI, 2017, p. 158).

A relação sexual com Vrónski despertou em Anna outros tipos de desejos que foram evocados em sonhos, como fazer um *ménage à trois*:

> O mesmo sonho a visitava quase todas as noites. Sonhava que os dois eram seus maridos, ao mesmo tempo, que ambos não poupavam suas carícias com ela. Aleksei Aleksándrovitch chorava, enquanto beijava suas mãos, e dizia 'Como estamos bem, agora!'. E Aleksei Vrónski também estava ali e também era seu marido. E Anna, admirada de que antes tal coisa lhe parecesse impossível, explicava a ele, rindo, que assim era muito mais simples e que agora os dois estavam satisfeitos e felizes. (TOLSTÓI, 2017, p. 158)

Como aponta Malcolm (2017 apud TOLSTÓI, 2017, p. 833) no posfácio da 1ª edição da obra feita pela Companhia das Letras, "quando Anna sonha que vai para cama com Kariênin e Vrónski, entendemos o que está em jogo – e sentimos que Tolstói não está sendo muito sutil" e, de fato, o leitor compreende e pode se imaginar na mesma situação com seus Alekseis ou imaginar a cena em si com aquilo que não é dito, mas que sabe-se que está acontecendo.

Conclusão

Levando em conta as discussões feitas, o escritor Tolstói, ainda que se posicionasse de maneira contra a sexualidade, incorporou em seu romance *Anna Karenina* elementos eróticos, que possibilitavam uma leitura com o viés pornográfico, já que no século XIX a

distinção entre pornografia e erotismo não existia. Ademais, seu posicionamento não fica tão claro na obra, já que o narrador não julga as ações das personagens:

> Ele [Tolstói] disse uma vez a D. Obolenskij: "Eu notei que qualquer coisa, qualquer história, só impressiona quando o leitor não consegue ver de que lado está o autor. E é assim que tudo deve ser escrito, para que isso não possa ser sentido. É exatamente assim que Anna Karenina foi escrita, sem ser influenciada pela opinião de Tolstói. Há outros críticos que percebem a capacidade de Tolstói de se abster de julgar. Por exemplo, E. Karimov acredita que Tolstói "recusou seu direito de julgar as personagens". (SLEJSKOVA, 1973, p. 2, tradução nossa)

Inclusive, Liévin, o outro protagonista da história, inspirado no próprio Tolstói, antes de conhecer Anna, a julgava pelas suas atitudes, mas após conhecê-la tem pena dela e de sua situação: "E ele, que antes a condenara com tanta severidade, agora, por algum desvio do pensamento, a justificava e ao mesmo tempo sentia pena dela, e temia que Vrónski não a compreendesse plenamente" (TOLSTÓI, 2017, p. 702).

Isto pode explicar o porquê de depois de um tempo, após se tornar um religioso mais fervoroso e conservador, o autor renegou a obra *Anna Karenina*, chamando-a de "uma abominação" [merzost] (GUSEV, 1958, apud MEYER, 1995, p. 244). Tolstói já perto do fim de sua vida escreveu o livro *O que é a Arte?* (1898), em que sua concepção de má arte vai ao encontro do que é possível observar em *Anna Karenina*, principalmente pelo fato dos atos da protagonista não serem julgados pelo narrador:

> Dessa forma, existem apenas dois tipos de boa arte cristã; todo o resto que não se encaixa aqui deve ser reconhecido como arte ruim, que não só não deveria ser encorajada, como deveria ser banida, rejeitada e desprezada como algo que não une, mas divide as pessoas. Podemos considerar assim, na arte verbal, todos os dramas, romances e poemas que transmitem sentimentos sectários ou patrióticos, bem como sentimentos exclusivos, adequados somente às classes ociosas e ricas - sentimento de honra aristocrática, saciedade, tédio e pessimismo, e ainda os sentimentos refinados e perversos oriundos do amor sexual, que são totalmente incompreensíveis para a vasta maioria. (TOLSTÓI, 2019, p. 184)

Apesar dessa faceta completamente conservadora, Tolstói durante mais ou menos a mesma época escreveu o conto "Padre Sérgio" (1898) e o curto romance *A Sonata a Kreutzer* (1889) que possuem marcas pornográficas/eróticas mais evidentes que em *Anna Karenina*, o que marca certa incoerência entre seu discurso e a prática. Além disso, embora outros aspectos consonantes à sociedade russa estejam presentes em *Anna Karenina*, como a questão do trabalhador, da agricultura, da religião, etc, nada impede que um leitor se aproprie apenas das partes que o interessa. Inclusive, o escritor inglês

David Herbert Lawrence classificou o livro do autor de *Guerra e paz* como "ligeiramente indecente" (LADENSON, 2007, p. 146).

As semelhanças entre a obra de Flaubert, *Madame Bovary*, lida como pornográfica no século XIX, e o livro de Tolstói também reforçam a possibilidade de uma apreciação com este viés por parte do leitor, afinal a leitura da crítica especializada não é a única possível, já que a experiência da leitura é rica e heterogênea.

Referências

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação:* Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo, Cia. das Letras, 2004.

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

LALO, Alexei. *Libertinage in Russian Culture and Literature:* A Bio-History of Sexualities at the Threshold of Modernity. Boston: Brill, 2011.

MALCOLM, Janet. Posfácio. In: TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MEYER, Priscilla. Anna Karenina: *Tolstoy's Polemic with Madame Bovary*. IN: Russian Review v. 54. Iss. 2. 1995. p. 243-259. Disponível em: <https://wesscholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=div1facpubs> Acesso em 16 de agosto de 2018.

LADENSON, Elisabeth. *Dirt for art's sake:* books on trial from Madame Bovary to Lolita. London: Cornell University, 2007.

ORWIN, Donna. Tolstoy's Antiphilosophical Philosophy in Anna Karenina. IN: Knapp, L.; Mandelker, A. (Ed.). *Approaches to teaching Tolstoy's Anna Karenina*. New York: Modern Languages Association of America, 2003. p. 95-103.

SLEJSKOVA, Nadezda. *Marriage and adultery in Tolstoy's Anna Karenina*. 1973. Dissertação (Mestrado em Artes) - Department of Russian and Slavic Studies, McGill University, Montreal.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOLSTÓI, Liev. *O que é arte?* 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

MICRO-HISTÓRIA LITERÁRIA DA EXPRESSÃO ROMÂNTICA POLONESA EM POESIAS DO ROMANTISMO BRASILEIRO: O FOCO NO CORPUS DOCUMENTAL, NA GRANDE EMIGRAÇÃO E NAS TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS

Jucelino de Sales (SEEDF/UEG)[1]

Resumo: A investigação traça uma micro-história literária da expressão romântica polonesa em poesias do romantismo brasileiro, na segunda metade do século XIX, a partir do manejo de acervo documental condensado. A recolha das poesias foi feita em duas fontes principais: *A Polonia na literatura brasileira: uma anthologia* e *Páginas brasileiras sobre a Polônia*. Há pontos de convergências que precisamos franquear sob o crivo dos relacionamentos literários e das transferências culturais, salientando o caráter reduzido das fontes com a finalidade de extrair um universo mental que relaciona ambas as literaturas românticas num mesmo destino profundo e humano.
Palavras-chave: Micro-história literária; Romantismo polonês; Romantismo brasileiro; Transferências culturais; Poesias.

A micro-história como abordagem de uma história literária

Para efeito de método interpretativo, nos valemos do tipo de prática investigativa que na historiografia da história surgiu com o nome de micro-história, lançando suas bases metodológicas no segundo quartel do século XX, fundada pelos historiadores italianos Giovanni Levi e Carlo Ginzburg. O método, em detrimento de seu caráter condensado, exige um trabalho heurístico minucioso na exumação do manuscrito, conforme Giovanni Levi pontua: "a micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental" (LEVI, 1992, p. 36).

O estudo intensivo trata-se da *descrição densa*[2] praticada pelo historiador na exploração dessa espécie de fonte. Levi pontua que no processo de manipulação da evidência, "a abordagem da micro-história dedica-se ao problema de como obtemos

[1]Mestre e doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor efetivo licenciado da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e professor contratado da Universidade Estadual de Goiás – câmpus Formosa. E-mail: disallesart@hotmail.com.

[2] Em *A interpretação das culturas*, o antropólogo Clifford Geertz propõe como dispositivo metodológico de análise cultural o que denomina de *descrição densa* que "é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar" (GEERTZ, 1972, p. 20). Geertz propõe as culturas como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis que podem ser descritos com densidade.

acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e sintomas" (*idem*, p. 154).

O historiador Carlo Ginzburg deteve-se nesse aspecto relacionado aos rastros indiciais referentes a uma prática de análise de caráter científico, através do cotejamento de rastros, vestígios, dados considerados irrelevantes, que ganhou maior latitude e entrou em evidência no final do século XIX.

O método analítico que Ginzburg denomina de paradigma indiciário, conjectural ou venatório e para o qual delineia suas bases como fundamento da micro-história, centra-se sobre os resíduos, sobre os dados marginais, sobre um traço geralmente ínfimo e específico em que "[...] minúsculos detalhes proporcionam a chave para uma realidade mais profunda, inacessível por outros métodos" (GINZBURG, 1983, p. 98). Assim, partindo desse tipo de análise, Ginzburg assevera que é possível enredar na ficção da forma narrativa os aspectos gerais em torno dos vestígios textualizados, até mesmo estabelecer na natureza desse espaço pontualmente detalhado o universo mental de toda uma época.

Tomando esse princípio dos dados residuais, do detalhe, da minúcia, observamos uma aproximação muito acentuada com a emergência das narrativas literárias de cunho poético, que temos à disposição sobre a mesa de trabalho. Narrativas esparsas que juntamente com alguns textos de natureza não-literária, os quais também dispomos, fazem referência explícita sobre o trânsito cultural e literário entre a Polônia e o Brasil na época do romantismo.

Assim, na análise desses resíduos, vestígios e indícios literários é possível rastrear um imaginário que criou-se no espaço literário e cultural brasileiro, o qual possui como pano de fundo à expressão romântica polonesa: uma micro-história literária da literatura e cultura espiritual polonesa que chegou até nós nas alvuras do século XIX, delegadas pelo espírito romântico.

O corpus documental em foco

O montante mapeado das poesias produzidas por poetas brasileiros delimita-se num conjunto em torno de trinta poemas. São vinte e quatro composições completas somadas a outros dois fragmentos.

O primeiro trabalho conhecido de maior monta e complexidade que remonta pontualmente em termos literários, (mas não somente), uma relação entre a Polônia e o

Brasil apareceu com o nome *A Polonia na literatura brasileira: uma anthologia*, título por si só evocador de um diálogo, ou mesmo, um dialogismo, entre as duas literaturas nacionais.

Fredencensis recolhe em sua coletânea onze poemas, dispondo integralmente o texto de nove peças poéticas, e apresentando somente o fragmento de outras duas, ambas do poeta Castro Alves, ordenadas numericamente no cotejamento que perfizemos do livro na posição sexta: *O século*, e na posição sétima: *Deusa incruenta*. Das outras nove, incorporadas na íntegra, a primeira intitulada *Polônia*, datada de 1862, é da fase romântica do escritor Machado de Assis. Seguem-se, datados de1864: o segundo poema da coletânea, *Os voluntários da morte*, de Pedro Luiz Pereira de Souza; o terceiro poema, *À Polônia*, de Tobias Barreto, romântico contemporâneo de Castro Alves, com quem se envolveu em contendas literárias; o quarto, *À Polônia*, de Manoel José Gonçalves Junior e o quinto, *Surge a Polônia*, do desembargador João Antonio de Barros Junior.

Além desses cinco textos poéticos, juntamente com os dois poemas de Castro Alves, que em termos cronológicos das escolas literárias foram propriamente escritos na época do romantismo brasileiro durante a década de 1860 do século XIX, os quatro outros arranjos aparecem no primeiro triênio do século XX. São eles respectivamente em seu oitavo, nono, décimo e décimo primeiro posicionamentos: *À Polônia (Ontem e Hoje)*, de Alberto de Aragão, datado de 2 de maio de 1920; *À Polônia*, de Leoncio Correa, sem data; *Chopin*, de Silveira Neto, datado de setembro de 1920 e *Nívea*, de Alfredo Coelho, este último também sem data.

Outra obra a tratar deliberadamente da ligação entre as literaturas polonesa e brasileira surgiu quinze anos depois, foi publicada em 1942, momento em que a Polônia se encontra completamente ocupada pela Alemanha Nazista. Intitulada *Páginas brasileiras sobre a Polônia*, trata-se de um compêndio contendo 22 poemas, além de um conjunto substancial de textos e fragmentos de textos de ordem diplomática, histórica, literária e cultural, conjugando a relação entre Polônia e Brasil à época. Nas palavras de seu organizador, Tadeu Skowronski, "o Brasil sempre esteve a o lado da Polonia na prosperidade e na desgraça, sempre reprovou seus inimigos, os de ontem e os de hoje [...]" (SKOWRONSKI, 1942, p. 5).

Nesse rol de algumas repetições, em contrapartida as novidades são inúmeras e, inclusive, o livro registra a publicação poética mais antiga que viceja a relação entre as duas literaturas: o poema intitulado *Sete de setembro*, de Félix da Cunha, datado de 1854. Ainda do século XIX, o poema *O gigante de Polonia*, de Joaquim Nabuco e o poema de autoria desconhecida, *Em favor da Polonia "pensamentos de um homem em mangas de camiza"*, ambos datados de 1864.

A partir da terceira década do século XX aparecem os poemas: *Concerto chopiniano de Brailowsky*, de Filinto de Almeida (maio de 1932); *Fenix*, de Lucio Varzea (7 de setembro de 1939); *Ode à Polonia*, de Romulo Jucá (8 de fevereiro de 1940); *Polonia*, de Filgueiras Lima (8 de junho de 1940); *Polonia Amada*, de Alceste de Castro (3 de outubro de 1940); *Ode à Polonia*, de Clovis Nogueira de Sá (1940); *A grande Polonia (Chopin)*, de Martins Fontes (31 de maio de 1941); *Imortal*, de Laudionor A. Brasil (1941); *Menino valente no hospital de sangue*, de Ribeiro Couto (1941); *Uma voz vem da Polonia...*, de Camilo de Jesus Lima (1941); e o fragmento de poema, *Salve Varsovia!*, de F. Fernandes Sobral (18 de maio de 1942).

Este é o principal corpus documental à disposição para o procedimento de análise da evidência literária, em termos comparativos.

A Grande Emigração polonesa e o processo de transferência cultural

O século XIX trouxe cingido em si a semântica de uma época de levantes e os ecos vigorosos e dolorosos da luta pela liberdade. Otto Maria Carpeaux (1987) ao tratar das origens do romantismo, acentua a latitude dessa condição histórica em torno do espírito revolucionário ao destacar o acontecimento da Revolução Francesa e o que ele produziu: *uma profunda emoção*, que se constituiu como motor de uma literatura de expressão emocional e que se justapõe à consideração de Eric Hobsbawm (2005) sobre a era das revoluções.

Entre as diversas agitações e mudanças que arrastam o coração da complexa trama do período, Nachman Falbel pontua que além do evento revolucionário central, um conjunto de revoluções, advindas de um "revolucionarismo endêmico" para retomarmos a expressão de Hobsbawm, se deflagra pela Europa e outras partes do globo, conforme Carpeaux sintetizou. Dentre elas, Falbel cita que "de 1788 a 1794, a Polônia trava uma luta revolucionária em prol de sua liberdade nacional" (FALBEL, 2011, p. 24).

Esse fato advém da primeira partilha do Estado polonês, entre à Prússia, à Áustria e à Rússia no dia 5 de agosto de 1772, como relata o historiador Adam Zamoyski (2010), no livro *História da Polônia*: "a partilha causou alarme em muitos quadrantes e chocou a opinião pública em toda a Europa" (ZAMOYSKI, 2010, p. 184). Política opressiva intensamente levada a cabo durante o tempo de seu ocaso histórico, os longos 123 anos de cativeiro. Zamoyski questiona em que medida a Polônia sobreviveu à imperiosa e industriosa política de seu desaparecimento, ou melhor, o que sobreviveu – que rastros, ecos, vestígios – escaparam de seu sepultamento secular adormecido na ameaça da extinção?

O historiador Norman Davies articula as circunstâncias históricas e dimensiona o ativismo levado a cabo para a construção da nação polonesa: "em tais circunstâncias, o nacionalismo polonês foi largamente propagado por ativistas que buscavam usar a consciência nacional para propósitos políticos inteiramente contrários àqueles dos estados autoritários"[3] (DAVIES, 1981, p. 11).

São estas atividades, não apenas no plano político e diplomático, mas também, e até de maneira prolífica no plano literário, recorrente a uma imaginação criativa sempre efervescente, sistematizada no ideário romântico, que subscrevem uma polonidade no imaginário polonês, cuja imaginação romântica, num alto grau de consciência, acentuou num trabalho poético que trouxe sobrevida e garantiu a sobrevivência, mesmo com "a descida ao túmulo", de uma ideia de polonidade.

Esse momento histórico testemunhou o assolamento da Polônia decorrente da opressão das forças invasoras que provocou levantes, insurreições e intensas ondas migratórias – que entre 1830-1831, como Davies relata, resultou no que foi chamado de "Grande Emigração", "*Wielka Emigracja* (Great Emigration)" (DAVIES, 1981, p 276), decorrente de uma rebelião, liderada por jovens oficiais da Escola dos Tenentes, conhecida como o Levante de Novembro, contra os russos em busca da independência (DAVIES, 1981, p. 336). Nas palavras de Davies "Violência e confusão irromperam na noite de 29 de novembro"[4]. (DAVIES, op. cit. p. 318). Noite que permanece terrível na

[3] Trecho original: "In such circumstances, Polish Nationalism was largely propagated by activists who sought to use national consciousness for political purposes entirely contrary to those of the state authorities".
[4]Trecho original: "Violence and confusion erupted on the night of 29 November".

memória do povo polonês na medida em que "esta 'Noite de Novembro' foi um drama que a maioria de seus atores gostaria de esquecer"[5] (*idem*, p. 319).

Jerzy Mazurek sublinha um elemento sociopolítico da opressão polonesa detentor de traços análogos com a estrutura política e social brasileira do período: "a servidão dos camponeses assemelhava-se à escravidão, o que em casos extremos manifestava-se no tratamento deles como se fossem objetos de valor somente mercantil e, portanto, como mercadoria sujeita à transação de compra e venda" (*idem*, p. 32).

Assim, desconsiderando particularidades específicas em relação à coesão social de cada território geopolítico regionalmente distantes um do outro, os paralelismos entre a servidão de gleba polonesa e a escravatura brasileira se correspondem mutuamente: "a escravidão no Caribe, no Brasil colonial e no sul da América do Norte era um equivalente mais jovem da servidão dos camponeses poloneses (bem como húngaros e russos)" (*idem*, p. 32).

Assim, o levante de Kościusko em 1794 (MAZUREK, 2016, p. 34), a insurreição "[...] na noite de 29 de novembro de 1830" (ZAMOYSKI, 2010, p. 217) e a sublevação proclamada pelo Comitê Nacional "no dia 22 de janeiro de 1863 [...]" (*idem*, p. 227) elencados a todos os seus desdobramentos políticos e culturais são marcos cronológicos importantes não somente em torno da questão polonesa, como também no exercício da atividade literária que se deflagrou no período.

Em boa medida, a atividade literária se relaciona com os levantes, pois no que se refere à sublevação de novembro de 1830 e seu desdobramento até setembro de 1831, "a derrota do levante provocou graves repressões, a Constituição do Reino foi suspensa, o seu exército liquidado, as Universidades de Varsóvia e de Vilna fechadas" (SIEWIERSKI, 2000, p. 72). Como consequência, ocorreram deportações, confisco de bens e uma cerrada emigração levando ao exílio os participantes do levante. Nesses termos, "a jovem literatura travava uma guerra não só pela liberdade poética, pois o levante de 1831 também era sua obra" (*idem*, p. 75).

Depois de 1831, a cultura polonesa se transfere para o exílio. É pontual sublinhar que a insurreição leva a emigração principalmente para a França, que, nesse sentido,

[5]Trecho original: "This 'November Night' was a drama which most of its actors would have liked to forget".

sendo Paris "capital do século XIX" (BENJAMIN, 1985), se torna "[...] o ponto focal da vida política e cultural polaca" (ZAMOYSKI, 2010, p. 221).

No período romântico, os principais autores poloneses vivendo no exílio e, tomando principalmente Paris como capital cultural de sua atividade literária, "[...] ajustaram as usuais obsessões românticas como agonia, horror, separação e morte aos temas especificamente nacionais"[6] (DAVIES, op. cit., p. 21). Nessa medida, autores como o poeta Adam Mickiewicz e o compositor Frédéric Chopin, entre outros, vivendo "[...] como exilados, seus sentimentos eram genuínos o suficiente; o conhecimento de sua recepção era exato; e sua maestria com as palavras, suprema"[7] (*idem*, p. 21-22).

Na medida em que essa literatura se fortalece, contrapondo-se à tripartição, ao invés de separar, ela torna-se ferramenta que ajuda a unir os poloneses numa mesma consciência de pertencimento (DAVIES, 1981, p. 21). Assim, a consciência de pertencimento, ou polonidade, é uma soma na qual se devem considerar os eventos históricos das três partições, os inúmeros levantes contra a dominação estrangeira, a grande emigração e o exílio em Paris como capital cultural e literária da diáspora polonesa que, entrelaçados numa intrincada rede de relações, dimensionam a visão romântica polonesa formulada a partir da convergência de todos esses elementos citados.

Itamar Even-Zohar, ao investigar a função da literatura na criação das nações europeias, aponta a sua indispensabilidade ao considerar que "'escritores', 'poetas', 'pensadores', 'críticos', 'filósofos' e similares, produziram um enorme corpus de textos com os quais pretendiam justificar, sancionar e sustentar a existência ou o desejo da mesma [...]"[8] (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 67), enquanto instituição que por meio de suas produções legitimam a nação. Tal gama de intelectuais "ao mesmo tempo, também

[6] Trecho original: "[...] applied the usual Romantic obsessions with agony, horror, separation, and death to specifically national subjects".

[7] Trecho original: "[...] as exiles their feelings were genuine enough; theyr knowledge of their audience was exact; and their mastery or words supreme".

[8] Trecho original: "[...] 'escritores', 'poetas', 'pensadores', 'críticos', 'filósofos' y similares, produjeram un enorme corpus de textos con o los pretendían justificar, sancionar y sustentar la existencia o lo deseable de ella [...]".

põem em ordem o conjunto de textos e nomes que em princípio poderão ser úteis no momento de justificar sua causa" (*idem*, p. 67)[9].

O teórico assevera que o século XIX é o berço de uma experiência profusa em torno de tais condições, pois "a ideia de nação que aspirava a integrar os habitantes de um território politicamente fragmentado tomou raízes com grande êxito"[10] (*idem*, p. 67).

Assim, a imaginação romântica polonesa se apregoa de um ideário que tem a polonidade como razão da consciência de sua nação. Uma imaginação dotada de emoções e sentimentalismos. Uma imaginação que urge das insídias do ocaso. Uma imaginação literária que circunscreve uma polonidade fictícia, tão capaz de ascender à verdade por meio de uma porosidade que não se elide, uma vez que a ficção é o elemento textual que enreda tanto o que aconteceu quanto o que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES, 2017, p. 95-96). Dessa imaginação revolucionária inscrita na política do seu tempo se desfralda o romantismo polonês. E sua sedição é ser estética na medida em que é política.

Há pontos de convergências que precisamos franquear sob o crivo do relacionamento literário, na medida em que enquanto Paris se torna a capital da vida cultural e política polonesa, ao mesmo tempo, a França se estabelece como um enorme cabedal para a vida literária da recente nação brasileira. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, Paris, enquanto fonte europeia (real ou imaginária) eleita como o ideário de uma busca de identidade, era na virada do século XIX para o XX, "[...] sem contestação, a capital cultural da América Latina" (1997, p. 251).

Considerando que "[...] a nação é um conjunto de imagens, e que ela se constitui graças a metáforas" (PERRONE-MOISÉS, op. cit., p. 247) e que "a literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional" (*idem*, p. 247), na mesma medida em que o romantismo polonês foi fundamental para a constituição de uma consciência polonesa, o emergente romantismo brasileiro também operou num sentido equivalente para o projeto de construção nacional, pois "[...] o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, mas também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo" (SCHWARCZ, 1998, p. 139). Assim, um lastro

[9] Trecho original: "al mismo tiempo, también ponen en ordene l conjunto de textos y nombres que en principio podrían ser útiles a la hora de justificar su causa".

[10] Trecho original: "La idea de nación, que aspiraba a integrar los habitantes de un território políticamente fragmentado, tomó raíces con gran éxito".

de ligação entre as duas literaturas românticas, polonesa e brasileira, pode ser entrevisto também sob o crivo do nacionalismo.

Sem adentrarmos seus vezos específicos, é certo que, sob as plagas da literatura francesa – ora como modelo, ora como sombra – que funcionou como um dos centros dessa irradiação em torno da questão nacional, tanto uma literatura como a outra cruzaram seus caminhos nessa dispersão: escritores, tanto poloneses quanto brasileiros, frequentavam a França na época. Os autores poloneses (exilados) viviam e produziam suas obras em território francês; os autores brasileiros viajavam a França a passeio ou a estudos e de lá traziam as últimas novidades, importando para o Brasil a literatura francesa, vorazmente consumida pela corte brasileira, tanto pelos intelectuais, quanto pelas senhoras esposas dos aristocratas e ainda por aqueles que minimamente possuíam algum acesso à instrução formal.

Nesse sentido, compreender como os procedimentos intertextuais se operam por meio dos apontamentos de Tiphanie Samoyault faz com que nos aproximemos dos vestígios textualizados, isto é, dos rastros de uma memória poética que colocam as duas literaturas românticas em diálogo, uma vez que a literatura sendo lembrança daquilo que foi e daquilo que é, "ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto" (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Henryk Siewierski comenta sobre a solidariedade dos brasileiros com a Polônia no rastro das insurreições: "o insucesso desta e da seguinte tentativa de libertação, a insurreição de 1863, não diminui a simpatia e a solidariedade brasileira. A Polônia transforma-se num símbolo de luta contra o despotismo, é exaltado o seu amor à liberdade e o seu martírio" (SIEWIERSKI, 2000, p. 79).

É nessa condição que o poeta polonês Adam Mickiewicz é parafraseado a partir da tradução francesa do poema *A mãe polaca*, e ajustado como introito no poema *A mãe do cativo* do poeta baiano Castro Alves. Segundo Siewierski, esse foi talvez o primeiro contato e, de alto nível, entre a poesia polonesa e brasileira.

Já a primeira poesia que traz referência temática explícita do contato intertextual entre Brasil e Polônia foi publicada em 1854. O poema é de Félix da Cunha[11] e com um

[11] **Félix Xavier da Cunha** (1833-1865), nasceu e faleceu em Porto Alegre – RS. Foi um poeta, advogado, jornalista, escritor e político brasileiro. Segundo as fontes consultadas, as informações reunidas sobre si até hoje são esparsas e baseadas em relatos.

título bastante simbólico, pois que intitulado *Sete de setembro*, imanta-se de referência a essa data histórica fundamental da história do Brasil que marca o evento central da Independência quando, segundo as crônicas sobre o passado brasileiro, d. Pedro I, às margens do rio Ipiranga, soltou o grito pela liberdade do país, desligando o território brasileiro de sua situação de colônia: "Independência ou morte!".

SETE DE SETEMBRO

Ali na leiva estendida
Jaz a Polonia sem vida,
Que o despotismo afogou,
Entre seus ferreos guantes,
Os monumentos gigantes
D' essa gloria que passou!

Mas seu renome immortal
Se manifesta a final,
Mesmo nas traves da lousa;
Que os laureis de Sobieski,
Inda florescem ali
Onde Kosciusko repousa!

Eu te lamento, Polonia,
Hoje aviltada colônia
Da moscovita cidade;
Mas hão de eternos teus feitos
Perdurar nos livres peitos
Dos filhos da liberdade.

(Felix da Cunha, 1854)

É oportuno ponderar o uso pontual de determinados vocábulos, os quais salientam a referência detida ao solo polonês nos termos geográfico, cultural e histórico. São elas, a palavra *Polonia*, repetida duas vezes, no segundo verso da primeira estrofe e no primeiro verso da última estrofe, e os vocábulos *Sobieski* e *Kosciusko*, que aparecem respectivamente nos quarto e sexto versos da segunda estrofe.

Esses três signos são termos significativos, pois além de explicitar a referência geográfica contida no apontamento do país "Jaz a Polonia sem vida" e "Eu te lamento, Polonia", e, nesse liame, evidenciar o contato entre os dois polissistemas literários, testemunhando que a intelectualidade brasileira conhecia o drama geográfico vivido pelos poloneses, também evidencia, por parte do trabalho do poeta, um conhecimento histórico-cultural do mundo polonês por meio da citação explícita de dois monumentos históricos, heróis do povo polonês, "Que os laureis de Sobieski" e "Onde Kosciusko repousa", em que cada uma dessas personalidades em sua época foi importante para a história da Polônia, João III, Sobiéski (1674-1696), "insigne e benemerito heróe do christianismo" (FREDECENSIS, 1927, p. 1), que foi rei da Polônia e duque da Lituânia, e Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko, ou simplesmente Tadeu Kościusko, herói nacional, o general que liderou a revolta contra o Império Russo em 1794, "immortal

pelos seus feitos gloriosos, paladino da liberdade do povo polonez nos ominosos tempos do esphalecimento da Polonia" (*idem,* p. 7).

As referências explícitas a duas personalidades nacionais da memória celebrada, Sobieski e Kościusko, funcionam não somente enquanto materialidades dessa conservação, como também reforçam uma substancialidade de sacralização como escol de um componente mítico, na medida em que os dois personagens históricos se localizam na posição elevada de heróis da nação.

Frisemos que, conforme expressa a matéria poética, no local de repouso da alma de Kościusko ainda florescem as glórias de Sobieski, ou seja, para o poeta ambas as personalidades se justapõem numa contiguidade de seus relevos de importâncias para a memória do povo polonês.

Pode-se, amiúde, sublinhar a ocorrência de um trânsito cultural efetivo no polissistema literário entre as duas literaturas nacionais, Polônia e Brasil, na medida de uma poética da relação em que a poesia brasileira fala sobre a situação político-social e os monumentos culturais da Polônia. É esse falar da poesia brasileira a respeito da Polônia, na intercorrência de uma intertextualidade corrente que textualiza uma micro-história literária da expressão romântica polonesa em poesias do romantismo brasileiro.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. O romantismo. Em: _____. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1987.

DAVIES, Norman. **God's Playground**: a history of Poland. United States: Columbia University Press, 1981.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polissistemas de cultura** (um libro electrónico provisório). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv Laboratório de Investigación de la cultura, 2017. Disponível em: https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em: 10 de março de 2019.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. Em: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 23-50.

FRANCO, Sergio da Costa. **Gaúchos na academia de direito de São Paulo no século XIX**. Disponível em:

https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/65406/gauchos_academia_direito_franco.pdf. Acesso em: 12 de julho de 2019.

FREDECENSIS. **A Polonia na Literatura Brasileira**: uma anthologia. Curityba: Editores Placido e Silva & CIA LTDA, 1927.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GINZBURG, Carlo. Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. Em: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Orgs.). **O signo de três**: Dupin, Holmes, Peirce. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1983, pp. 89-129.
_____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOBSBAWUM, Eric. As revoluções. Em: _____. **A era das revoluções**: Europa 1789-1848. 19 ed. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e terra, 2005.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. Em: BURKE, Peter (org). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução São Paulo: Editora da UNESP, 1992, pp. 133-162.

MAZUREK, Jerzy. **A Polônia e seus emigrados na América Latina (até 1939)**. Tradução Mariano Kawka. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina**. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9005/10557. Acesso em: 10 de março de 2019.

SANTOS, Adilson. **"A fada do mysterio", de Felix Xavier da Cunha: um conto fantástico perdido no século XIX**. Disponível em https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30256/22922. Acesso em: 12 de julho de 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIEWIERSKI, Henryk. **História da literatura polonesa**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

SKOWRONSKI, Tadeu. **Páginas brasileiras sobre a Polônia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1942.

ZAMOYSKI, Adam. **História da Polónia**. Tradução Miguel Mata. Lisboa: Edições 70, 2010.

ENTRE O RIO DE JANEIRO E ODESSA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS CATÁLOGOS DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS DO BRASIL E DA RÚSSIA NO SÉCULO XIX

Larissa de Assumpção[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma comparação entre os romances presentes nos catálogos de 1901 e 1903 da Biblioteca Pública de Odessa e no catálogo de 1906 do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Essa comparação permite que se identifique quais são as semelhanças e diferenças entre os dos acervos para, assim, encontrar indícios sobre o que era lido no império russo e no brasileiro em um mesmo período. Os resultados desta pesquisa mostram que as duas bibliotecas possuíam catálogos muito semelhantes, em que se destacam os mesmos autores e línguas de edição. Dessa maneira, percebe-se que as duas faziam parte de um mesmo contexto de circulação de impressos.
Palavras-chave: Biblioteca; Rússia; Brasil, romance

Os catálogos de bibliotecas têm sido utilizados, dentro das pesquisas de História Cultural, como uma importante fonte de indícios sobre os livros que circularam em um determinado período e que estavam disponíveis ao público leitor de um lugar específico[2]. Por meio deles, é possível compreender melhor o contexto em que determinadas obras circularam, bem como a materialidade dos livros que as bibliotecas possuíam e o processo de formação de seu acervo. Além disso, as comparações entre dados como língua de edição, autores e obras mais presentes em dois ou mais catálogos permite a identificação das semelhanças e diferenças entre os acervos das bibliotecas.

Por isso, o objetivo deste artigo é realizar comparações entre os tomos de 1901 e 1903 do catálogo da Biblioteca de Odessa e um catálogo de livros do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, publicado em 1906. Apesar de os livros presentes nesses catálogos não revelarem necessariamente quais eram os gostos do público leitor russo e brasileiro em um mesmo período, eles podem trazer importantes indícios sobre quais obras estavam circulando nos dois países em um mesmo momento

[1] Graduada em Estudos Literários (Unicamp), Mestra em Teoria e História Literária (Unicamp). Contato: larissadeassumpcao@gmail.com. Essa pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), durante a minha pesquisa de mestrado (processo nº2016/06129-3)

[2] Como exemplo de pesquisas que utilizaram catálogos como fonte primária, ver: PAIXÃO, Alexandro Henrique. Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. SCHAPOCHNIK, Nelson. Os jardins das delícias: Gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na corte imperial. Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção de Doutor em História. Orientador: Prof. Dr. Nicolau Sevcenko. São Paulo, 1999.

e, dessa forma, ajudar na compreensão do processo de circulação transatlântica de impressos do século XIX.

A formação das bibliotecas e as cidades de Odessa e do Rio de Janeiro

Apesar de serem bastante distantes geograficamente, as cidades de Odessa e do Rio de Janeiro compartilhavam algumas características, no período estudado, que tornam possível a comparação entre os catálogos de suas bibliotecas. Ambas, por exemplo, se desenvolveram bastante no século XIX e tinham uma população formada em grande parte por comerciantes e por imigrantes, o que fez com que elas pudessem ter um público leitor com uma formação semelhante.

A cidade de Odessa, que hoje está localizada na Ucrânia, mas que, no período estudado, fazia parte do Império Russo, foi fundada em 1794, devido à forte influência da imperatriz Catarina II, que desejava que o local desenvolvesse um dos maiores portos da região para se tornar um centro de comércio e exportação (HERLIHY, 1986, p. 7). Para atingir esse objetivo, a imperatriz ofereceu vantagens aos imigrantes que quisessem se estabelecer no local, como a tolerância religiosa e a isenção de impostos (*Idem*, p. 16 e 17). Essas medidas, somadas à proximidade do município com o Mar Negro, fizeram com que ele atraísse pessoas de diferentes partes do mundo, formando uma população com diferentes nacionalidades e falante de diversas línguas. Entres seus habitantes estavam os gregos, moldavos, armênios, suíços, italianos, ingleses, portugueses e alemães, além muitos judeus (*Idem, ibidem*), que tiveram um papel importante no desenvolvimento da região.

Esse desenvolvimento de Odessa ocorreu em grande parte ao longo do século XIX, quando ela se tornou a quarta maior cidade do Império Russo, atrás apenas de São Petersburgo, Moscou e Varsóvia (HERLIHY, 1986). Segundo Patrícia Herlihy (*Idem*, p. 37), sua primeira imprensa abriu em 1814 – em um período, portanto, muito próximo à instalação da primeira tipografia no Brasil – e sua primeira biblioteca pública, cujo catálogo será analisado neste trabalho, foi fundada em 1830. Esse estabelecimento foi, desde o seu início, frequentado pelo público de maneira gratuita, ou seja, ele não exigia que fosse paga nenhum tipo de subscrição para que as pessoas pudessem ler seus livros.

O Rio de Janeiro teve uma formação bastante diferente. Essa cidade foi fundada em 1565, por Estácio de Sá, durante o processo de colonização do Brasil. No início, a

região tinha poucas construções e tinha forte presença de indígenas e jesuítas (ENDERS, 2015). No entanto, sua população cresceu ao longo do tempo, e logo foi feita a construção de alguns prédios importantes, como a Casa da Câmara, a Fazenda, a Casa da Moeda e os Armazéns Reais, fundadas no século XVII (SCWARCZ & STARLING, 2015, p. 176). Além disso, é preciso destacar que o município atraía, assim como Odessa, imigrantes de diferentes partes do mundo, e também funcionou como local de importação e exportação de diferentes produtos, devido à sua proximidade com o mar.

O grande desenvolvimento do Rio de Janeiro, porém, se deu após 1808, com a chegada da Família Real Portuguesa. Nesse período, foi fundada a Impressão Régia, que permitiu que livros fossem impressos no Brasil. O governo também investiu na construção de instituições científicas e culturais, como o Museu Real, a Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios e a Real Biblioteca[3]. Após a Proclamação da Independência, em 1822, os esforços para construir instituições continuou, o que permitiu a criação de espaços como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a Faculdade de Medicina e diversas bibliotecas, como o Gabinete Inglês de Leitura (1826), a Biblioteca Fluminense (1847), o Retiro Literário Português (1859) e muitos outros.

O Gabinete Português de Leitura, cujo catálogo será discutido mais adiante, foi fundado em 1837, por uma associação de portugueses, com o objetivo de servir como um espaço onde os lusitanos residentes no Brasil pudessem conviver. Além disso, o estabelecimento visava manter uma memória da cultura portuguesa em solo brasileiro. Esse objetivo principal da biblioteca teve influência na construção do seu acervo de romances, como veremos mais adiante. Outro fator que é necessário considerar é que o gabinete exigia que os leitores pagassem uma subscrição de 12$000 anuais para frequentar seu acervo, fato que também pode ter influenciado na sua formação de seu acervo, que precisava agradar ao público leitor.

Outro ponto importante que deve ser levado em consideração antes de iniciar a análise das bibliotecas é o número de pessoas alfabetizadas em Odessa e no Rio de Janeiro no período em que os catálogos foram publicados. Afinal, esses dados podem

[3] Para mais informações sobre o desenvolvimento do Rio de Janeiro no século XIX, ver: SCHWARCZ, Lilia & STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

trazer indícios sobre o número de pessoas que poderiam frequentar as bibliotecas, caso isso fosse de seu interesse.

Um censo de 1897, realizado em Odessa, revela que, dos 403.815 habitantes da cidade do período, 57.87% (233.687 pessoas) eram alfabetizados (HERLIHY, 1986, p. 243). Em uma pesquisa semelhante, realizada no Rio de Janeiro, em 1900, consta que o índice de alfabetização do município era de 51,9%, porcentagem bastante próxima à da população de Odessa. Nesse período, a cidade contava com 811.443 habitantes, o que revela que, dessas pessoas, cerca de 421.072 sabiam ler e escrever[4]. Esses números mostram que as duas cidades continham um número considerável de possíveis leitores, que poderiam frequentar os estabelecimentos cujos catálogos serão analisados a seguir.

A comparação entre as línguas e autores mais presentes nos catálogos das bibliotecas

O catálogo da Biblioteca Pública de Odessa que será analisado foi, como já dito anteriormente, publicado em dois tomos diferentes, sendo um de 1901 e o outro de 1903. O primeiro deles contém obras que têm o russo como língua original ou que foram escritas em outras línguas, mas que estão na biblioteca em traduções para o russo. O segundo tomo é mais abrangente, pois é escrito em russo e francês e contém os livros estrangeiros presentes no acervo em língua original.

Segundo o levantamento realizado, o primeiro tomo contém 1.827 títulos na seção de Literatura, dos quais 1.376 (75%) correspondem a obras ficcionais. O segundo tomo contém 1.899 obras na parte de literatura, das quais 798 (42%) são ficcionais. Esses dados revelam como a prosa de ficção foi um gênero que teve ampla circulação não somente no Brasil e na Europa central do período[5], mas também em países geograficamente mais distantes, como a Rússia. A

O catálogo do Gabinete Português de Leitura que será analisado continha, em 1889, cerca de 32.000 obras e mais de 64.000 volumes. Desse número, 5.841 (18%) estão presentes na seção do catálogo destinada a romances, contos e novelas. Como é

[4] Para saber mais informações sobre a população do Rio de Janeiro em 1900, ver: *Recenseamento do Rio de Janeiro (distrito federal)*. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1907. p. 13. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv49678.pdf. Acesso em 08 set. 2019.

[5] Para saber mais sobre a circulação de romances no século XIX, ver: ABREU, Márcia (org.). Trajetórias do Romance: Circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008. ABREU, Márcia (org.). Romances em movimento: A Circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016.

possível perceber, apesar de essa porcentagem ser menor do que a do catálogo russo, ela corresponde a um número maior de obras, pois o acervo da biblioteca do Gabinete é muito maior do que o da Biblioteca de Odessa do período. Esse dado pode ser um indício de que as bibliotecas que funcionavam por subscrição precisavam oferecer uma grande variedade de títulos aos seus leitores, para que eles continuassem a pagar as subscrições e a frequentar a bibliotecas.

Apesar das diferentes nos números de romances, ambas as bibliotecas continham uma quantidade significativa de títulos que estavam disponíveis aos seu público, o que mostra como, nos dois países, o público parecia gostar dos livros pertencentes a esse gênero literário. A quantificação das línguas em que foram publicadas essas obras permite compreender melhor de onde eram esses livros, trazendo indícios sobre a sua origem e o caminho que eles fizeram para chegar às bibliotecas. Esses dados podem ser observados nos gráficos a seguir:

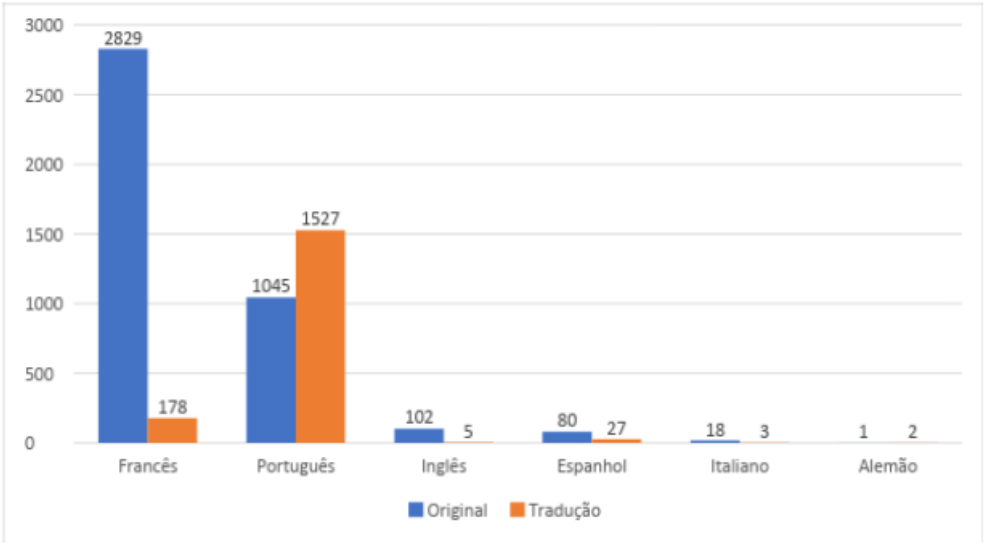


Gráfico 1: Línguas de edição das obras presentes no catálogo de 1906 do Gabinete Português de Leitura

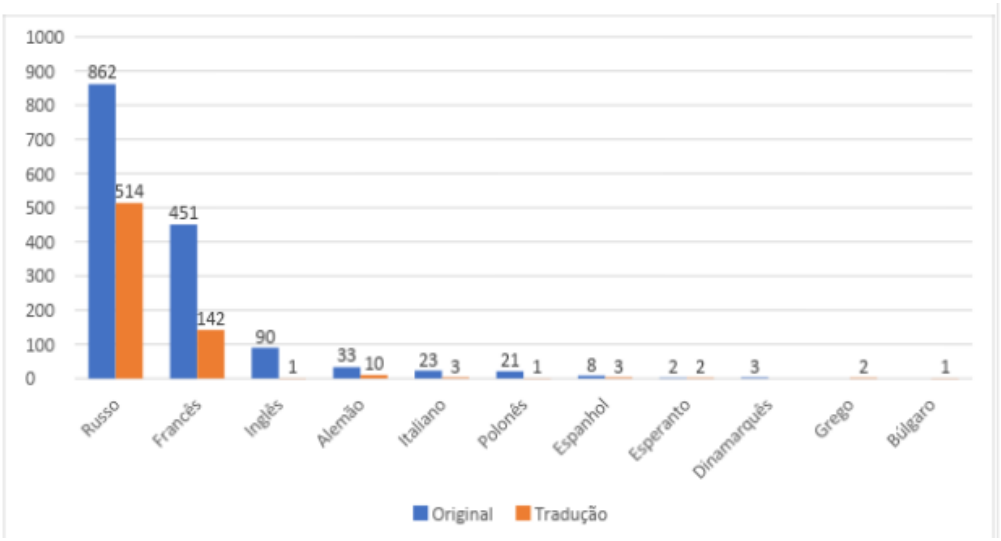


Gráfico 2: Línguas de edição das obras presentes na Biblioteca Pública de Odessa

Há algumas características interessantes nesses dados que merecem ser destacadas. A primeira delas é o fato de a Biblioteca Pública de Odessa conter uma variedade maior de línguas de edição do que o Gabinete Português. Uma possível explicação para isso é o fato de o estabelecimento português ter como seu objetivo principal a divulgação da cultura lusitana, o que provavelmente fez com que seus dirigentes não estivesse preocupados com a variedade de línguas no acervo. Porém, não é possível deixar de levar em consideração que, como já dito anteriormente, a biblioteca se mantinha por meio do pagamento de subscrições, o que tornava necessário que o seu acervo agradasse ao público leitor. Como já foi mencionado anteriormente, os leitores cariocas faziam parte de uma população composta por imigrantes de diferentes países, como a Itália, a Espanha, a Inglaterra e a França. Segundo Sidney Chalhoub (2001), o grande fluxo migratório para a cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX, fez com que a sua população, em 1890, fosse composta por 30% de estrangeiros. Além disso, segundo Alexandre Paixão (2012), os leitores que frequentavam o gabinete apreciavam os romances franceses. Em sua tese de doutorado, ele mostra como o público leitor que frequentava o Gabinete Português de Leitura, formado por pequenos comerciantes, se sentia atraído cultura francesa e por seus romances.

O fato de o público que frequentava o gabinete provavelmente ser composto por pessoas de diferentes nacionalidades e que tinham uma preferência pelo romance francês revela os possíveis motivos pelos quais esse estabelecimento não contava

apenas com obras escritas em português, apesar do seu objetivo inicial. Afinal, era necessário agradar ao público para que o gabinete tivesse como se manter por meio do dinheiro das subscrições.

Odessa também possuía um grande número de imigrantes em meio à sua população, o que pode explicar a presença de livros em alemão, polonês, dinamarquês, grego e búlgaro no catálogo. Outro fator que merece destaque é a presença do esperanto, língua artificial criada por Lazaro Zamnhof, que nasceu na cidade polonesa de Bialystok, em 1859, quando ela ainda fazia parte do Império Russo. O primeiro livro sobre essa língua, que tinha o objetivo de se tornar uma linguagem universal, foi publicado em 1887, em Varsóvia (KISELMAN, 2008). Dois dos romances presentes na Biblioteca de Odessa foram escritos originalmente em esperanto: *Du mirrakontoj* [Duas História Incríveis], de Otto Zeidlitz e *Em la Brikejo* [No Tijolo], de Józef Wasniewski, ambas publicadas em 1898, em Nuremberg.

O Gabinete Português, por outro lado, não conta com nenhuma obra em esperanto e em muitas das línguas presentes na biblioteca de Odessa, como o russo, o dinamarquês, o búlgaro e o polonês. Esses dados mostram como as línguas de edição presentes em uma biblioteca têm uma relação direta com o local em que elas foram construídas e com o seu público. Isso explica também o grande número de obras em língua portuguesa nesse estabelecimento, criado principalmente para manter ativa a cultura lusitana no Brasil. No entanto, não é possível deixar de apontar o quanto é curioso que uma biblioteca criada para o convívio com a cultura portuguesa contenha mais obras em francês do que em português. Outro fator interessante é que, da maioria das obras que estão em português no catálogo, a maioria é fruto de traduções e não de produções originalmente escritas nessa língua. Muitos livros que estão em português no gabinete foram escritos originalmente em francês (1189 títulos), espanhol (141), inglês (140), alemão (29) e italiano (28). Esses dados mostram o quanto o Rio de Janeiro fez parte, ao longo do período de formação da biblioteca, de um contexto mais amplo de circulação de impressos, que envolvia principalmente os países europeus e que permitia a tradução de títulos originalmente escritos em outras línguas.

A biblioteca russa, ao contrário da brasileira, conta majoritariamente com obras escritas na língua falada no Império em que ela se encontra. Isso pode ser consequência do fato de que, no momento em que a biblioteca foi criada, o Império Russo estivesse

passando por um período de valorização da cultura nacional[6]. Ainda assim, a presença do francês também é muito grande nessa biblioteca, o que mostra que a França agia, tanto no Brasil como na Rússia, como grande produtora e mediadora da circulação de romances no século XIX. Além disso, também há uma quantidade considerável de romances em russo que são fruto de traduções de obras escritas originalmente em outras línguas, como o francês (102 títulos), o inglês (75 títulos), o alemão (25), o italiano (11) e o espanhol (06). Essas línguas são semelhantes àquelas que foram origem das traduções presentes no Gabinete Português, o que é um indício de que os impérios russo e brasileiro estavam inseridos em uma mesma rede de circulação de romances.

De qualquer maneira, as informações sobre a variedade das línguas de edições presente nas bibliotecas vão de encontro às ideias que normalmente são transmitidas pelas histórias literárias tradicionais, como a divisão das obras por nacionalidade e por língua. Esse tipo de divisão nos induz a pensar que a literatura predominantemente consumida nos países em um determinado período foi produzida naquele país e publicada na língua oficial daquele território. No entanto, como foi possível observar a partir dos gráficos, não é isso o que acontece. Afinal, o francês estava presente com grande destaque tanto na biblioteca de Odessa quanto na do Rio de Janeiro, que também contava com edições e traduções para outras línguas, o que revela que ao menos parte das pessoas que frequentavam esses estabelecimentos conseguiriam ler esses romances.

Outra ideia muito comum nas histórias literárias é a importância da "cor local" para o público leitor. Segundo Regina Zilberman (2013), é muito comum na historiografia literária a ideia de que "a cor local atesta o caráter nacional, e a manifestação desse afiança a qualidade, mesmo quanto falham os elementos composicionais" (ZILBERMAN, 2013). No entanto, para o público leitor, esse aspecto parece não ser de grande relevância. Afinal, tanto a Rússia quanto o Brasil pareciam contar com leitores que eram capazes de ler em francês e em outras línguas, e gostavam de romances estrangeiros, que se passavam em paisagens diferentes das do seu país.

O contato desses dois países com a literatura estrangeira fica ainda mais claro ao analisarmos os autores mais presentes nos catálogos, que podem ser observados na tabela abaixo:

[6] Sobre isso, ver: FIGES, Orlando. *Uma História cultural da Rússia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

Nome	Número de Obras
Alexandre Dumas	240 (4,1%)
Paul de Kock	152 (2,6%)
Xavier de Montépin	134 (2,3%)
Camilo Castelo Branco	106 (1,8%)
Pierre Alexis de Ponson du Terrail	103 (1,8%)
Paul Féval	99 (1,7%)
Eugène Sue	85 (1,4%)
Jules Verne	67 (1,14%)
Émile Zola	63 (1,08%)
Enrique Pérez Escrich	51 (0.9%)
Fréderic Soulié	51 (0.9%)
George Sand	51 (0.9%)

Tabela 1: Autores mais presentes no Gabinete Português de Leitura

Nome	Número de obras
Walter Scott	61 (2.8%)
Charles Dickens	45 (2,06%)
Alexandre Dumas	28 (1,28%)
George Sand	26 (1,19%)
Émile Zola	26 (1,19%)
Victor Hugo	24 (1,1%)
Liev Tolstoi	22 (1,1%)
Alphonse Daudet	19 (0,9%)
Edward Bulwer Lytton	18 (0,8%)
Paul de Kock	18 (0,8%)
M. E. Saltykov	16 (0.7%)

Tabela 2: Autores mais presentes na Biblioteca Pública de Odessa

Ao observar as tabelas, fica claro, mais uma vez, a internacionalização dos acervos da Biblioteca Pública de Odessa e do Gabinete Português de Leitura. Não é possível deixar de reparar em alguns pontos, como a grande presença de escritores franceses nos estabelecimentos. Afinal, entre os 10 escritores mais presentes nos dois catálogos encontram-se nomes como Alexandre Dumas, Paul de Kock, Émile Zola e

George Sand. Todos eles foram escritores de bastante sucesso e suas obras são as que mais de destacam em muitos dos estudos sobre a circulação de romances no século XIX[7]. Alexandre Paixão (2012) menciona, em sua tese, a predominância das obras de Dumas no Gabinete Português de Leitura, bem como a possibilidade de que seus romances agradassem ao público que frequentava o local. Juliana Maia de Queiroz (2008), em sua pesquisa, também constatou a predominância de Dumas, Féval, Sand, Sue e Kock nos catálogos da livraria Garnier. Esses escritores também estão entre os que mais aparecem nos catálogos de bibliotecas analisados por Nelson Schapochnik (1999), e os livros de Dumas e Sue são os que mais eram pedidos na Biblioteca Nacional entre 1849 e 1856, segundo a pesquisa de Débora Rocha (2011). Por fim, Andréa Müller, em seu estudo, destaca Dumas, Balzac, Sue e Kock como os escritores mais anunciados em 1857 no Jornal do Commercio.

Esses dados mostram o quanto os romances desses autores franceses circularam amplamente no século XIX, o que permite compreender por que eles se destacam nas duas bibliotecas. Além disso, o fato de muitos autores franceses de folhetim estarem presentes nessas tabelas é uma evidência do quanto esse tipo de publicação fez sucesso após a sua criação, em 1836, alterando a maneira como as obras ficcionais eram lidas, e assim favorecendo a proliferação das obras de alguns escritores específicos em diferentes partes do mundo[8].

Esses dados permitem perceber, além disso, o quanto a França funcionou como um elo entre os países no século XIX e início do século XX, mesmo quanto eles eram geograficamente bastante distantes, como a Rússia e o Brasil. Isso fez com que os autores mencionados acima fossem os responsáveis por grande parte dos 387 títulos que as duas bibliotecas têm em comum, entre os quais se encontram 19 títulos de Alexandre Dumas, 13 de Paul de Kock, 12 de Émile Zola, 7 de George Sand e um de Paul Féval, Xavier de Montépin e Fréderic Soulié.

Também existem algumas diferenças nos catálogos que merecem ser mencionadas. É possível perceber, por exemplo, que a biblioteca localizada no Brasil conta com a presença de escritores como Camilo Castello Branco, que possui 106 obras no catálogo, todas em língua portuguesa e importadas, em grande parte, de Lisboa e do

[7] Sobre isso, ver: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do Romance: Circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
[8] Sobre isso, ver: MEYER, Marlyse. Folhetim: Uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Porto. Esse autor português fez muito sucesso em Portugal e teve uma ampla produção de romances no século XIX (OLIVEIRA, 2015), o que justifica sua presença na biblioteca.

Porém, o sucesso desse escritor lusitano não fez com que ele estivesse presente na biblioteca de Odessa, que não contém obras de nenhum escritor brasileiro ou português. No entanto, o oposto também ocorre. Na biblioteca da Rússia, é possível notar a presença de autores como Liev Tolstói e Mikhail Ievgrafovitch Saltykov-Schchedrin, que não estão na biblioteca do Brasil. Apesar disso, Tolstói, que é o autor que mais se destaca entre esses três, foi um dos escritores russos mais consagrados e teve um papel importante no movimento de valorização da cultura nacional da Rússia após 1812, momento que ele retratou em *Guerra e Paz,* um dos seus romances mais famosos. Saltykov-Schchedrin também teve uma grande produção e publicou livros que retratavam a realidade vivida por seu país.

Essas diferenças entre as duas bibliotecas mostram, mais uma vez, como o local onde a biblioteca está estabelecida e seu público leitor influenciam na formação de seu acervo e nas obras que circulam em cada país. Também é interessante notar como as semelhanças entre os catálogos não significam necessariamente que os leitores que frequentavam as bibliotecas públicas do Brasil e da Rússia estivessem em contato com as obras produzidas nos países uns dos outros. Elas mostram, no entanto, que os dois países, apesar de suas diferenças, compartilhavam conhecimentos e preferências de leitura – vindas principalmente da produção de livros da França –, e faziam parte de um mesmo contexto de circulação de romances. Afinal, esses e outros países estavam conectados por meio de uma cultura em comum, que uniu grande parte do mundo ocidental ao longo do século XIX e no início do século XX.

Referências

Fontes primárias:

Catálogo do Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tipografia Do Jornal do Comércio de Rodrigues & C, 1906.

Catalogue de la Bibliothèque Publique de la ville d'Odessa. Odessa: Imprimerie Slave, 1903.

Katalog Odesskoĭ gorodskoĭ publichnoĭ biblioteki. [Catálogo da Biblioteca Pública de Odessa]. Odessa: Slavi͡anskai͡a" tip. N. Khrisogelos, 1901

Livros e artigos:

ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do Romance: Circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

_____ (org.). *Romances em movimento: A Circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016.

ENDERS, Armelle. *A História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus editora, 2015.

FIGES, Orlando. *Uma História cultural da Rússia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

HERLIHY, Patricia. *Odessa: A History (1794-1914)*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

KISELMAN, Christer. *Esperanto: Its Origins and early history*. Prace Komisji Spraw Europejskich PAU. Cracóvia: Polska Akademia Umiejetnosci, 2008.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Algumas afinidades: Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis*. Machado Assis Linha. São Paulo, v. 8, n. 15, p. 10-25, June 2015.

PAIXÃO, Alexandro Henrique. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

QUEIRÓZ, Juliana Maia. "Em busca de romances: um passeio por um catálogo da Livraria Garnier". In: ABREU, Márcia (Org). *Trajetórias do Romance: Circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

ROCHA, Débora Cristina Bondance. Bibliotheca Nacional e Pública do Rio de Janeiro: Um Ambiente para leitores e leituras de romance (1833-1856). Dissertação (Mestrado) - Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SCHAPOCHNIK, Nelson. *Os jardins das delícias: Gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na corte imperial*. Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em História. Orientador: Prof. Dr. Nicolau Sevcenko. São Paulo, 1999.

SCHWARCZ, Lilia & STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O MAL E A LIBERDADE NA POESIA DE MIKHAIL LÉRMONTOV E SEUS DESDOBRAMENTOS

Pedro Augusto Pinto (USP)[1]

Resumo: A presente comunicação pretende apresentar, de maneira panorâmica, a complexa problemática da liberdade e do mal na obra do poeta romântico Mikhail Lérmontov (1814-1841), certamente uma das problemáticas de maior relevância em sua obra. Deste modo, o objetivo central de nossa comunicação é apresentar como o poeta deu forma artística a esta intrincada problemática filosófica, e assim demonstrar a sua importância para compreender questões análogas na obra de Fiódor Dostoiévski. Através deste, é possível ainda apontar para uma elaboração análoga do problema da liberdade humana na obra de escritores brasileiros de orientação católica, como no romance de estreia de Fernando Sabino, *O encontro marcado*.

Palavras-chave: Romantismo; Poesia russa; Ética; Catolicismo.

Nesta breve comunicação, buscaremos apresentar uma trajetória, no tempo e no espaço, que marcou o desenvolvimento de uma reflexão ética desde suas origens filosóficas na Alemanha do período Clássico, até a sua apropriação pela intelectualidade católica brasileira nas décadas de 1920 e 1930, passando pelo caminho oblíquo da literatura russa do século XIX. Este, aliás, será o foco: o início e o fim desse percurso ficarão apenas sugeridos, para serem abordados com maior vagar em um segundo momento – trata-se, afinal, de uma questão de interesse tanto para o campo filosófico quanto para o literário e o histórico, envolvendo tanto a Rússia quanto o Brasil. Acreditamos que, introduzindo os termos gerais desta problemática e esclarecendo com maior vagar a sua parte concernente à poesia de Lérmontov, contribui-se de algum modo com a sua elucidação.

M. I. Lérmontov é certamente o maior poeta de expressão romântica no âmbito da literatura russa, denominação a que faz jus tanto de um ponto de vista temático – no que se destacam o apelo ao Oriente, à natureza, ao nacional, à Idade Média, ao individualismo oposto aos padrões artificiais de sociabilidade, manifestações da "síndrome de nenhum-lugar" com que Saliba (2003, p. 26) define o Romantismo –, quanto por certas posturas filosóficas, que, para além de suas obras, misturaram-se também à sua própria vida:[2] a melancolia, o individualismo, a transcendência e a ironia. É neste sentido consensual e razoavelmente clara a influência da pessoa e da obra de

1 Mestrando em Literatura e Cultura Russa e bacharel em História pela Universidade de São Paulo (USP). Contato: pedro.augusto.pinto@usp.br

2 O autor morreria aos 26 anos de idade, em um duelo por ele mesmo descrito em seu romance.

Lorde Byron (1788 – 1824) sobre o poeta, sobretudo no que tange a uma apreensão do ideário romântico voltada especificamente para o que se pode chamar de "titanismo" ou "individualismo radical" – apreensão esta que, de um modo ou de outro, marcaria presença em toda a obra de Lérmontov, desde suas primeiras até suas últimas linhas, e cujo caso mais exemplar, e quase clássico, é o seu poema sem nome de 1832 (LÉRMONTOV, 1964, v. 1, p. 459, tradução nossa):

> Não, não sou Byron, sou outro – aquele
> Ainda desconhecido eleito,
> Pelo mundo caçado, qual ele,
> De alma russa, porém, e de peito.
> Fui mais cedo, cedo hei de acabar,
> Minha mente fará quase nada;
> Em minha alma – um enorme mar –,
> Jaz um fardo de esp'ranças quebradas.
> Quem poderá, ó mar nevoento,
> Os teus segredos revelar? Quem
> Dirá à turba os meus pensamentos?
> Eu – serei Deus, ou então ninguém!

Deixando de lado o claro complexo de influência, este poema escrito por Lérmontov aos 18 anos de idade – característico da primeira fase da obra do poeta (1828-1836) – nos apresenta a intricada problemática trazida no roldão de seu famoso byronismo. Por trás de uma identidade romântica posteriormente fadada a se tornar um lugar-comun ("eleito", "caçado", "esp'ranças quebradas", morte precoce, etc.), encontra-se um eu lírico capaz de se erguer às alturas de Deus, de equiparar sua própria vida interior às forças abissais da natureza, de apostar toda a sua existência em nome de um ideal tão grandioso quanto obscuro e de interrogar e prever o seu próprio porvir. Ou seja: na esteira da questão do byronismo, o poema nos traz a questão do *titanismo* – a recusa, pelo indivíduo, das suas dimensões humanas, e a busca por uma esfera existencial superior, talvez total, aproximando-nos também do mito fáustico. Através de semelhante "maximalismo", por assim dizer, os conflitos filosóficos do eu lírico assumem necessariamente proporções universais – e era bem neste ponto que estava, de acordo com o crítico e contemporâneo do poeta Vissarion Belínski, a chave mestra de sua obra, uma vez que "o páthos da poesia de Lérmontov se encontra *nas questões morais acerca do destino e dos direitos da individualidade humana*" (BELÍNSKI, 1940, p. 218-219, tradução e grifo nossos).

Tal "byronismo lermontoviano", todavia, não deve ser visto como uma influência isolada, com razões estritamente pessoais, ou como um fenômeno literário opacamente generalizado nas primeiras décadas do século XIX. Se por um lado o lorde inglês de fato desfrutou de um sucesso editorial meteórico, a ponto de se tornar, ao lado de Napoleão Bonaparte, um dos "heróis de seu tempo", por outro as causas de seu prestígio tanto para a Rússia quanto especificamente para Lérmontov devem ser igualmente buscadas no ambiente cultural de sua recepção, assim como na problemática artística particular de nosso autor. Deixando o primeiro para um outro momento – pude abordá-lo brevemente no artigo que já mencionei –, é a segunda que se mostrará mais prolífica e longeva na história da literatura e do pensamento russos, com o que fará uma longa carreira até mesmo no exterior.

Detenhamo-nos um pouco sobre ela. Interessado justamente no novelo de questões envolvidas pelo byronismo de Lérmontov, o crítico russo Boris Eikhenbaum apontava oportunamente, em 1941, que a chave para a compreensão deste fenômeno não se encontra tanto na figura de Byron em si quanto no que ela representava no contexto de sua apropriação. Eikhenbaum indicava, assim, os elementos *filosóficos*, e não midiáticos, por assim dizer, implicados pela questão. Com isso, o nome do lorde inglês passa a surgir não mais sozinho, mas em meio a uma curiosa constelação de autores – os românticos alemães, encabeçados pelo nome de F.W.J. Schelling, figura de proa entre a intelectualidade russa da década de 1830, e patrono do movimento intelectual conhecido como "schellinguianismo russo" [*rússkoie schellinguiánstvo*], tão marcante para a história cultural do país quanto desconhecido aqui no Brasil. Mas eis o que nos diz Eikhenbaum:

> Era possível compreender e utilizar o ensinamento de Schelling (*e sobretudo sua ética*) na luta contra a moral burguesa e a organização sociopolítica, fundada na tirania e na reação. Daí a possibilidade e a naturalidade histórica de tais justaposições, tais como Schelling e o dezembrismo, Schelling e Schiller, Schelling e Byron. Tais justaposições também podiam ser encontradas tanto em Venevitínov quanto em Küchelbecker, Herzen, Ogariov, e Belínski; são características também quando consideramos o jovem Lérmontov. A ideia de autoconhecimento, subjacente à sua obra juvenil, leva a todo um rol de questões e temas éticos que determinam o comportamento humano. *Dentre elas, as mais importantes são a questão sobre o bem e o mal, e a questão correlata sobre a liberdade da vontade e sua direção.* É precisamente por essa linha que se revela o parentesco entre as obras juvenis de Lérmontov tanto com Schiller quanto com Byron, assim como com a filosofia de Schelling em sua variante russa (EIKHENBAUM, 1986, p. 111, tradução e grifos nossos).

Tem-se, assim, uma formulação mais precisa do byronismo lermontoviano: o poeta inglês teria cativado o jovem Lérmontov por uma especificidade bem sua, a saber, *a capacidade de dar forma poética a problemas éticos que se cruzavam na questão da liberdade* – questão esta que, por sua configuração histórica, implicava necessariamente uma ideia de subjetividade, que devidamente qualificada se torna fundamental para compreendermos a poesia de Lérmontov. Vemos, por exemplo, em *A morte de um poeta* e *O profeta,* para mencionar dois poemas tardios do autor, a oposição entre o poeta/profeta e a multidão/sociedade como um *conflito moral irredutível*, podendo até custar, como no primeiro poema, a vida do poeta, mesmo que a verdade e a dignidade estivessem do seu lado – ou justamente por isso. Tal relação é particularmente achadiça nos poemas de Lérmontov escritos entre 1828 e 1836: de acordo com Guriévitch, sua poesia juvenil continha um ideal – estreitamente vinculado à subjetividade que o descrevia e o esperava, na forma de confissões ou meditações líricas – de superação de todas as contradições humanas. Tal utopia seria a de um espaço intermediário entre o céu e a terra, como que uma forma purificada da experiência terrena que mantivesse o amor, a amizade e outros vínculos mundanos caros ao eu lírico lermontoviano. Esta forma tendia a surgir como oposição à realidade efetiva, onde impera a *ausência* de tais valores em sua plenitude e que se choca fatalmente com ela.

Todavia, ao contrário de muitos de seus contemporâneos russos, que buscavam a solução para tais contradições nos sistemas filosóficos da época (como no caso emblemático de Belínski, que pregava no início de sua carreira a "reconciliação com a realidade" através do acesso ao sentido real de toda aparente imperfeição, identificando-se de certa forma como um "hegeliano de direita"), Lérmontov conjugava uma aversão particular aos sistemas metafísicos à exigência de realização imediata da utopia, ou seja, a uma demanda individual de uma plenitude que já deveria ter se concretizado (GURIÉVITCH, 1964, p. 155-158) Em virtude deste ideal, continua Guriévitch, o interesse poético de Lérmontov não raro recaía justamente sobre aqueles fenômenos em que seria possível ver um *reflexo do céu*, ou seja, o eco do que o poeta entendia como moralmente superior (a inocência, a bravura, a fidelidade, etc.), enquanto tudo aquilo em que sua utopia se ausentasse era terminantemente repudiado – fato que denuncia o caráter normativo, derivado de determinações apriorísticas, da visão de mundo de Lérmontov, sua tendência inexorável ao "tudo ou nada" que já pudemos observar no

poema de 1832 (GURIÉVITCH, 1964, p. 158-159). O resultado necessário de exigências tão rígidas havia necessariamente de ser, por um lado, uma espécie de sentimento trágico, em que o indivíduo busca insistentemente o que jamais haveria de encontrar, e por outro uma recusa inquebrável em se acomodar a tudo que seja menos que o seu desejo – resultado do compromisso incansável do eu com seu próprio ideal (GURIÉVITCH, 1964, p. 160), ou seja: do compromisso do eu consigo mesmo.

É esta intransigência que nos abre as portas para o problema da obra de Lérmontov que aqui mais nos interessa: o *demonismo*, que se revela assim como uma *posição moral*. Diante da impossibilidade do bem supremo e absoluto almejado pela subjetividade lírica, esta ou seus avatares se vingam do mundo através da negação de qualquer bem ou ventura provisória, instituindo um conflito entre o mal radical, que representam, e o mal mesquinho, encarnado pelo mundo que os contraria. Destarte, segundo Belínski (apud GURIÉVITCH, 1964, p. 163), o demonismo de Lérmontov no fundo afirmaria negando e criaria destruindo, pois não negaria a existência da verdade, da beleza ou do bem enquanto tais, mas negaria *esta* verdade, *esta* beleza e *este* bem insuficientes ou falsos. Sua função seria, portanto, dinâmica: levaria à busca de novos valores, mais fiéis à verdadeira verdade, à verdadeira beleza e ao verdadeiro bem, e capazes de substituir seus antecessores que se provaram inautênticos.

Trata-se, como se vê, de uma espécie particular de dialética negativa, e é neste ponto que se tem uma chave valiosa para a compreensão histórica e comparativa da noção do mal em Dostoiévski. Se este entenderá o mal como uma força parasitária e daninha, que leva a vida humana a se autodestruir na arrogância racional da anulação da moralidade, o mal em sua plenitude é ainda assim preferível à indiferença. Ora, o mal é destrutivo: quando é levado às suas últimas consequências, se destrói a si mesmo, e nisso acaba exercendo o papel de revelador do bem. Já a indiferença, por sua vez, é morna, e permite que o mal subsista pacificamente na existência humana sem gerar grandes complicações – nunca chegando, por isso mesmo, ao ponto de se eliminar (PAREYSON, 2012). Ademais, tanto Lérmontov quanto Dostoiévski parecem identificar, cada a um a sua maneira, a raiz do mal no titanismo do indivíduo, que exige para si prerrogativas incondizentes com a condição humana, porque pertencentes apenas a Deus – no que os dois russos parecem trair a centralidade das reflexões de Schelling (2011) para suas concepções morais. No caso de Lérmontov, vemos tal problemática surgir com clareza em alguns de seus textos mais renomados, como o poema narrativo

O demônio ou seu único romance completo, *O herói de nosso tempo,* respectivamente na figura do anjo caído e no entediado Petchórin. Já no que diz respeito a Dostoiévski, podemos vê-la cumprir um papel central nos romances *Crime e Castigo* e *Os demônios,* por exemplo: no primeiro, é no fundo em torno dela que giram as reflexões do protagonista Raskólnikov (lembrando oportunamente a etimologia do nome próprio, *raskol* – 'cisma', 'ruptura' –, a nos sugerir a *ruptura* do indivíduo com o mundo que o cerca), às voltas muito mais com concepções titânicas de si em relação ao mundo do que com um programa propriamente político, como se há de lembrar; no segundo, disperso entre os diversos *demônios* que conduzem seu trabalho supostamente revolucionário numa capital de província, o mal radical parece se encarnar sobremaneira na figura de Stavróguin (que uma possível etimologia grega poderia remeter a *staurós,* 'cruz'), muito próxima de Petchórin em diversos sentidos, e que termina por consumar a pura negatividade que encarna dando fim à própria vida – realizando à sua maneira as palavras do bispo Tíkhon, a quem se confessa no famoso capítulo censurado do romance, embasadas na passagem do Apocalipse de São João.

Diante deste panorama, algumas das inúmeras ideias expostas por Schelling em seu texto clássico, que parece ter influenciado os nossos dois autores, podem eventualmente colaborar com o aprofundamento do nosso problema literário, na medida em que esclarecem as mesmas questões com o vagar característico do texto filosófico, trazendo à baila de maneira explícita alguns de seus aspectos e consequências mais patentes no discurso lógico. Já no início de seu texto, por exemplo, Schelling se vê às voltas com o problema das premissas que orientam a investigação sobre a liberdade: quando se enxergam Deus e o indivíduo como duas entidades distintas – ou seja, quando se parte de uma perspectiva não panteísta –, a liberdade deste há de fatalmente se chocar com os atributos clássicos daquele, dos quais o mais patente seria a onipotência:

> Se fossem honestos, a maioria iria confessar que, da maneira que as suas ideias [*Vorstellungen*] foram formadas, a liberdade individual se lhes surge em contradição com quase todos os atributos de um ser superior, como por exemplo a onipotência. Através da liberdade, afirma-se uma força que, incondicionada por princípio, é externa e paralela ao poder divino, o que é impensável de acordo com estes conceitos. Como o sol no firmamento apaga todas as outras luzes do céu, tanto mais o faz o poder infinito em relação ao finito (SCHELLING, 2011, p. 12, trad. nossa)

Deixando de lado, por enquanto, o desenvolvimento ulterior deste raciocínio por Schelling, e sobretudo o fato de que o filósofo partirá dele justamente para refutá-lo e encaminhar sua reflexão num outro sentido, em que precisamente a existência de Deus e a liberdade individual fiquem livres da contradição pela via da coparticipação desta naquela; admitindo, enfim, por hora, tão somente a natureza do problema apontado por Schelling, o que se percebe nas personagens e temas de Dostoiévski e Lérmontov marcadas pelo estigma do mal é justamente *uma revolta contra o mundo* – e no caso do *Demônio* de Lérmontov, precisamente uma revolta contra Deus. Se voltarmos aos temas da poesia lírica deste, veremos também que a fidelidade do eu lírico aos seus próprios ideais surge em última instância como uma *fidelidade a si mesmo* em detrimento do exterior, que o contraria, independentemente da nobreza ou da justiça que tais ideais parecem encarnar. Não por acaso, a revolta das personagens dos dois escritores russos assume com frequência um caráter *cósmico, universal,* em que o indivíduo contrariado – Raskólnikov, o herói lírico lermontoviano – põe a sua vontade em choque contra tudo aquilo que a nega, e se ressente, evidentemente, pelo fato de não ser Deus, de ter de conviver com as limitações da contingência ou com imperativos morais um tanto indigestos para quem se queria, por assim dizer, acima do bem e do mal. O ressentimento assume até mesmo as formas de sarcasmo ácido no poema de Lérmontov *Gratidão,* paródia de uma prece em que acusa Deus pela sua infelicidade e lhe faz apenas um último pedido – o fim de suas tormentas, talvez a morte:

Por tudo, por tudo, sou-Te agradecido:
Pela dor secreta e atroz da paixão,
Pelo fel dos beijos, pelo pranto ardido,
Pelo ódio de estranhos, calúnia de irmãos;
Pelo ardor da alma, gasto inutilmente,
Por toda uma vida de enganos fatais...
Agora só peço que, daqui p'ra frente,
Eu não possa agradecer-Te muito mais.

Neste ponto, voltamos a nos deparar com o raciocínio filosófico de Schelling, aliás, com o cerne mesmo da definição de 'mal' a que as elucubrações do pensador alemão o encaminharam após um longo excurso sobre a natureza mesma de Deus. Schelling supõe existir, quanto a este, uma divisão no seu próprio âmago, entre o que nele é a suprema unidade, de um lado, e o que nele é *desejo* de unidade [*Sehnsucht*] sem propriamente sê-lo, por outro. É o que lhe permite escapar da contradição espinhosa entre o atributo divino supremo da *pura positividade* e a possibilidade da existência do

negativo, do mal, debaixo do seu próprio nariz – nas criaturas partícipes da sua liberdade (SCHELLING, 2011, p. 24). Assim, a possibilidade do bem e do mal no ser humano se explica pela sua diferenciação fundamental em relação a Deus: se este possui em si a a harmonia plena entre o que nele é eterna unidade e desejo de sê-la, o ser humano, pelo contrário, contendo também os dois princípios, *tem em si a possibilidade de sua cisão*. O ser humano se encontra, portanto, no limiar entre o criador e a criação:

> Na medida em que a alma é a unidade viva entre os dois princípios, ela é espírito; e o espírito está em Deus. Porém, se a identidade de ambos os princípios no espírito do ser humano fosse tão indissociável quanto o é em Deus, então não haveria nenhuma diferença, ou seja, Deus não se revelaria como espírito. A mesma unidade que em Deus é indissolúvel deve, assim, ser dissolúvel no ser humano – e esta é a possibilidade do bem e do mal (SCHELLING, 2011, p. 36, trad. nossa).

Novamente, *cisão*, cujos termos são a unidade divina, de um lado, e a vontade de gerá-la, por outro. Assim, ao manifestar-se, o mal se caracteriza pela inversão de valores: em vez da vontade de unidade se encaminhar para a unidade em si, infinita – o que configuraria o bem – passa a buscar o finito, e assim opera uma usurpação, tanto mais trágica quanto, oriunda de uma vontade pelo que é superior e inesgotável, projeta-se sobre o que é essencialmente limitado, desembocando por fim em um frenesi notoriamente diabólico, visto que fadado à frustração e ao movimento contínuos. O resultado, em última instância, vimo-lo no poema de Lérmontov já citado acima: "Eu – serei Deus, ou então ninguém!" – ou seja: a aniquilação de si e da vida diante da impossibilidade constitutiva de fazer-se, finito, o infinito que é Deus por definição.

Apresentadas tais ideias, tão abstratas filosoficamente quanto foram literariamente férteis, fica a pergunta: qual poderia ter sido a sua relevância para a literatura e o pensamento no Brasil? A resposta, surpreendentemente, é que não foi desprezível. Como se vê, tal arcabouço de reflexões éticas, e a dramaticidade contida nas suas possibilidades de representação em sociedades progressivamente atomizadas, se se presta por um lado a uma crítica impiedosa do individualismo no que este tem de imoral quando levado às últimas consequências, presta-se também com muito pouca dificuldade a interpretações francamente religiosas, passando como contracheque o imperativo da resignação ante a adversidade e a submissão da vontade individual às totalidades que a englobam. Esta, aliás, era a leitura que o próprio Dostoiévski fazia de suas ideias, sendo, como era, sabidamente antissocialista (a partir de seu exílio na

Sibéria) e relacionando a indignação social e a crítica racional aos costumes à usurpação, que descrevemos, do indivíduo titânico diante da obra de Deus. E nem foi outra a leitura de sua obra que fizeram, no início do século XX, os intelectuais católicos brasileiros.

Embora sabida, a história anda em desuso: a Questão Religiosa nas últimas décadas do Império; a Constituição de 1891, vedando o ensino religioso nas escolas públicas; a disseminação das ideias positivistas, cientificistas ou esotéricas entre as elites intelectuais brasileiras; enfim, toda uma série de fatores culturais do Brasil nos anos iniciais da 1ª República, somando-se à posição política defensiva da Igreja Católica após a unificação italiana e a proclamação da 3ª República Francesa, propiciaram entre nós uma ofensiva religiosa marcada pela Carta Pastoral do Cardeal Leme, em 1916, e sobretudo pela fundação em 1922, no Rio de Janeiro, do Centro Dom Vital (antecedido pela fundação em 1921 da revista *A ordem*), voltado para a organização intelectual católica e organização do laicato em torno de projetos e ideias favoráveis à igreja de Roma e a seu projeto político reacionário. O resultado imediato de tal movimento havia sido uma série de conversões de figuras que até então partilhavam das correntes intelectuais majoritárias entre a elite brasileira, dentre as quais se destacam, sobretudo, Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima (VILLAÇA, 2006). No médio prazo, tal movimento resultou em um dos pilares de sustentação da ditadura do Estado Novo, com ampla influência sobre as frentes educacionais e comportamentais do regime iniciado com o golpe de 1937 (SCHWARTZMAN et al., 1984).

Ora, a nos fiarmos à obra de Gomide (2004), a ala católica da intelectualidade brasileira das décadas de 1920 e 1930 foi justamente um dos polos privilegiados de recepção, consumo e crítica da literatura russa no Brasil (2004, p. 364) – processos estes, evidentemente, marcados pelos interesses enviesados de tal grupo, às voltas que estava com a construção de um projeto religioso e francamente reacionário de país e de pensamento. Nesse sentido, sempre acompanhando o trabalho de Bruno Gomide, mais do que elementos propriamente literários, atraía-os em Dostoiévski não raro o seu lado mais propriamente *filosófico,* sua faceta metafísica e sobretudo teológica, voltada para a atualização dos temas e problemas da fé cristã diante da modernidade triunfante (GOMIDE, 2004, p. 367). Sua formulação estética da liberdade, assim, não poderia ter deixado de lhes chamar a atenção, seja enquanto problema da individualidade dilacerada pelas dinâmicas da Modernidade, seja enquanto argumento de autoridade contra

experimentações sociais de certos tipos. Tais facetas surgem com clareza na resenha de Nestor Vitor de um livro de Berdiáiev sobre o escritor, citado também por Bruno Gomide:

> Diz Berdiaeff que essa dialética sobre o homem e seu destino, aberta em *O espírito subterrâneo*, se desenvolve através de todos os romances posteriores de Dostoievski e acha sua conclusão na Lenda do Grande Inquisidor, aí resolvendo-se pela imagem do Cristo. O caminho da liberdade há de conduzir ou à deificação do homem ou à descoberta de Deus. No primeiro caso o homem acha seu término e sua perda; no outro, sua salvação e a confirmação definitiva de sua imagem terrestre. Porque o homem só existe se é a imagem e a semelhança de Deus. Se Deus não existe e o homem se faz Deus a si mesmo, sua própria imagem perecerá. (apud GOMIDE, 2004, p. 385).

Por fim, para concluir a nossa breve história – um tanto difusa, é verdade – de uma problemática simultaneamente filosófica e literária em seus mais de 100 anos de idade, e três continentes de disseminação, apenas um porém: tão sabida e esquecida quanto a Reação Católica das décadas de 1920 e 1930 foi a guinada que o catolicismo brasileiro em larga medida operou, a partir da década de 1950, para o campo oposto do espectro político, cujo exemplo mais notável é oferecido, talvez, pela própria figura de Alceu Amoroso Lima, testemunho vivo e protagonista dessa reconfiguração tanto mais notória quanto marcaria, de maneira tão profunda quanto díspar, a vida nacional em seus dois períodos autoritários mais recentes. Neste processo de reconversão política dentro de um mesmo quadro intelectual – a saber, o catolicismo –, é mais do que lícito supor que, mais do que abandonar ideias antigas em prol de outras novas, algo natural em casos simples de apostasia, tenham ocorrido uma reformulação e uma reinterpretação das ideias e sistemas já sustentados anteriormente, no período reacionário, dos quais o maior é sem dúvida o próprio cristianismo. É-nos também permitido supor que, nesse turbilhão, as ideias de mal e liberdade desenvolvidas por Schelling, Lérmontov e Dostoiévski em sua figuração católica brasileira também tenham recebido nova roupagem, desta vez, às avessas, com ênfase não mais no indivíduo desgarrado e revolto que ousa praguejar contra a ordem estabelecida, mas agora, pelo contrário, na ordem social dissoluta e vazia em que o indivíduo, buscando a comunhão com Deus, é obrigado a escolher ativamente pelo bem para salvar a própria alma do mal e, não menos importante, da *indiferença.* Tal nos parece ser a ideia do desenlace católico do romance *O encontro marcado,* de Fernando Sabino, do mesmo

modo que parece apenas carecer de uma dose ínfima de conteúdo social para se tornar o exato oposto do que fora, politicamente, nas décadas de 1920 e 1930.

Referências

ANY, C. *Boris Eikhenbaum*: Voices of a Russian Formalist. Stanford: Stanford University Press, 1994.

AUBERT, F. *As (in)fidelidades da tradução.* 2ª ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

ANDRADE, M. *Cartas a um jovem escritor.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BELÍNSKI, V. *M. Iu. Liérmontov*: Stat'i i retsenzii. Leningrado: Khudojestvennaia Literatura, 1940.

BILLINGTON, J. H. *The Icon and the Axe.* Nova Iorque: Vintage Books, 1970.

BUSHKOVITCH, P. *História concisa da Rússia.* Trad. José Ignácio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2014.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas.* 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, A. *Estudo analítico do poema.* 4ª ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CHAUCIAY, R. *Teoria do verso.* São Paulo: Ed. McGraw-Hill, 1974.

DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo.* 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed.34, 2005.

_____. *Os demônios.* 3ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed.34, 2008.

EIKHENBAUM, B. *Liérmontov:* Ópyt istóriko-literatúrnoi otsiénki. Leningrado: Gosudárstvennyi Izd., 1924.

_____. "Literatúrnaia pozítsia Liérmontova" in *O prózie, o poézii*: sbórnik stat'iéi. Leningrado: Khudójestvennaia Literatura, 1986.

FRANK, J. *Dostoiévski:* as sementes da revolta, 1821-1849. Trad. Vera Pereira. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

GOMIDE, B. (org). *Antologia do pensamento crítico russo, 1802-1901*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *Da estepe à caatinga:* o romance russo no Brasil. (1887-1936). Campinas, SP: [s.n.], 2004.

GUÍNZBURG, L. *O lírike.* 2ª ed. aumentada. Leningrado: Soviétskii Pisátel', 1974.

GURIÉVITCH, A. "Probliema nrávstvennogo ideala v lírike Liérmontova", in MANUILOV, V. A. (org) *Tvórtchestvo M. I. Liérmontova*: 150 liet so dniá rojdiéniia. Moscou: Ed. Nauka, 1964.

_____ "Etitcheskii Ideal" in MANUILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédia*. Moscou: Soviétskaia Entsiklopiédia, 1981, pp. 633-635.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KOYRÉ, A. *La Philosophie et le problème national em Russie au début du XIX siècle*. Paris: Gallimard, 1976.

LÉRMONTOV, M. I. *Sobrániie sotchiniénii v tchetyriokh tomakh.* Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1964.

LIMA, A. *Memorando dos 90:* textos coligidos e apresentados por Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAREYSON, L. *Dostoiévski:* filosofia, romance e experiência religiosa. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

PUSTARNAKOV, V. (org.) *Friedrich Schelling:* pro et contra. São Petersburgo: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo Instituta, 2001.

SABINO, F. *O encontro marcado.* 70ª ed. São Paulo: Record, 1999.

SALIBA, E. *As utopias românticas.* 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHELLING, F. *Über das Wesen der menschlichen Freiheit.* Hamburgo: Felix Meiner, 2011.

SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.; COSTA, V. *Tempos de Capanema.* São Paulo: EDUSP, 1984.

VILLAÇA, A. *O pensamento católico no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

O DIÁLOGO ENTRE "A CHINELA TURCA" E O TEATRO EM MACHADO DE ASSIS: UMA OBRA COMO SISTEMA[1]

Luiza Helena Damiani Aguilar[2]

Resumo: O presente artigo pretende analisar as correlações entre a prosa de Machado de Assis e suas visões sobre teatro, a partir principalmente de elementos do conto "A Chinela Turca", publicado inicialmente no jornal *A Epocha* (1875) e depois na coletânea *Papéis Avulsos* (1882). Para tanto, a obra de Machado será vista a partir da chave interpretativa que leva em consideração seus escritos como um sistema orgânico e coeso.

Palavras-chave: Machado de Assis; teatro; crítica literária; "A Chinela Turca"; Abralic.

Introdução

A introdução de Machado de Assis na vida intelectual brasileira do século XIX deu-se, primordialmente, com a publicação de poesia, teatro e crítica literária. Alguns de seus primeiros escritos estampados em jornais cariocas, como a *Marmota Fluminense* ("Ideias Vagas – A Comédia Moderna" em 1856) e *O Espelho* ("Ideias Sobre o Teatro" em 1859), versavam sobre os rumos da dramaturgia tanto nacional quanto internacional. Em 1860, o escritor publica sua primeira peça *Hoje Avental, Amanhã Luva* em *A Marmota* e, no ano seguinte, sai *Desencantos*, impressa por Paula Brito.

Embora a crítica, tanto contemporânea quanto subsequente ao autor, tenha diminuído a importância do teatro no todo de sua obra, associando suas incursões pelo gênero a uma certa imaturidade e à dita "primeira fase" do autor, Machado encerra seu penúltimo livro em vida, *Relíquias da Casa Velha* (1906), publicado dois anos antes de sua morte, com duas peças teatrais: "Não Consultes Médicos" e "Lição de Botânica", de enredos mais bem-acabados e um estudo mais profundo de caracteres, contando com personagens cuja esfericidade fica mais delineada.

No intervalo entre sua primeira e última peças, Machado dedicou-se à escritura de contos e romances, passando por aquela que é considerada pela crítica como a principal alteração de sua jornada como escritor: as publicações de *Memórias Póstumas de Brás*

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. A versão completa desse artigo pode ser encontrada no volume 24, número 2 da revista *Em Tese*, maio-ago 2018, pp. 141-156.

[2] Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Editoração (USP), Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). Contato: luiza.aguilar@usp.br

Cubas (1880 na *Revista Brasileira* e 1881 em livro) e *Papéis Avulsos* (1882), vistos como os marcos iniciais da chamada "fase madura" de sua literatura, tendo em vista que já em 1882, quando da primeira edição de *Papéis Avulsos*, os resenhistas que comentaram a obra falavam em uma "segunda maneira", iniciada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e aproximavam o autor de uma "filosofia triste" com toques de "humorismo"[3].

O teatro, além de emprestar características para o estilo do autor e para sua visão de literatura, foi também tema central de uma das narrativas publicadas em *Papéis Avulsos*. Originalmente estampado no efêmero jornal *A Epocha* durante o ano de 1875, "A Chinela Turca" foi uma das três narrativas da década de 1870 escolhidos posteriormente para figurar em *Papéis Avulsos*.

Aquilo que é narrado em "A Chinela Turca" espelha muito das crenças que o autor tinha em relação ao teatro como um todo, que parecem contribuir também com as estruturas adotadas nas construções de sua própria dramaturgia. Nesse sentido, é imperativo analisar como suas críticas literárias e teatrais, suas peças e sua prosa conectam-se entre si. No caso específico do presente trabalho, essa análise dar-se-á a partir de uma comparação entre as opiniões sobre teatro que o autor expressava em seus textos analíticos, algumas de suas peças mais voltadas ao gênero do provérbio dramático e o conto "A Chinela Turca", que satiriza o melodrama.

Machado de Assis e uma obra como um sistema

Em primeiro lugar, é preciso compreender como as visões relativas à obra do Bruxo do Cosme Velho como um todo são responsáveis por balizar a compreensão de suas produções de forma individual. Sendo assim é preciso abordar brevemente as concepções que envolvem sua obra para, então, adentrar as questões que aqui serão desenvolvidas com mais destaque.

O conceito da divisão da obra de Machado em duas fases distintas, uma inicial, considerada mais "romântica" e outra madura, cujo marco inicial seria *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, apareceu desde cedo na crítica literária nacional. Se nas resenhas publicadas nos jornais de 1882 sobre *Papéis Avulsos* os críticos propunham a

[3] A resenha de Gama Roza, publicada na *Gazeta da Tarde* em 02 de novembro de 1882, e as críticas não assinadas à obra que saíram na *Gazeta de Notícias* em 27 de outubro de 1882, e em *A Estação* em 15 de novembro de 1882 são bons exemplos do ponto de vista predominante na imprensa da época sobre *Papéis Avulsos* e sua associação com uma "segunda maneira" de Machado.

ideia de uma "segunda maneira" iniciada com o romance de 1881, José Veríssimo foi responsável pela canonização dessa visão. Em 1898, quando da publicação da segunda edição de *Iaiá Garcia*, Veríssimo pontua que tal romance pertenceria à primeira maneira de Machado, embora nele já estivesse o germe "da individualidade que devia atingir em *Brás Cubas*, em *Quincas Borba*, nos *Papéis Avulsos* e em *Várias Histórias* o máximo de virtuosidade" (VERÍSSIMO, 1898, p. 249).

Em outro ângulo de análise da obra machadiana partilhado por muitos críticos, a passagem de uma fase à outra não teria sido uma completa ruptura. É possível encontrar sinais do Machado maduro em suas obras iniciais, mesmo que de forma sutil ou ainda um pouco tímida. Os escritos em prosa que o artista carioca publicou durante os anos 1870, principalmente aqueles do final da década, já preparam o leitor para o que virá a seguir com a impressão de *Memórias Póstumas*. Nesse sentido, o próprio Machado, cada vez mais, passaria a enxergar certas questões, sociais ou literárias, de forma diferente.

Silviano Santiago, ao analisar *Dom Casmurro* em seu "Retórica da Verossimilhança", procura trabalhar com as associações entre a narrativa de Bento Santiago e o primeiro romance publicado por Machado em 1872, *Ressurreição*. Logo no início de sua crítica, Silviano entra na questão de enxergar a obra do autor como um sistema:

> Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas. (…) A busca – seja da originalidade a cada passo, seja da excitação intelectual em base puramente emocional, a leitura dirigida para os "melhores momentos" do romancista – dificultou a descoberta daquela que talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista. (SANTIAGO, 2000, pp. 27-28)

Vista a partir dessa perspectiva de um "todo coerentemente organizado", a obra de Machado adquire novas feições que escapam às concepções que trabalham as mudanças em seu estilo como excessivamente díspares daquilo que vinha antes e, portanto, encaram suas duas "fases" como irreconciliáveis. Os moldes de primeira e segunda fases restringem o entendimento de alguns dos textos dentro de uma lógica mais orgânica de

análise da obra, em que os diferentes gêneros e as mudanças estilísticas possam estabelecer relações entre si, contribuindo com novas interpretações que poderiam enriquecer a leitura de seus textos.

A crítica teatral e literária de um jovem intelectual carioca

Em meados do século XIX, o teatro ganhava grande importância no cenário artístico do Rio de Janeiro. A dramaturgia internacional, principalmente a francesa, era importada e traduzida para depois ser representada nos teatros cariocas. Esse movimento levou diversos escritores brasileiros já reconhecidos no meio a migrarem para o gênero ou trabalharem com ele de alguma forma.

Já na década de 1850, Machado de Assis publica uma série de textos sobre teatro, e sua visão primeira sobre o tema é focada num ideal civilizatório da arte. Sua geração acompanhou uma renovação do teatro e, inspirada pelos comediógrafos realistas franceses, condenava a ideia de uma arte pela arte, sem um propósito social.

A maioria das peças que alcançavam os palcos no Rio de Janeiro até então, principalmente nas mãos de João Caetano no Teatro São Pedro de Alcântara, era composta por tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos, enquanto a nova geração era mais afeita ao repertório do Teatro Ginásio Dramático, onde representavam-se peças de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, por exemplo (FARIA, 2004, p. 301).

A comédia realista francesa tinha caráter bastante utilitário e moralizador. Seu principal objetivo era menos o de entreter do que o de educar a sociedade a partir dos valores éticos e morais da burguesia europeia do período. Virtudes como o trabalho, o casamento, a honestidade e a família, por exemplo, eram valorizadas e confrontadas com os vícios que poderiam destruí-las, como o ócio, o casamento por conveniência, o enriquecimento ilícito e o adultério (FARIA, 2004, p. 302). Nesse sentido, na substituição do romantismo pelo realismo, “as excentricidades e devaneios românticos saem de cena para dar lugar às representações elaboradas a partir de questões cotidianas, com o intuito de descrever, discutir e, talvez, modificar os costumes da sociedade” (OLIVEIRA, 2015, p. 144).

Sendo assim, Machado acreditava que o governo deveria ser responsável não só pelo incentivo ao teatro, mas também pela sua regulamentação. Em se tratando de uma atividade artística de tão grande importância para a formação moral da sociedade, era

preciso que artistas fossem educados para a composição de textos cada vez melhores, tendo sempre em vista o futuro da população.

Era também imperativo, para Machado, que as peças que fossem representadas ao redor da cidade fossem de qualidade ímpar. A existência do dispositivo de censura controlado pelo Conservatório Dramático, para o autor, não supria as necessidades que se avultavam nesse quesito, já que os pareceres negativos só poderiam ser omitidos tendo como base a possibilidade de que o conteúdo da peça pudesse representar uma ofensa à religião, à moral ou às leis, enquanto o jovem crítico acreditava que "julgar do valor literário de uma composição é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo e de mais iniciativa e deliberação" (ASSIS, 2015, p. 1015). Para ele, era essencial que houvesse uma maior liberdade aos censores para que pudessem usar de critérios puramente literários para proibir peças.

Essa sua visão será ainda reforçada durante sua atuação como censor do Conservatório Dramático, entre 1862 e 1864. Durante esse período, embora não possa recusar peças com base em critérios única e exclusivamente literários, Machado escreve pareceres amargos em que libera peças cuja qualidade artística acreditava ser nula. O autor sentia que, ao aprovar tais composições, contribuía para "perverter o gosto e a contrariar a verdadeira missão do teatro" (ASSIS *apud* FARIA, 2004, p. 320).

Além da predileção de Machado pela comédia realista francesa, ele rejeitava o excesso na dramaturgia, representado principalmente pelo melodrama no campo do trágico e pela farsa no campo do cômico. Seu interesse pela função civilizadora do teatro provoca um enorme desgosto de sua parte em relação ao teatro quando é tratado como entretenimento, como acontecia com os espetáculos mágicos e as operetas que passam a dominar a cena da representação na dramaturgia brasileira ao longo daqueles anos, substituindo o teatro de cunho mais literário.

Machado admirava Victor Hugo e Shakespeare pela construção de um teatro mais literário, de uma teatralidade não tão alta, com uma harmonia dos contrastes e um foco naquilo que é universal. Em 1873, Machado publica um de seus textos críticos de maior repercussão ao longo dos anos, o "Instinto de Nacionalidade", no qual suas opiniões também convergem para a ideia de uma literatura capaz de conciliar temas nacionais e universais:

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (…) Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. (ASSIS, 2015, pp. 1179-1183)

Assim, parece que as leituras e visões de Machado em relação ao teatro trouxeram muitos elementos que depois repercutiram em suas opiniões críticas e em seu estilo, tanto teatral quanto de prosa. O interesse pelos temas universais fez-se presente em sua literatura com grande força, mesclado com elementos que, ao mesmo tempo, adicionam alguma "cor local" aos textos.

O teatro machadiano

Machado demonstrava uma grande preocupação em relação ao seu legado como escritor, por esse motivo, avaliando a importância do teatro e sua função civilizadora, o Bruxo do Cosme Velho, ao longo de sua juventude, optou por não aderir de imediato à escola das comédias realistas francesas. Segundo suas cartas para Quintino Bocaiúva, o autor tinha receio de não ter fôlego para escrever comédias realistas com o alcance que o gênero deveria ter, em sua opinião (FARIA, 2006, pp. 381-382).

Nesse sentido, em suas primeiras peças o autor prefere concentrar esforços no gênero do provérbio dramático. Esse tipo de peça foi amplamente trabalhado pelo francês Alfred de Musset, por quem Machado nutria grande admiração. O autor de *Memórias Póstumas* foi leitor de Musset desde muito jovem, traduzindo algumas de suas poesias e teatros, e usando-o de inspiração para sua própria literatura, seja no texto em si, seja a partir das epígrafes que encabeçam poemas seus (FARIA, 2006, p. 366).

Segundo João Roberto Faria, ao comentar o gênero do provérbio dramático, "esse tipo de peça havia surgido no final do século XVII, nos salões aristocráticos franceses, e inicialmente era quase um jogo, uma charada: os espectadores tinham que adivinhar qual era o provérbio oculto na ação de pequenas cenas e comédias" (FARIA, 2006, p. 368).

As peças de Machado de modo geral, desde *Hoje Avental, Amanhã Luva*, são construídas nas estruturas do provérbio dramático. Seus personagens são colhidos nas

altas classes e seus temas são cotidianos: muitas de suas peças têm a corte e a desilusão amorosas como epicentros a partir dos quais os personagens se organizam, como *Desencantos, O Caminho da Porta* (1863), *O Protocolo* (também de 1863), *Não Consultes Médico, Lição de Botânica*. Em outros casos, como *Quase Ministro* (1864) e *Os Deuses de Casaca* (1866), centra-se foco em sátiras da sociedade da época, respectivamente da política e dos costumes.

Seus personagens são bem trabalhados, e seu tom distancia-se dos dramas realistas; não há grandes conflitos dramáticos, sendo mais próximo de uma naturalidade. Suas peças são dinâmicas, seus diálogos são rápidos e bem construídos, com muitos toques humorísticos. É a linguagem que constrói os efeitos e as personagens, ela é típica das comédias de salão, bastante chistosa, cheia de ironias.

Embora a maior parte das peças de Machado tenha sido escrita durante a década de 1860, *Tu, Só Tu, Puro Amor* é publicada em 1880 e, em 1906 saem em livro suas duas últimas composições teatrais em uma coletânea que reúne primordialmente contos, mas também o poema "A Carolina", escrito para sua esposa recém-falecida. Nestor Vitor dos Santos, sob o pseudônimo de Nunes Vidal, ao resenhar *Relíquias da Casa Velha* para *Os Anais*, comenta: "Fecha o livro com duas comédias, 'Não Consultes Médico', 'Lição de Botânica', que parece terem sido feitas principalmente para salão e com o fim de agradar mais as moças, acabando uma e outra em casamento" (SANTOS, *in* MACHADO, 2003, p. 283).

Mantendo a escolha inicial dos provérbios dramáticos, as duas peças, escritas respectivamente em 1899 e 1905, são mais bem-acabadas do que as expressões teatrais iniciais de Machado. Seus personagens são mais flexíveis e, ao contrário de figuras como Valentim e Inocêncio de *O Caminho da Porta*, por exemplo, que são representados por características estanques ao longo de todo o texto, em *Lição de Botânica*, o Barão de Kernoberg transforma-se com o desenrolar do enredo.

Embora Nestor Vitor comente que ambas as peças terminam em casamento, em *Lição de Botânica* Helena deixa a decisão final em suspenso, prorrogando a aceitação em um prazo de três meses, condição que o Barão aceita prontamente, mesmo que confuso. Nas suas duas peças finais, pode praticar a leveza e a vivacidade, elementos muito distantes da prosa que então escrevia, e fazê-lo de forma mais elaborada do que nas peças de sua mocidade.

A sátira em "A Chinela Turca"

A importância do teatro na formação intelectual de Machado não se restringiu à produção de suas peças e ao seu repertório como crítico e jornalista. Em muitos casos, sua ligação com o gênero interferiu na forma como o autor constrói seus personagens, seus diálogos e a ambientação de seus textos. Alguns de seus contos, por exemplo, dispensam a figura do narrador para constituírem-se única e exclusivamente da troca de turnos de fala entre os personagens, indicada por travessões e não pelos nomes como comumente acontece no teatro.

Esses posicionamentos em relação ao teatro refletem-se, também, na construção da fábula que rege outro de seus contos de *Papéis Avulsos*. "A Chinela Turca" conta a história do bacharel Duarte que, ansioso para ir a um baile encontrar com sua amada dos olhos azuis, Cecília, é retido em casa pelo major Lopo Alves que decide pedir uma avaliação de seus arroubos literários, com uma peça em sete quadros e cento e oitenta páginas.

A narrativa foi publicada inicialmente no pequeno jornal *A Epocha*, fundado por Joaquim Nabuco, em novembro de 1875. A trama construída por Lopo Alves em sua peça é recheada de excessos e reviravoltas, muito similar a um melodrama. Ao descrevê-la, o narrador comenta o seguinte:

> O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado. Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhavar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano do sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento. (ASSIS, 1882, pp. 111-112)

Ao longo da trama, Duarte, incomodado com o "mau livro" e com a impossibilidade cada vez mais latente de ir ao baile encontrar Cecília, adormece e sonha com um enredo em que ele é basicamente o protagonista de um melodrama: teoricamente intimado pelo roubo de uma chinela turca muito valiosa, Duarte descobre com o desenrolar da história

que se trata de um conluio para que ele se case e cometa suicídio em prol de uma bela jovem para a qual deixará seus bens como herança. Ao escapar de seus perseguidores com o auxílio de um tenente do exército disfarçado de padre, Duarte percebe-se em casa ouvindo o fim da peça do major.

A conclusão do protagonista difere nas duas versões do conto. Em *A Epocha,* ainda muito próximo do período em que Machado foi mais proficiente como crítico literário, Duarte opta por evitar a leitura de melodramas dali em diante: "Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto" (ASSIS, 1875, p. 6). Machado parece focar seu desfecho numa crítica direta ao gênero que o desagradava.

Já em *Papéis Avulsos,* o comentário final tem tom muito mais irônico. Duarte reflete consigo mesmo sobre o episódio e, consigo mesmo, diz:

> – Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco. (ASSIS, 1882, p. 125)

O pesadelo de Duarte, no entanto, tem muitos dos elementos do exagero que estão presentes também no melodrama. Seu pesadelo é composto pelos mesmos elementos da "ruim peça" que ele ouvia ditada pelo major. Além disso, nesse segundo final, o papel do espectador na construção do sentido de uma obra literária ganha força. Como coloca Ivan Teixeira,

> (…) o verismo da cena inicial é pretexto para a exploração de um sonho mirabolante, em cujo desfecho se coloca a máxima segundo a qual o verdadeiro sentido da obra de arte dependerá sempre do expectador, cuja interpretação deve integrar a estrutura significante do enunciado artístico. (TEIXEIRA, 2005, p. XXXVI)

No momento em que faz essa alteração do parágrafo final do conto, Machado parece reproduzir um procedimento em que mina as certezas e amplia a quantidade de interpretações possíveis, procedimento esse que já adotara anteriormente com outras produções, dentre as quais estão alguns de seus irmãos.

Se na primeira versão de "A Chinela Turca" a crítica ao melodrama fica explícita em seu parágrafo final, em *Papéis Avulsos* há muita ironia no modo como Duarte parece ver no sonho um espetáculo tão mais intrigante do que a peça de Lopo Alves, muito embora os elementos que constroem tanto seu pesadelo quanto o melodrama do major sejam muito próximos.

Ao finalizar a narrativa indicando que "muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco", Machado insere "A Chinela Turca" na tradição familiar da qual alguns de seus irmãos, como "O Segredo do Bonzo", já fazem parte. John Gledson comenta, da nota que Machado compõe sobre o conto ao final do livro:

> O que não diz é que nem o último parágrafo do conto nem a ideia que exprime (…) estavam presentes na versão de 1875. Parece-me que foram acrescentados justamente para fazer com que "A Chinela Turca" se adequasse melhor ao ambiente do livro, sendo bastante semelhante a outras frases, de outras histórias (…). (GLEDSON, 2011, p. 12)

Sendo assim, se quando originalmente publicado o conto parecia ter um caráter quase de educação do gosto do público, afastando o protagonista do melodrama por um aparente horror ao pesadelo que teve, na segunda versão há uma aproximação maior com os outros contos do livro, com fortes toques de ironia e uma associação da visão de Duarte com o forte prestígio que a aparência recebe ao longo das tramas de *Papéis Avulsos.*

Além disso, cumpre notar que o sonho é capaz de alcançar Duarte e envolvê-lo, algo que a peça do major é incapaz de conquistar. Machado acreditava que "a iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado, vai além da rampa, vai ao povo" (ASSIS, 2015, p. 1010). Uma peça incapaz de alcançar o público de maneira adequada, servindo, com sorte, como "bom passatempo", receberia daquele Machado censor do Conservatório Dramático mais um parecer de uma aprovação amarga, por ser incapaz de superar um bom sonho

Conclusão

A visão de duas fases bastante díspares na obra de Machado tem sido muito difundida pela crítica ao longo dos anos. Presente nas resenhas dos estudiosos da literatura do Bruxo do Cosme Velho desde *Papéis Avulsos* e canonizada pela crítica de José Veríssimo à segunda edição de *Iaiá Garcia* em 1898, essa visão tende a segmentar sua

obra não só cronologicamente, mas também em termos de gêneros, contrapondo romances e contos com teatro e poesia.

Analisando-se, porém, sua literatura como um sistema coeso, mesmo que com diferenças substanciais entre alguns textos, é possível compreender melhor algumas das características mais proeminentes de sua tão aclamada prosa, ou mesmo criar relações entre suas opiniões críticas e seus textos de diferentes gêneros.

Nesse trabalho, foi possível avaliar uma espécie de sintonia existente entre suas opiniões críticas sobre teatro, as peças que escreveu e sua prosa mais consagrada, especialmente seus contos. Sua admiração por Shakespeare trouxe mais universalidade para sua literatura; seu gosto por teatro contribuiu com a construção de suas narrativas, principalmente em termos de narradores e ambientação; e sua predileção pelo provérbio dramático, gênero que foca na linguagem dinâmica e fluida e no estudo de caracteres como elementos centrais, pode ter sido um dos fatores responsáveis por características muito presentes em sua obra como um todo.

"A Chinela Turca", publicado pela primeira vez antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um dos textos que pode desestabilizar, junto com "Uma Visita de Alcebíades" e "Na Arca", a ideia de divisões estanques de sua obra em termos cronológicos e de estilo. O mesmo vale para *Não Consultes Médico* e *Lição de Botânica*, compostas já depois de *Quincas Borba* (1891), e que possuem tom mais leve e alegre, muito distante daquele do dito "filósofo triste".

A partir das premissas aqui expostas, é possível perceber também que os sutis elementos de crítica teatral presentes em "A Chinela Turca" trazem muito das opiniões sobre teatro que Machado pregava em suas críticas da juventude, nas quais condenava os excessos que fariam do teatro uma dessas "criações monstruosas" do "romantismo desgrenhado", com objetivo único de entreter o público, sem qualquer tipo de propósito social.

Sendo assim, pode-se afirmar que, por meio desse conto, Machado reapresenta suas visões sobre teatro, agora de forma literária. Nesse sentido, sua obra adquire caráter mais contínuo, sem possuir necessariamente uma divisão abrupta entre os gêneros que a compõem ou entre as fases de sua escrita. As mudanças na literatura machadiana, portanto, seriam mais naturais e sistêmicas, e, como diria Bentinho sobre Capitu, o

Machado de *Memorial de Aires* já estaria no de *Hoje Avental, Amanhã Luva* "como a fruta dentro da casca".

Referências

Textos de Machado de Assis:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis Avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882.

_____. A Chinela Turca. In: **A Epocha**, Rio de Janeiro, n. 01, 14 nov. 1875, pp. 3-6.

_____. Tu, Só Tu, Puro Amor. In: **Páginas Recolhidas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899, pp. 179-232.

_____. Não Consultes Médico e Lição de Botânica. In: **Relíquias da Casa Velha.** Rio de Janeiro: Garnier, 1906, pp. 167-210 e pp 211-264.

_____. Hoje Avental, Amanhã Luva; Desencantos; O Caminho da Porta; O Protocolo; Quase Ministro; As Forcas Caudinas; Os Deuses da Casaca. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 854-864, pp. 865-886, pp. 886-901, pp. 902-915, pp. 916-929, pp. 929-952 e pp. 952-973.

_____. Ideias Sobre o Teatro. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1010- 1017.

_____. Semana Literária (O Teatro Nacional). In: **Obra Completa de Machado de Assis.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1103.

_____. Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade. In: **Obra Completa de Machado de Assis**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1177- 1184.

Base teórica:

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, Leitor e Crítico de Teatro. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 18, n. 51, maio-ago. 2004, pp. 299-333.

_____. Machado de Assis, Leitor de Musset. In: **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, 2006, pp. 364-384.

GLEDSON, John. Papéis Avulsos: um Livro Brasileiro?. In: ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos**. Edição digital. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011, pp. 7-28.

MACHADO, Ubiratan (org.). **Machado de Assis: Roteiro da Consagração.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

OLIVEIRA, Aline Cristina de. A Crítica Teatral de Machado de Assis nas Páginas d'*O Futuro*. In: **RevLet**, Jataí-GO, v. 07, n. 2, ago-dez. 2015, pp. 139-159.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios Sobre Dependência Cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-46.

TEIXEIRA, Ivan. Pássaro Sem Asas ou Morte de Todos os Deuses. In: ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos.** São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. IX-LIII.

VERÍSSIMO, José. Bibliografia. In: **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, t. 16, 1898.

ESPÍRITO DO POVO COMO QUESTÃO: OS PARADOXOS DOS NACIONAL

Leonardo D'Avila (Capes)[1]

Resumo: Procura-se investigar a obra de Herder para delinear algumas nuances e problemas do surgimento do conceito moderno de Espírito (*Geist*) e seus desdobramentos a discussões que abarcam da política à estética. Observa-se que, apesar do pensamento herderiano ter sido a base para as noções de Povo, Nação, autonomia estética, sua obra igualmente realizou uma especulação de cunho antropológico relativista e, com ela, condenou o Estado-nação, anteviu os conceitos mais recentes de populismo, entendeu a linguagem como a origem do pensamento e até pôs em xeque a separação entre natureza e cultura.
Palavras-chave: Herder; Espírito; Nação; Povo.

Herder (1744-1803) não inventou os termos nação, povo e, muito menos, Espírito. Ainda assim, ao relacionar esses três termos de uma maneira inédita, passou a ser reconhecido amplamente como o mais fundamental conceituador teórico do nacionalismo na modernidade. Esse intelectual da Prússia Oriental, herdeiro do cosmopolitismo e do sentido de humanidade de seu mestre Immanuel Kant, simultaneamente foi um de seus principais críticos, principalmente ao postular uma historicidade aos povos e à própria ideia de razão, sendo também muitas vezes considerado como um elo entre o Iluminismo tardio e o Romantismo nascente, por volta do final do século XVIII. Nenhuma dessas tipificações é capaz de abarcar a complexidade de sua obra, especialmente porque, contrariando a prática iluminista, deu mais destaque à poesia hebraica do que à greco-latina e, embora fosse uma das referências para a busca romântica pelos símbolos nacionais, tinha um escopo francamente cosmopolita, sendo mesmo um severo crítico do eurocentrismo.

Um dos primeiros dados a ser considerados é o de que a compreensão herderiana de nação não buscava ser um conceito formal resultado de um raciocínio abstrato. O autor refutava essa possibilidade, afirmando, ao contrário, que a nação [*Nation*], independentemente do que fosse, deveria ser entendida a partir de sua formação [*Bildung*], algo que aconteceria histórica e localmente, e, principalmente, que nunca poderia ser alheia às aspirações e adaptações dos indivíduos ao seu próprio meio físico. Apesar disso, também afirmava ser impossível ao conhecimento possuir uma compreensão absoluta sobre a totalidade de causas ou sobre fatores que levassem à

[1] Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente pesquisador na Universidade de Buenos Aires com bolsa Capes. Contato: leonardo.davila.oliveira@gmail.com.

formação de um povo [*Volk*] ou de uma nação [*Nation*]. Diz Herder: "sobre o caráter das nações: apenas os dados de sua história e de sua constituição que devem decidi-lo."[2] (HERDER, 1774, p. 46)

Se, para Rousseau, um povo bastaria para o exercício de uma vontade geral a partir de uma concepção contratualista de sociedade, a qual poderia alcançar o estatuto de civilização, para Herder, estas concepções teriam um caráter mais material. O povo, em especial, seria um dos componentes de uma cultura [*Kultur*], noção mais ampla e espiritual do que civilização, pois abarcaria dados concretos de toda a vida de um grupo (e que supostamente não se sustentaria por abstrações filosóficas). Entre outros exemplos, o povo estaria baseado no funcionamento da língua, na adaptação dos costumes, na história da nação e na preservação dos valores de um povo. Por trás do raciocínio de Herder, especialmente em suas "Ideias para uma filosofia da História da Humanidade", de 1774, o que diferenciaria um povo de uma nação seria a organicidade desta última. A nação é, portanto, uma formação espontânea de um povo, remontando aos genos familiares, passando pelo desenvolvimento de uma língua própria e por toda uma adaptação de costumes e valores em relação às intempéries de seu tempo e de seu meio ambiente.

A definição de cultura dada aqui, ou seja, como um conjunto de fatores da vida de um povo, parece se assemelhar com concepções contemporâneas. A suspeita não é imotivada, embora não seja por uma questão de anacronismo, pois a primeira citação de Raymond Williams para definir justamente o que vem a ser cultura recorre ao conceito de Espírito de Herder, para entendê-la como "configuração ou generalização do 'espírito' que informava o modo de vida global de determinado povo." (WILLIAMS, 1992, p. 10) No mais, Williams também atribui a Herder o primeiro emprego do termo *Kultur* no plural, cuja finalidade estaria em facultar comparações. Não é nada evidente separar o conceito de Herder de Espírito daquele de cultura, pois ambas as noções buscam definir uma certa condição oriunda de fatos sociais e naturais em um determinado tempo, embora o Espírito diga mais respeito à força da própria organicidade, consistindo na própria vitalidade de um povo. Vale citar aqui uma definição dada por pelo próprio autor, que pode esclarecer o restante desta exposição.

[2] Original: "*Charakter der Nationen! Allein Data ihrer Verfassung und Geschichte mů̊ssen entscheiden*."

> Espírito [*Geist*], meu amigo, não pode ser descrito, desenhado, pintado — mas pode ser sentido, pois ele se expressa em pensamentos, movimentos, esforços, força e resultados. No mundo corporal distinguimos o espírito do corpo e atribuímos a ele o que dá desde sua alma até os seus elementos, o que mantém a vida e a desperta, o que atrai e reproduz forças. Não obstante, nas línguas mais antigas, espírito era a expressão para o vigor invisível e contundente; por outro lado, a carne a pessoa, o corpo e a carcaça eram a designação da inércia morta ou de uma habitação orgânica, de uma ferramenta que o espírito usa, dado que é um artista incorporador e potente. (HERDER, 2002, p. 361)

As línguas e suas diferenciações foram um dos aspectos que mais chamaram a atenção do pensador. Diferentemente de Rousseau, que estabeleceu uma tripartição entre sons animais, grito e linguagem, Herder pensa que as línguas não seriam uma distinção segura entre a humanidade e a animalidade. Não haveria uma diferença de natureza entre a linguagem humana e animal, mas sobretudo de refinamento aos contextos e também uma maior adaptabilidade entre os homens. Em seu "Ensaio sobre a origem das línguas", afirma que: "O homem deve viver em todas as regiões da terra, enquanto um animal apenas deve possuir sua zona e sai esfera reduzida. O habitante da terra torna-se visível. Sendo assim, também sua língua será a língua da terra; distinta em cada mundo distinto, nacional em cada nação."[3] (HERDER, 1792, p. 192) Muito aplicada à empiria, a filosofia de Herder entendia que as línguas se diferenciavam como um Proteu porque a linguagem humana seria adaptável aos mais distintos meios, desde as geleiras do polo norte até o calor do deserto do Saara. Assim, a partir das mudanças concretas e naturais pelas quais se adaptava a novas realidades, a linguagem era, para Herder, um importante dado empírico para pensar sobre o surgimento das nações ao longo do tempo.

Assim, é possível compreender a nação como um desses corpos animados pelo Espírito de um povo, cujo maior patrimônio seriam as diferentes línguas e suas respectivas poesias. Ainda assim, para Herder, o Espírito de um povo seria apenas uma parte importante de um Espírito maior, que diria respeito a toda a humanidade. Nessa composição cosmopolita, quando um povo se afirmasse enquanto tal, mais a

[3] Original: "*Menschen sollen überall auf der Erde wohnen, da jede Tiergattung bloß ihr Land und engere Sphäre haben: der Erdbewohner wird sichtbar. Und ist das, so wird auch seine Sprache Sprache der Erde. Eine neue in jeder neuen Welt, Nationalsprache in jeder Nation*."

humanidade se afirmaria. Com isso, de maneira alguma o autor achava que uma nação poderia se constituir sozinha ou mesmo que alguma cultura seria melhor do que a outra. Se o que importava eram as adaptações humanas a um determinado ambiente e a um determinado tempo, essa posição terminou por relativizar quaisquer critérios possíveis sobre a evolução de um povo. Desde Herder, cada um deles passou a ter as regras de sua própria evolução e não haveria uma lei maior da História para prever cada caminho ou mesmo para equipará-los.

A felicidade para cada povo e sua verdadeira espiritualidade residiriam na autodeterminação em conformidade com suas próprias peculiaridades, não havendo cultura superior a outra ou mesmo padrões políticos e estéticos que serviriam igualmente a todos os povos. Essa posição seria a base para a relativização dos padrões greco-latinos tal como viria a ser desenvolvida pelo movimento *Sturm und Drang* (1760-1780), do qual foi um dos maiores líderes. Paradoxalmente, Herder é também um árduo crítico ao eurocentrismo e dos colonialismos, afirmando que a imposição de costumes, línguas e religiões a outros povos atentaria contra a humanidade. Mais do que globalista ou pluralista, sua análise se aproximava daquela de uma antropologia relativista, algo que vem sendo muito destacando pela fortuna crítica mais recente, a exemplo dos estudos de Sonia Sikka (2011). Dentro dessa concepção, é possível entender que seu relativismo cultural e sua busca por identidades não seriam mutuamente excludentes. Essas posições podem ser melhor ilustradas quando Herder repreende veementemente os colonialismos e imperialismos:

> Que bem os cruzados fizeram para o Oriente? Que felicidade levaram às costas do Báltico? Os antigos Prussianos foram destruídos; Livônios, estonianos e latvianos ainda maldizem em seus corações seus conquistadores alemães, na mais pobre das condições. Finalmente, deve-se falar da cultura que foi trazida por espanhóis, portugueses, ingleses e holandeses às índias ocidentais e orientais, aos negros da África ou a ilhas pacíficas do Sul do mundo. Essas terras geralmente não choram por vingança? Com a maior das vinganças, já que foram sufocados por um tempo incalculável em uma corrupção progressiva? [...] Esta parte do mundo deve ser dita, não a mais sábia, mas a parte mais presunçosa, impostora e vigarista do mundo; ela não cultivou, mas destruiu os feitos de culturas de povos onde e com quem fosse. O que geralmente é uma cultura estranha, outorgada, uma formação [*Bildung*] que não se desenvolveu de acordo com as disposições de seu povo e suas necessidades? Ela oprime e deforma

> ou ainda a empurra diretamente para o abismo. (HERDER, 2002, p. 381-382)

É bastante evidente o caráter relativista de Herder e sua inclinação para o respeito mútuo entre povos, fornecendo gestos que marcariam parcialmente a filologia e a literatura comparatistas nos anos que se seguiriam. Porém, aqui vale retomar uma conclusão importante levantada pelo crítico Carlton Hayes, ainda em 1927, sobre o rápido desvio de parte da crítica herderiana para justificar os nacionalismos mais violentos: "E ainda assim... [...] depois de Mazzini, Mussolini. Apenas o século XIX separa Herder da Grande Guerra entre as Nações." (HAYES, 1927, p. 736) Hayes ainda não desconfiava, na década de vinte, da nova onda de nacionalismo imiscuída a racismo que se seguiria, inclusive na crítica de Robert Ergang, que, aproximou o nacionalismo de Herder ao fascismo do Entre-guerras.

Surge, pois, um claro paradoxo entre a nacionalidade, normalmente um motivo de defesa contra a opressão, em relação ao nacionalismo em sentido deturpado, muitas vezes apto a justificar a opressão de povos. Esse abismo, contudo, não pode ser creditados a Herder. Porém, uma conclusão que se pode aludir facilmente a ele sem receio de injustiçá-lo é a de haver fundamentado a noção de *autonomia* política e também literária, muito impactante em teorizações das sofisticadas até as mais toscas entre os séculos XIX e XXI. Frederick Mechner Barnard, que realizou na década de sessenta uma das leituras mais determinadas contra as apropriações nazifascistas de Herder, afimou a relação entre seu organicismo e a criação de uma autonomia nacional, que se refletiria também em autonomia dentro do campo cultural. "Assim, longe de serem inconsistentes, as abordagens funcional e histórica são complementares, no limite interdependentes." (BARNARD, 1969, p. 388)

A autonomia da língua e da poesia nacionais, que são pensadas simultaneamente de um modo antropológico, embora esteticista, não seriam apenas dispositivos de afirmação, senão os maiores vestígios de um povo dentro dos caminhos do Espírito durante e história. Esses vestígios, vale repetir, dependeriam de critérios próprios, que seriam baseados em valores também autóctones. Esses gestos motivariam o futuro apego romântico à pluralidade de tradições, mas também a rejeição de ideais estéticos ou de padrões artísticos absolutos, como acontecia com a arte clássica. O problema daí decorrente consiste no fato de que a associação entre língua e nação subliminar a tal

raciocínio termina por privilegiar apenas uma língua ou, indo mais longe, uma etnia por nação, sendo tarefa árdua compreender o papel das minorias nacionais ou ainda o lugar das línguas menores. Em outras palavras, há um problema intrínseco ao conceito mais fundamental de nação em adequar as maneiras disjuntivas que determinadas minorias podem usar a linguagem, como aconteceria com uma língua menor à maneira compreendida por Gilles Deleuze.

As reflexões de Herder acerca dos judeus podem exemplificar melhor esse problema. De um lado, o autor foi o primeiro a entender a excelência da poética hebraica e do caráter fundamental das escrituras bíblicas para o Ocidente, afirmando serem inclusive mais determinantes e ricas do que a tradição greco-latina. Por outro lado, se exaltava o Gênesis, os Cânticos dos Cânticos e até o Novo Testamento, o autor via uma decadência por parte das letras judaicas posteriores, e, especialmente, desprezava os dialetos mais tardios do hebraico, como o yiddish. Sobre o lado político dessa questão, declarava que os judeus deveriam ter todos os direitos políticos onde quer que estivessem, mas também que nunca poderiam se desenvolver enquanto nação sem uma autonomia. Essa separação, argumenta Frederick Beiser (2017), deve-se mais a uma tentativa de Herder em evitar novas conversões forçadas de judeus ao cristianismo e em preservá-lo como *Volk* do que propriamente a um antissemitismo. Não obstante, surge daí uma questão fundamental para os dias de hoje, quando refugiados, exilados ou migrantes de todos os tipos põem em xeque os fundamentos e funcionamentos dos Estados Nacionais.

Pensando a nação não exatamente como discurso, mas como forma de vida na localidades da cultura, Homi Bhabha conceitua que a afirmação do nacional é ambivalente, pois, para se impor, depende de disjunções, tais como minorias, povo, diferenças locais, etc.

> É a marca da ambivalência da nação enquanto estratégia narrativa — e enquanto aparato de poder — que produz um deslocamento contínuo em categorias análogas e até metonímicas, como o povo, minorias ou diferença cultural, o que continuamente marca o ato de escrever a nação: o que é demonstrado nesse deslocamento e repetição de termos é a própria nação como a medida de um limiar da modernidade cultural. (BHABHA, 1990, p. 292)

A despeito da conceituação de Herder de Nação, embora já demonstrasse todas essas disseminações e vicissitudes, há alguns paradoxos em sentido contrário, que valem ser destacados. Herder, em nenhum momento, afirmou que o Estado seria a melhor instituição política para preservar as nações. Muito pelo contrário, a nação se dava em oposição direta ao Estado: ela consistia em uma formação natural e contingente pela qual um povo poderia chegar à sua felicidade. Diferentemente do Estado, que era visto como uma abstração artificial e antinatural, que apenas contribuía para uma desumanização do próprio homem. O bordão que abre o quinto capítulo de seus "Apontamentos para uma Filosofia da História da Humanidade" postula a felicidade como um valor fundamental orgânica à cultura e diverso da cristalização política dos Estados: "A felicidade para um homem é em todos os lugares um valor individual, consequentemente é sempre climático e orgânico a prole da prática, da tradição e do costume."

O crítico judeu Isaiah Berlin, a esse respeito, foi um importante difusor de um aspecto progressista de Herder após a Segunda Guerra Mundial. Para o autor,

> apesar dele realmente parecer haver cunhado o termo Nacionalismo, sua concepção acerca do que seria uma sociedade boa é mais próxima ao anarquismo de Thoureau ou Proudhon ou Kropottkin e de uma concepção de cultura da qual alguns libertários como Goethe ou Humbolt eram proponentes do que com os ideias de Fitche, Hegel ou socialistas políticos. Para ele, a Nação não é uma entidade política." (BERLIN, 1976, p. 181)

Mais do que isso, Berlin afirma que Herder teria sido também um precursor de todas as formas de populismos, desde aquelas voltadas à luta pelos mais pobres, ativistas por autonomia local, adeptos de vidas alternativas e utópicos de mais variados sentidos. (BERLIN, 1976, p. 184.) Embora tenha associado Herder a diversas imagens de populismo, sem esclarecer muito bem o que entendia com isso, não deixa de ser interessante essa abertura semântica para comunitarismos e reivindicações progressistas ou alternativos no seio do conceito mais fundamental de nação. Isso leva a crer que, se as nações ou os nacionalismos não desapareceram no alvorar do século XXI, sendo muito mais o contrário, eles são ainda determinantes para se compreender não apenas as exclusões que criam, mas, no limite, algumas reivindicações em favor de liberdades, bastando justamente observar a proliferação dos mesmos fenômenos que Berlin blefou,

como lutas por autonomia, por marginalizados, por vidas alternativas e utópicos em geral.

Mas, mesmo a conceituações mais rigorosas e originais de populismo também não deixam de colocar o problema do nacional. Retomemos as conceituações de Chantal Mouffe (2018) em seu recente livro "Por um populismo de esquerda", nas quais a autora afirma que o nacionalismo ganha cada vez mais relevância nos discursos populistas de direita. Enquanto em sua vertente à esquerda as práticas políticas surgem para dinamizar as lutas de fundo democrático, na vertente oposta, haveria uma busca por uma redenção das diferenças em um organicismo abstrato ao qual se propõe chegar pela supressão das diferenças por vias não democráticas e, por vezes, na mera violência. Estaria o nacionalismo fadado então a ser uma armadilha para esses populismos antidemocráticos dos quais Trump e Bolsonaro podem ser apenas pontas de icebergs? Aqui convém refletir como os populismos de esquerda — se entendidos conforme conceituações de Muffe ou Laclau — não necessariamente abdicam do nacional, desde que não seja compreendido como uma essência, senão como metáfora. Um exemplo pode ser visto na enorme importância que as figurações de nação significavam para as notáveis experiências de cooperação e relações multilaterais entre diversos Estados latinoamericanos que viveram experiências progressistas e, possivelmente, populistas nas últimas décadas. Não se busca aqui nesta investigação "salvar" Herder, até porque o fim declarado de todo o seu pensamento era a convivência mútua e respeitosa de nações.

Outra questão interessante é a de que, para além da consideração herderiana de nação no século XVIII, a própria linguagem como uma condição natural do homem estaria muito mais próxima à linguística do século XX do que daquela do século XIX, tendo em vista que, para Herder, a linguagem é que possibilita o pensamento. E talvez um problema que tenha legado aos estudos sobre a linguagem do século XXI foi sua crítica à separação entre natureza e cultura. Ao se retomar algumas questões propostas por Bruno Latour, que abandona a ideia de uma natureza como um fundamento ontológico harmonizador da vida, torna-se possível, além de uma ampliação epistemológica, uma relação mais direta e menos hierárquica entre nações, e até mesmo entre o homem e os outros seres, no que chama de uma nova ecologia política. "Se chamamos natureza o termo que permite a recapitulação a hierarquia dos seres em uma

única série ordenada, a ecologia política se manifesta sempre, na prática, pela destruição da ideia de natureza." (LATOUR, 2004, p. 42.) O materialismo, a aproximação linguagem-animalidade e a antropologia radical de Herder sobre a natureza trazem em seu bojo, ainda no século XVIII, ao menos sementes da abolição possível do conceito de natureza, podendo ser a base também para um questionamento do multiculturalismo ou globalização estéril, para possibilitar uma nova relação cosmopolítica entre os diversos seres vivos.

De uma maneira análoga à de Latour, gostaria de salientar como a caracterização antropológica e material sobre o conceito de Espírito por parte de Herder, para além de haver "formulado" as nações, foi um gesto inédito na história desse conceito, desde suas primeiras recorrências, como o *ruah* hebraico ou o *pneuma* grego ou o *spiritus* latino, todos predecessores do *Geist* germânico da modernidade. À tradição que, desde os princípios do cristianismo, opôs a letra, que mata, ao espírito, que vivifica, Herder estabeleceu uma leitura secular da Bíblia, retirando o que há de portentoso no Gênesis ou em Pentecostes para privilegiar o comunitário, realizando, pois, uma literalização do Espírito. O pensamento de Herder conduz a uma indecidibilidade entre matéria e espírito, termos a princípio aporéticos. E, assim como relativizar a natureza, desconstruir o Espírito, ou seja, apontar para sua espectralidade, pode ser o primeiro passo para dar entidade e valor epistemológico ao que há de mais realmente espiritual, como as leis, os costumes, os afetos específicos, novas comunidades, novas inteligências, as relações entre seres e, quem sabe até, o tragicômico da vida.

Referências

BAHBHA, Homi. *Nation and Narration*. Nova Iorque: Routledge, 1990.

BARNARD, F. M. *J. G. Herder on Social and Political Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

BEISER, Frederick. Herder and the Jewish question. In: SOUZA; WALDOW. *Herder: Philosophy and Anthropology*. Oxford: Oxford University Press, 2017.,

BERLIN, Isaiah. Vico and Herder: two studies in the History of Ideas. Londres: Chatto & Windus, 1976.

HAYES, Carlton. Contributions of Herder to the Doctrine of Nationalism. *The American Historical Review,* v. 32, n. 4, p. 719-736, jun.-1927.

HERDER, Johann Gottfried von. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Riga: Harknoch, 1774.

HERDER, Johann Gottfried von. Tradução e edição de Michael Forster. *Philosophical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HERDER, Johann Gottfried von. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlim: Voß, 1772.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la Nature*: Comment faire entrer les sciences em démocratie. Paris: La Découverte, 2004.

MOUFFE, Chantal. *Por un populismo de izquierda*. Tradução de Soledad Laclau. Siglo Veintiuno Editores, 2018.
SIKKA, Sonia. Herder on Humanity and Cultural Difference: Enlightened Relativism. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

REPRESENTAÇÕES NACIONAIS E POPULARES NO MODERNISMO BRASILEIRO

Tiago Hermano Breunig (UFPE)[1]

Resumo: A cultura popular e o folclore desempenham um papel fundamental nos conflitos sociais e culturais nas periferias do mundo ocidental, especialmente em momentos de crise que exigem a reconstrução de identidades, do que um determinado nacionalismo modernista no Brasil foi sintoma. Pretendemos, assim, interrogar o gesto modernista ao exigir seriedade e responsabilidade institucional nos estudos das manifestações culturais e do folclore e ao recriar uma arte nacional em contraposição a concepções de progresso e de moral das classes dirigentes, propondo a construção de um senso de pertencimento nacional em contraposição a concepções oficiais do governo e das classes dirigentes.
Palavras-chave: Folclore; Nacionalismo; Modernismo brasileiro.

As crises das democracias modernas são recorrentemente compreendidas como problemas culturais que devem ser enfrentados culturalmente. Agora, por exemplo, a crise da democracia brasileira se sustenta, em alguma medida, na cultura: basta lembrarmos a postagem do atual presidente do Brasil afirmando ser "tão importante quanto a economia", "o resgate de nossa cultura". Podemos adaptar a pergunta de Judith Butler (2007) e questionar quem se inclui e exclui no "nossa", ou seja, a quem se refere a "nossa cultura" e, consequentemente, a nação brasileira. Mas basta, por ora, reter a relação entre cultura e poder.

Ao coincidir, como sabemos, com a potencialização dos conflitos internos ocasionada pela ascensão da burguesia com a industrialização e a inserção do Brasil no capital internacional, momento em que o conceito de populismo, a partir da Revolução de 1930, nomeia a especificidade da participação social das classes populares no Brasil em contraste com o mundo ocidental desenvolvido (DEBERT, 1979), e em que, como observa Ortiz (1985) as transformações sociais orientadas politicamente pelo Estado exigem outra interpretação do Brasil, o Modernismo brasileiro constitui um mo(vi)mento privilegiado para a compreensão do interesse pela cultura, especialmente pelo folclore e pelo popular, na reconstrução das identidades nacionais.

O que o interesse pelos estudos do folclore, a exigida cientificidade e responsabilidade institucional pela seriedade dos estudos do folclore, podem nos informar

[1] Doutor em Literatura (UFSC). Professor Adjunto do Departamento de Letras da UFPE. Contato: thbreunig@gmail.com.

sobre as representações nacionais e populares em um determinado segmento do modernismo brasileiro, especificamente o que deriva na institucionalização dos estudos do folclore e da cultura popular brasileira? Quais implicações das concepções de nação e de povo se podem depreender de tais representações?

Para responder a tais questões, o conceito de representação, creio, deve permanecer associado ao campo da arte, no qual a representação do povo ora parece coincidir com a nação, compreendido como totalidade, ou seja, uma articulação que podemos denominar, com Ernesto Laclau (1996), hegemonia, ora parece coincidir com a contraposição da nação, e, ao mesmo tempo, ao campo do poder e da democracia, no qual a representação pode ser definida, ainda com Laclau (1996), como o processo no qual, pela presentificação de um ausente, o representante substitui e encarna o representado, de modo que a identidade do representado permanece incompleta, sendo a representação um suplemento a sua constituição. Ainda, o primeiro conceito de representação, questionado reiteradamente pelo Modernismo, pode permanecer, no entanto, no entendimento da arte modernista, mas no sentido proposto por Luiz Costa Lima (2011), ou seja, como representação de representações, o que permite compreender o modo como o Modernismo brasileiro se relaciona com a tradição, rearmando, na mediação, o nosso contato com o Brasil, com o nosso "tempo" e a nossa "terra", diria Mário de Andrade (1972a), combatendo as "superfectações culturalistas, impostas de cima para baixo", contra as quais concebe a cultura nacional como instrumentos de transformação social, como se pode depreender de sua tese de que as transformações sociais são precedidas por transformações espirituais. A aparente obviedade de tal conclusão, que afinal apenas antecipa o conceito de cultura do ISEB, no Brasil dos anos 1950, esbarra, contudo, no folclore, considerando sua natureza tradicional e conservadora e, portanto, teoricamente pouco afeita a transformações.

Com isso, as perguntas anteriormente formuladas poderiam, finalmente, convergir em um problema: não podemos identificar uma relação entre a "totalidade racial" mencionada por Andrade (1972b), relacionada com a integridade do folclore, com a totalidade social mencionada, por sua vez, por Laclau (2011)? Consequentemente, o problema aqui proposto implica deslocar o conceito de totalidade de uma interpretação,

proveniente do Romantismo e tantas vezes repetida[2], segundo a qual o folclore aspira nostalgicamente a uma totalidade perdida, para uma interpretação, sugerida pela razão populista desenvolvida por Ernesto Laclau, de uma totalidade que aspira, indefinidamente, ao futuro, uma totalidade sempre incompleta, pois fundamentada nas demandas populares insatisfeitas.

Afinal, a "totalidade racial" que Mário de Andrade (1972b) identifica nas manifestações populares e no folclore se fundamenta, evidentemente, na realidade do tempo e da terra a que se pertence e em que se funda historicamente o povo, em claro conflito com a ontologia nacional dos intelectuais brasileiros sustentados em teorias raciais positivistas, como base para o Estado nacional. O folclore se contrapõe, portanto, como esclarece Mário de Andrade, a concepções de progresso e de moral dos dirigentes do Estado e consequente perseguição das manifestações culturais, em função do "contraste fatal entre cultura e civilização", sustenta Mário (1998, p. 432-433) em seu estudo sobre o folclore brasileiro.[3] Assim, a necessidade de superar o "destradicionalismo e despoliciamento cultural da sociedade brasileira" (ANDRADE, 1991, p. 30), como fica claro, corresponde a uma luta cultural, tal como a define Antonio Gramsci.

A cultura, bem entendida, corresponde aqui a uma porção da totalidade social que confronta a homogeneização, que corresponde, por sua vez, a uma outra porção, identificada com a civilização, de modo que a cultura pode, portanto, representar o povo separado do poder. Ao postular um "contraste fatal entre cultura e civilização", Mário questiona, portanto, a equidade entre cultura e civilização anunciada pelo Iluminismo, com seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo, bem como a concepção proveniente do Romantismo de cultura como corporificação de nossa humanidade comum, encarnada pelo Estado. Pois se o Romantismo, especialmente com Herder, legou uma concepção de cultura como modo de vida, como a compreendemos atualmente, a

[2] Segundo Cavalcanti (2004), por exemplo, "o folclore é, na arquitetura de sua obra, um canal privilegiado de religação com um mundo que aspira à totalidade", caracterizando uma "aspiração sempre acompanhada de dolorosa e irremediável nostalgia: a totalidade almejada está perdida, ou a ponto de perder-se inexoravelmente, no mundo moderno". Em nota, a autora ainda acrescenta que "tanto Travassos (1997, pp. 202-203), como Moraes (1999, p. 31) encontraram essa dimensão filosófica profunda do romantismo no modernismo de Mário de Andrade."

[3] Republicado integralmente e conforme os manuscritos de Mário de Andrade em 2019, em *Aspectos do folclore brasileiro*, o estudo "O folclore no Brasil" foi escrito em 1942, destinado ao *Handbook of Brazilian Studies*, coordenado por Rubens Borba de Moraes e William Berrien. Intitulado "Folclore", o estudo foi publicado no *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, em 1949, e republicado pelo Senado Federal em 1998.

concepção de um Estado transcendente em que os antagonismos da sociedade civil impelidos por interesses opostos são harmoniosamente reconciliados cede lugar a uma concepção de sociedade como conflito permanente. Como desdobramento do "conflito entre cultura e civilização" que, segundo Eagleton (2011, p. 23), faria parte de "uma intensa querela entre tradição e modernidade", constitutiva, como sabemos, do modernismo, a concepção de cultura de Mário de Andrade representa, enfim, um sintoma do "fracasso da cultura como civilização real – como a grande narrativa do autodesenvolvimento humano" (EAGLETON, 2011, p. 35).

A preocupação de Mário de Andrade (1998) com o folclore, compreendido como "um anseio de simpatia humana" e um conhecimento da vida e da cultura material e imaterial do povo, pode ser comparada, portanto, com o modo como Antonio Gramsci (1998) compreende o folclore no contexto do fascismo italiano. Afinal, para Gramsci, para quem o povo constitui o conjunto das classes subalternas e instrumentais de cada uma das formas de sociedade existentes, o folclore representa a concepção do mundo e da vida de determinados estratos da sociedade em contraposição a concepções oficiais do governo e das classes dirigentes.

Ao reorientar a tradição marxista para o debate do nacional-popular, Gramsci, como observa Ortiz (1985, p. 129), compreende as relações do moderno estado italiano com a hegemonia da cultura e da ideologia dos diferentes grupos sociais, atrelando Estado e a construção da nação. Assim, conclui Ortiz (1985, p. 130), "a relação entre nacional e popular se manifesta no interior de um quadro mais amplo, o Estado", relação que "pode a meu ver ser reencontrada no caso brasileiro", completa Ortiz. Em contraposição ao individualismo antinacional e antiestatal, Gramsci sugere compreender o Estado como um direcionamento consciente das grandes multidões nacionais, de modo que afirma a necessidade de um contato sentimental com as multidões e a compreensão de suas demandas, recorrendo, para tanto, ao folclore como um meio de identificação pelo modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial.

Como constata Laclau (2011), ao interrogar a formação das identidades coletivas sob a forma do populismo a partir de uma perspectiva gramsciana, as identidades populares, como efeitos da hegemonia, emanam do conflito entre particularidade e universalidade, conflito constitutivo do modernismo, sobretudo nas periferias do mundo ocidental, em que representa um problema mais profundo do que o que o conflito entre

tradição e modernidade poderia traduzir, e em que o populismo, bem como o nacionalismo, assumem um significado singular, em que pesam os significantes vazios concebidos por Laclau como precondição a operações discursivas politicamente significativas. O interesse de Mário de Andrade pelo folclore pode apontar, portanto, para a possibilidade de unificação de uma pluralidade de demandas em uma configuração nacional e popular, representada pelo povo enquanto resultado da articulação equivalencial de demandas, de cuja constituição depende, segundo Laclau (2011), a possibilidade mesma da democracia

Ao diferenciar a dimensão nacional, relacionada com a ideologia e, portanto, com a sociedade como um todo, da dimensão popular, relacionada, por sua vez, ao mito e a um grupo restrito, Ortiz (1985, p. 137) afirma que a ideologia se define como uma concepção de mundo da sociedade "visando a totalidade". Ortiz conclui, consequentemente, que "o nacional não pode se constituir como o prolongamento dos valores populares, mas sim como um discurso de segunda ordem". Ao problematizar, pois, a construção da identidade nacional, Ortiz desenvolve um argumento que, creio, contribui para a compreensão tanto do folclore quanto da distinção entre popular e erudito na obra de Mário de Andrade:

> Seria interessante retomarmos neste ponto uma distinção que Gramsci estabelece entre filosofia e folclore (...) Ao considerar a cultura popular como heterogênea, na verdade Gramsci a está apreendendo enquanto fenômeno particularizado. A realidade do mundo social é múltipla, daí ela se opor à filosofia, sistema de conhecimento que ordena e compreende esta multiplicidade. O folclore, como universo simbólico de conhecimento, se aproxima do mito e se revela como o saber do particular. A pluralidade da memória coletiva deriva justamente do fato de ela se encarnar no grupo que a representa. Sua fragmentação não decorre de uma pretensa debilidade imanente ao popular, mas sim da diversidade dos grupos sociais que são portadores de memórias diferenciadas. Nada unifica um candomblé, um reisado, uma folia de reis, uma cavalhada, a não ser um discurso que se sobrepõe à realidade social. Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. (...) A memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares. O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas para integrá-los em uma totalidade mais ampla. A relação que procurávamos entre o popular, nacional e Estado agora pode ser explicitada. O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo (ORTIZ, 1985, p. 138-139).

Com isso, Ortiz (1985, p. 139) conclui ser um falso problema "a procura de uma 'identidade brasileira'", e sugere procurar, antes, a identidade de quem elabora determinada identidade nacional: "A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?", pergunta. Ao constatar que são os intelectuais que desempenham a tarefa de mediação, Ortiz (1985, p. 140) retoma a distinção que Gramsci estabelece entre filosofia e folclore:

> colocar o intelectual como mediador simbólico implica apreendermos a mediação como possibilidade de reinterpretação simbólica. Dito em linguagem gramsciana, o folclore penetra a filosofia. O intelectual-filósofo trabalha os elementos do folclore para integrá-los no sistema de conhecimento que Gramsci denomina filosofia. O folclore, que se define como conhecimento fragmentado, passa desta maneira a integrar um todo coerente ao ser mediatizado pela atividade intelectual.

Ora, a distinção gramsciana entre folclore e filosofia, mediatizada pela atividade intelectual, não permite compreender a transposição do folclore ao erudito defendida por Mário de Andrade? Para tanto, e contrariando o que se tem afirmado, um tanto repetidamente, que não haja "hierarquia entre cultura popular e cultura erudita" na obra de Mário de Andrade[4], a hierarquia entre popular e erudito permanece e, ainda, constitui o fundamento para a ação política. A hierarquia se confirma, por exemplo, pelas palavras do personagem Janjão, compositor nacionalista que transubstancia elementos do folclore que, no entanto, reconhece como "conservador", bem como pelas palavras de sua interlocutora, Siomara Ponga, que, polemizando com Janjão, questiona a arte erudita a partir daquele mesmo contraste entre cultura e civilização: "Talvez a arte erudita, com suas consequências de 'belas artes', de 'arte pura', seja um avanço indevido da 'civilização' sobre a 'cultura'" (ANDRADE, 1989, p. 93).

A "realização de um povo" (ANDRADE, 1989, p. 151), relacionada com a criação de uma arte nacional a partir do folclore, mencionada, a seguir, por Janjão, parece se referir tanto a uma arte, realizada por um povo, quanto ao povo, realizado, ao mesmo tempo, pela arte, de modo que, da representação, passamos para o plano da

[4] Aproximando as ideias de Mário de Andrade aos estudos culturais, Angela Teodoro Grillo, por exemplo, afirma que "Para Mário de Andrade, não há hierarquia entre cultura popular e cultura erudita". Cf. Entrevista de Angela Teodoro Grillo. Disponível em: http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2285-entrevista-angela-teodoro-grillo.html

representatividade. Afinal, o estudo do folclore considera populações e suas respectivas culturas sem representatividade no Brasil, propensas a esmorecer diante da racionalidade do Estado e das classes dirigentes, sobretudo a partir do Estado Novo, com o recrudescimento do controle sobre as manifestações culturais populares, agora e a cada vez que a razão do capital se impõe como condição de desenvolvimento e progresso. Em contraposição tanto aos processos de homogeneização quanto aos valores sustentados por determinados grupos sociais e intelectuais, o nacionalismo de Mário de Andrade valoriza a heterogeneidade do folclore como se concebesse o povo, em detrimento de uma homogeneidade postulada a partir de um centro de poder que o reduziria a uma unidade substancial, como a precipitação social de uma interação de demandas populares.

O folclore, cuja rememoração depende das populações que ritualizam suas manifestações culturais, de modo que sua preservação implica a preservação de suas vidas, seja como identidade, seja como corpo, conforma a pluralidade do povo, cujas demandas insatisfeitas, segundo Laclau (2011), constituem, quando articuladas, uma subjetividade social mais ampla que, ainda segundo Laclau, institui o povo como agente potencial separado do poder. As demandas populares dependem, portanto, para se articularem politicamente, do que Gramsci denomina filosofia, um sistema de significação que, integrando hegemonicamente as demandas populares numa totalidade, contribui, por fim, para a construção de identidades, fundamental, como nota Ortiz (1985), para a ação política.

Na atual crise da democracia brasileira, o presidencial “resgate de nossa cultura” evoca a luta cultural, da qual depende, aparentemente, a possibilidade de preservação das vidas que ritualizam suas manifestações culturais, bem como daquilo que resta da democracia.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro.* São Paulo: Global, 2019.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972a.

_____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982a. (v.1)

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982b. (v.2)

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972b.

_____. Folclore. In: MORAIS, Rubens Borba de; BERRIEN, William. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, 1998. p. 421-469.

_____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Who sings the Nation-state?:* language, politics, belonging. London; New York; Calcutta: Seagull books, 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 54, 2004.

CONTIER, A. D. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, maio 1994.

DEBERT, Guita Grin. *Ideologia e populismo*: A. de Barros, M. Arraes, C. Lacerda, L. Brizola. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p. 141-158, 1994.

GRAMSCI, A. *Cuadernos de la cárcel*: literatura e vida nacional. 3. ed. México, D.F.: Juan Pablos Ed., 1998.

LACLAU, E. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. Poder e representação. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 7-28, dez.1996.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: _____. *Escritos de véspera*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

O INSÓLITO COMO REPRESENTAÇÃO DO EXÍLIO, DA SOLIDÃO E DA CRISE DE IDENTIDADE EM *DOZE CONTOS PEREGRINOS*

Camilla Guedes Tiburcio Pazim (Unemat)[1]

Resumo: A proposta deste trabalho é analisar alguns contos da obra *Doze contos peregrinos* (2014) do autor colombiano Gabriel García Márquez. Analisa-se alguns contos da obra estudada: *Assombrações de agosto, A santa* e *O rastro do teu sangue na neve*. Estabelecendo a relação entre os acontecimentos insólitos peculiares em cada um dos contos e como as desacomodações identitárias dos personagens conversam com o contexto histórico em que a obra foi escrita. Os vínculos entre as características de formação e composição das narrativas e a solidão e o abafamento político vividos durante décadas no continente latino-americano.
Palavras-chave: Realismo Maravilhoso; Identidade; Gabriel García Márquez

A obra *Doze contos peregrinos* (2014), do autor colombiano Gabriel García Márquez, que narra as coisas estranhas e fora do comum que acontecem aos latino-americanos na Europa, espécie de grande espaço em que os acontecimentos que marcam cada um dos contos se desdobram. A característica essencial da figura do peregrino é que ela vem acompanhada da solidão que os grandes deslocamentos, geográficos, políticos e culturais, impõem aos sujeitos. Assim, os contos narram histórias de personagens deslocados de sua terra natal, mas que não perdem uma espécie de essência cultural, ontológica e social que os caracteriza como latino-americanos, ainda que sofram tensões, conflitos e reacomodações em suas identidades.

Escritos durante o período de crescimento e solidificação das ditaduras militares na América Latina, o livro *Doze contos peregrinos* representa, sob muitos aspectos, o sufocamento, a solidão e o exílio dos latino-americanos que viveram uma época de instabilidade e sobrevivência, assim, a obra é marcada por personagens que se deslocam geográfica, social e culturalmente e se deparam com a solidão como realidade sempre presente, a marcar suas vivências de exilados, a lembrar-lhes de seu caráter de expatriados. Nesse deslocamento ocorrem processos de ruptura e reconstrução de suas subjetividades, de novas articulações identitárias, sendo que os acontecimentos que levam ao início dessas mudanças, no interior da narrativa, são sempre de natureza fantástica, o que, a princípio, não se manifesta como um grande evento, mas começa,

[1] Graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia (USP) e graduada em Letras Português/Inglês (Unesp/Ibilce). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Unemat *campus* de Sinop na linha de pesquisa de Estudos Literários. Contato: camilla.gt26@gmail.com.

sutilmente, a perturbar a ordem natural das coisas e a invadir os personagens, seus espaços, vivências e relações.

A obra *Doze contos peregrinos* do autor colombiano Gabriel García Márquez, os contos, que foram escritos durante o período de crescimento e solidificação das ditaduras militares na América Latina, narram as coisas estranhas e fora do comum que acontecem aos latino-americanos na Europa, transmitem o sufocamento, a solidão e o exílio dos peregrinos, sujeitos deslocados de sua terra natal, mas que não perdem uma espécie de essência cultural, ontológica e social que os caracteriza como latino-americanos, ainda que sofram tensões, conflitos e reacomodações em suas identidades. Em *Doze contos peregrinos*, o fantástico primeiramente manifesta-se de forma sutil, mas vai ganhando o contorno de algo que perturba a cotidianidade e revela aos personagens algo sobre eles mesmos. Estamos diante de personagens deslocados não só de seu espaço geográfico natural, mas também social e cultural, que são acometidos pelo insólito, presenciam a inverossimilhança na trama das narrativas.

Assim, García Márquez utiliza-se do encantamento perante os fatos insólitos, leitor e narrador não se espantam, se amedrontam ou hesitam perante as situações estranhas que acometem as personagens, ao contrário, essa percepção é mostrada como um componente da realidade, em que os personagens são agraciados, iluminados com desacomodações que à primeira vista os desalojam, mas depois amplia, altera suas identidades. Segundo Stuart Hall, a identidade se torna uma questão somente quando está em crise, sujeitos estáveis e coerentes não se modificam, não precisam lidar com contradições e mudanças, mas quando há dúvida e incerteza, o sujeito é forçado a se recompor diante da nova estrutura em que se insere, despertando identidades diferentes em momentos diferentes, o deslocamento desarticula, abala, ao mesmo tempo em que reconstitui, renova e possibilita novas articulações (HALL, 2014).

Assim, analisamos em que medida essa dialética entre fantástico e identidade conversam com o contexto histórico em que a obra foi escrita, ou seja, os vínculos entre literatura e sociedade, entre as características de formação e composição das narrativas e a solidão e o abafamento político vividos durante décadas no continente latino-americano.

Fantástico, Maravilhoso e Realismo Maravilhoso

O fantástico, como forma de manifestação narrativa, surge ainda em meio as ideias iluministas do século XVIII, durante o chamado Século das Luzes, em que a razão e o pensamento científico tornaram-se a única maneira de explicar a realidade, sendo que os fenômenos sobrenaturais, misticismo, crença e irracionalismo, inclusive a própria religião, eram acontecimentos que antes causavam temor e que serviam como forma de controle social, mas que foram enfraquecidos pelo racionalismo e pelo desenvolvimento do pensamento científico, criando uma dualidade antitética entre dois modos de pensamento: a crença e a razão. A ideia de um universo no qual tudo acontece obedecendo a determinada ordem lógica deixa a humanidade amparada em uma perspectiva mecânica de explicações, em que tudo é questionado e respondido por meio da racionalidade, filosófica ou científica, mas, ao mesmo tempo, deixa os indivíduos sem argumentos diante do desconhecido. Nesse contexto dá-se o surgimento do fantástico como modo de expressar, através da literatura, os medos e as irracionalidades não mais permitidas diante da lógica científica que, agora, tudo explica e define:

> E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso, e, portanto, não são possíveis de racionalização. (ROAS, 2014, p.50).

Uma questão bastante recorrente nos estudos literários é aquela que busca estabelecer, teoricamente, a natureza, o conceito e as formas de manifestação do fantástico, bem como as relações e distinções com o realismo maravilhoso e a própria ideia de mágico ou maravilhoso. É certo que as três manifestações compartilham muitas características, como o posicionamento frente ao realismo, a exploração de acontecimentos que ferem a verossimilhança e o pragmatismo lógico, a desestabilização do mundo real com inserção de elementos insólitos, entre outros, mas a dificuldade em conceituá-las e separá-las gera discussões e, ainda assim, as distinções são feitas por uma linha tênue, um conjunto de características que se estabilizam e diferem de modo sutil, mas convicto.

Segundo Todorov, o fantástico é a hesitação entre o natural e o sobrenatural, nessa perspectiva o fantástico dura apenas o tempo da hesitação, compartilhada por leitor e personagem. Outro ponto liga-se à maneira de ler do interlocutor, que

experimenta as sensações vividas pela personagem e identifica-se com elas, fazendo com que aconteça a incerteza diante dos acontecimentos inverossímeis narrados e assim, somos direcionados para a terceira condição, a qual Todorov chama de 'interpretação', em que a visão ambígua provocada pelo fantástico leva a uma leitura que não é "poética" e tampouco "alegórica", ou seja, as palavras no texto fantástico não podem ser tomadas com naturalidade, ou com outros sentidos, pois precisam de representatividade para que ocorram reações decorrentes das ações que formam a trama da história (TODOROV, 1992). Selma Calasans Rodrigues, por sua vez, argumenta que a definição de Todorov é limitadora, por ser bastante dependente da hesitação do leitor. Por esse aspecto, poucas obras seriam fantásticas, pois para a autora, o fantástico acontece quando há uma simultaneidade de características, a razão e o sobrenatural, por exemplo, causando uma ruptura na ordem cotidiana e real, mas possibilitando uma ambiguidade na interpretação (RODRIGUES, 1988).

O fantástico é vinculado ao real, mas há uma suspensão na narrativa que insere o sobrenatural e gera uma dupla possibilidade na interpretação do leitor, e isso implica uma ameaça à ordem natural do mundo que conhecemos, sendo assim, outra característica importante é a necessidade da transgressão entre realidade e sobrenatural para que ocorra o efeito fantástico (ROAS, 2014). Dessa maneira, nas narrativas fantásticas, há a subversão, dramática ou sutil, do mundo como o conhecemos, assim, o narrador desestabiliza as certezas que o leitor tem acerca da ordem real e visível, abalando as estruturas organizadas, lógicas e coerentes a partir das quais o mundo e a realidade são explicados, não como afronta, mas como um modo de impor ao leitor questionamentos e fazê-lo perder a segurança frente aos seus pressupostos, conhecimentos ou preconceitos (ROAS, 2014). A inserção do fator psicológico é fundamental e explorado nesse tipo de narrativa: o medo, a dúvida, a tensão são contribuintes para a existência dessa relação antitética entre o natural e o sobrenatural, pois coloca-se em questão a natureza do fato insólito, deixando a resposta sempre em aberto no âmbito da (im)possibilidade, ou seja, da possível explicação real e racional para o fato ou a crença na manifestação do irreal, do impossível ter acontecido.

Na obra *Doze contos peregrinos*, o conto "Assombrações de agosto" narra a aventura de uma família que vai à Arezzo conhecer o castelo de um amigo escritor venezuelano, Miguel Otero Silva, lá ficam conhecendo a trágica história de Ludovico, o

antigo dono da fortaleza, que dizem ainda vagar todas as noites pelo lugar. Contava-se que em um dia de loucura, Ludovico havia matado sua dama, ainda no leito, com uma apunhalada no coração, depois soltara contra si mesmo seus cães ferozes que o despedaçaram a dentadas. Ao conhecer o castelo, o narrador conhece o quarto de Ludovico e o descreve fisicamente, os móveis, a decoração, os detalhes, mas lhe chama atenção o cheiro de perfume de morangos que exala do ambiente. O fantástico acontece no final do conto, quando ao despertar na manhã seguinte, os personagens não estão no quarto onde haviam adormecido, mas estão no quarto onde acontecera o assassinato. O fantástico tem a característica de desestabilizar os limites que nos dão segurança, provoca a angústia, o estranhamento, o medo não é uma ameaça física, mas gera um calafrio, provocado pela falta da explicação através da racionalidade lógica do acontecido:

> Só então estremeci com o perfume de morangos recém-cortados, e vi a lareira com as cinzas frias e a última lenha convertida em pedra, e o retrato do cavalheiro triste que nos olhava há três séculos por trás da moldura de ouro. Pois não estávamos na alcova do térreo onde havíamos deitado na noite anterior, e sim no dormitório de Ludovico, debaixo do dossel e das cortinas empoeiradas e dos lençóis empapados de sangue ainda quente de sua cama maldita. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 135).

A distinção entre o fantástico e o maravilhoso se dá na ordem da verossimilhança: enquanto o fantástico questiona o irreal que irrompe em meio à realidade e abala seus fundamentos, no maravilhoso não há questionamento, ele funciona como um “mergulho” no mundo do faz-de-conta em que os acontecimentos mais extraordinários são aceitos com naturalidade pelo leitor (RODRIGUES, 1988). Assim, temos como exemplo os contos de fadas, narrativas em que objetos inanimados no nosso cotidiano não só falam e têm características humanas, como participam da trama ativamente, sem que seja algo espantoso ou que cause uma duplicidade na leitura. Nesse aspecto, vemos que o maravilhoso não entra em conflito com a realidade, havendo, desde o início (“Era uma vez...”) a ideia de outro mundo em que o insólito não fere as estruturas de realidade do leitor, ou seja, em que a narrativa transforma o sobrenatural em natural, desse modo não há transgressão, pois os acontecimentos não são tidos como naturais ou conflitivos, tudo se torna admissível sem que haja dúvida, espanto ou hesitação.

O realismo maravilhoso situa-se entre o fantástico e o maravilhoso, pois a dependência do real é necessária, mas, ao contrário do fantástico, não há a presença do medo frente ao insólito, que passa a ser natural, a subversão está em naturalizar o irreal, dessa forma, o fato extraordinário não causa estranhamento ou desconforto. Diferentemente do fantástico, em que há a possibilidade de dupla interpretação, no realismo maravilhoso há o encantamento perante os acontecimentos inverossímeis, também o narrador não se posiciona com espanto e o leitor não precisa decifrar ou optar por uma ou outra perspectiva, ele apenas se rende ao texto e aos acontecimentos. Assim, o termo realismo justifica-se por ser um gênero cujo palco é a realidade, a trama da narrativa é vivida no mundo real que conhecemos, a incoerência, o insólito, acontecem com a junção do termo maravilhoso, é o belo, o fabuloso, o extraordinário. Nesse caso, a realidade é pincelada com a inverossimilhança sem que haja choque ou estranhamento, não é mágico, pois por mágica subentende-se o domínio de uma arte ilusória, no maravilhoso tem-se a ideia do humano, da imaginação em que narrador, personagem e leitor não se desconcertam perante o insólito, há, ao contrário, o encantamento. Os contos são permeados por traços que nos conduzem à percepção da alma humana em determinado contexto histórico, são escritos que carregam uma prosa quase poética em que a angústia, a solidão e os deslocamentos são tocados por gestos e olhares de amor, complacência, solidariedade e, assim, realidade e fantasticidade, amor e solidão, tornam-se dualidades naturalizadas na obra.

Identidade

Pensando em identidade como a estabilização do indivíduo já adaptado e unificado à vida e aos costumes sociais da estrutura em que habita, a mudança, imposta ou voluntária, gera uma fragmentação do sujeito, pois quebra as estruturas sólidas que o ligavam ao meio. Entretanto, segundo Stuart Hall, a identidade se torna uma questão somente quando está em crise, sujeitos estáveis e coerentes não se modificam, não precisam lidar com contradições e mudanças, mas quando há dúvida e incerteza, o sujeito é forçado a se recompor diante da nova estrutura em que se insere, despertando identidades diferentes em momentos diferentes, ou seja, o deslocamento desarticula, abala, ao mesmo tempo em que reconstitui, renova e possibilita novas articulações identitárias (HALL, 2014). Em *Doze contos peregrinos* é através do deslocamento geográfico que as personagens lidam com a solidão que os atinge de formas diferentes,

como a solidão amorosa, familiar e cultural. Permeada pelo fantástico, a narrativa desestabiliza e depois realoca os sujeitos, desarticula e reconstitui, através de acontecimentos insólitos que, a princípio, acometem a vida dos sujeitos de modo singelo, mas ganha força e proporção, colocando-os diante dos dilemas de mudança e readaptação.

Em "A santa", conto escrito em 1981, o personagem Margarito Duarte é abalado com a descoberta acerca do cadáver de sua filha que, morta há anos, permanecia intacto no caixão e carecia de peso, as rosas em suas mãos não tinham morrido, mas as flores falsas da coroa não haviam resistido ao tempo. Diante da busca pelo reconhecimento de santificação da menina, Margarito deixa sua terra natal nos Andes colombiano e vai à Itália, carregando a filha morta dentro de um baú, clamar a Pio XII pela averiguação e constatação da santidade. Descrito como um sujeito simples, cujo objetivo, após o acontecimento sobrenatural, é gastar seus dias lutando pela causa da santificação – "saía logo cedo com o estojo da santa, e às vezes regressava tarde da noite, exausto e triste, mas sempre com um rescaldo de luz que infundia nele novos ânimos para o dia seguinte" (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.64) –, o personagem tem sua jornada marcada pela solidão ao tentar o reconhecimento do sumo pontífice. Margarito tem seu deslocamento provocado por um acontecimento insólito e, nesse difícil processo de luta por reconhecimento e de convivência com a solidão cultural, há a lenta adaptação ao lugar e às novas rotinas, sendo que esse caminho leva à sutil mudança do personagem, o fantástico desarticula sua identidade do passado, mas abre possibilidade para novas articulações (HALL, 2014).

Em outro conto, "O rastro do teu sangue na neve", Nena Daconte e Billy Sánchez de Ávila são jovens caribenhos ricos dentro de um lindo automóvel a caminho da França para sua lua-de-mel. No entanto, Nena espetara o dedo em um espinho de rosa e desde então, gota a gota, o ferimento não havia parado de sangrar. No início não houve preocupação por algo tão pequeno, mas ao longo da narrativa, a moça vai perdendo a vitalidade e, quando chegam à França, é internada no primeiro hospital em estado de alerta. O fantástico, que inicia com o furo no dedo e as gotas de sangue, ganha a proporção de um manancial incontrolável, leva ao esgotamento e acomete, também, a vida de Billy, descrito como valente e líder do seu grupo no Caribe. Agora ele se depara com a solidão amorosa e cultural, o deslocamento o coloca fora de seu território de

domínio e a necessidade de sobrevivência o obriga a integrar-se, porém, como um estrangeiro, sem fama ou recursos, diferente da identidade de dominador e prepotente do passado:

> Não sabia onde encontrar Nena Daconte, mas em sua mente estava fixa a imagem providencial do médico asiático, e estava certo de encontrá-lo. Não entrou pela porta principal, mas pela de emergência, que lhe havia parecido menos vigiada, mas não conseguiu ir além do corredor onde Nena Daconte lhe dissera adeus com a mão. (…) Billy Snachéz tentou se safar com um recurso de brigador, e então o vigia mandou-o à merda em francês, torceu-lhe o braço nas costas (…), e atirou-o como um saco de batatas no meio da rua. Naquela tarde, dolorido pela lição, Billy Sánchez começou a ser adulto. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 248).

Assim, em *Doze contos peregrinos* o fantástico manifesta-se de forma sutil, ganha o contorno de algo que perturba a cotidianidade, mas que revela aos personagens algo sobre eles mesmos. Estamos diante de personagens deslocados não só de seu espaço geográfico natural, mas também social e culturalmente, o que faz com que o acontecimento insólito que ocorre em todas as narrativas, juntamente com o fator de distanciamento, produza desacomodações em suas identidades que, a princípio, se desestabilizam, mas depois motiva novas perspectivas, novas articulações identitárias.

Há a tentativa de compreender de que modo o fantástico pode se manifestar de diferentes formas, às vezes nem sempre explícitas, em diferentes narrativas de uma mesma obra, ao mesmo tempo em que articula, nem sempre de modo alegórico ou poético, mas na própria dinâmica do enredo, um jogo muito sofisticado entre a realidade interna da obra, o mundo ficcional, e a realidade política, histórica e social em que a obra emerge. Indo além, pensamos o fantástico como elemento central de enredos em que personagens, ao viverem situações insólitas ou inexplicáveis, acabam por vivenciar conflitos que se desdobram diretamente sobre suas identidades e a maneira como estas se situam diante do mundo, das coisas e dos outros.

Conclusão

García Márquez constrói, em cada um dos doze contos, personagens latino-americanos cujas identidades estão fundamentadas na cultura da terra natal, mas os desloca no espaço. O realismo maravilhoso trava uma delicada necessidade de equilíbrio de dependência entre realidade e percepção. Assim, a ontologia da realidade e

fenomenologia da percepção convivem em um movimento dialético, em que a realidade única da América Latina colabora para a inserção do insólito na literatura, mas também depende da forma de percepção da atmosfera e dos acontecimentos americanos pelo artista. A forma singular de ser da natureza e do povo sul americano é transformada em estética e linguagem artística por autores que criam aquilo que seria o discurso da identidade latino-americana.

Como vimos nos contos relatados acima da obra *Doze contos peregrinos*, os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam diante do insólito e esse tipo de acontecimento surge sem que haja uma causa pautada na lógica da realidade, ele simplesmente ocorre sem provocar espanto nos personagens e tampouco no narrador. À essa vertente literária juntam-se, além da disjunção entre real e irreal que compõem a estética dos textos, os discursos ideológicos e a História da América Latina, dessa forma, o realismo maravilhoso carrega a identidade latino-americana dentro dos textos literários que subvertem a visão do outro sobre nossa gente, mas busca imprimir a visão dos nativos sobre os processos de vivência e conhecimento historicamente acumulado.

Referências:

CESERANI, R. **O fantástico.** Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: ___. **Obra crítica II.** Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 345-363.

GALEANO, E. H. **As veias abertas da América Latina.** Tradução: Galeno de Freitas. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Doze contos peregrinos.** Tradução: Eric Nepomuceno. 24ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas.** Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, S. M. **O fantástico.** São Paulo: Editora Ática, 1988.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

OS ESPAÇOS DE CONFINAMENTO NAS OBRAS DE SAMUEL BECKETT E MAURA LOPES CANÇADO: GEOMETRIAS DA LOUCURA

Cristiana Silva Mendes Cangussú (UFU)[1]

Resumo: O presente trabalho pretende analisar os contos "O despovoador", de Samuel Beckett e sua peça televisiva "Quad I+II" e os contos "Espiral ascendente" e "No quadrado de Joana" da escritora Maura Lopes Cançado. A investigação consistirá na leitura crítica dos espaços circulares em "O despovoador" e "Aspiral ascendente" e dos espaços quadráticos em "Quad I+II" e "No quadrado de Joana" e de como essas figuras geométricas de confinamento irão contribuir para a loucura dos personagens.
Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Samuel Beckett; Abralic

Cercamo-nos de palavras e padrões, figuras e ilusões. As vistas domesticadas no entanto, retiram nossa curiosidade acerca dos espaços e simbolismos, por isso não é estranho que a análise das formas geométricas sejam pouco exploradas na literatura. Trata-se de figuras primárias, simbólicas e portanto, elas contêm significações profundas acerca do comportamento humano e seus processos criativos. Desse modo, estudá-las na literatura é uma forma de explorar uma área bastante fecunda em metaforizações e alusões de maneira diferenciada, sobretudo de maneira sensível às emoções humanas, as quais tanto carecem de investigação no sentido de evoluí-las.Voltaremos nossa análise para as formas geométricas entendidas como um espaço reduzido para se viver. Ainda que tal vivência seja literária – com todas as implicações ficcionais que a circundam- ela não deixa de acenar para o contemporâneo, pois viver em apartamentos hoje, pode-se aproximar muito de seu pseudo sinônimo, "apertamento". Eis uma literatura que acena para a vida e vai além dela, por retratar a complexa subjetividade de uma mente criativa.

[1] Graduada em Letras- Português pela Unimontes, Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG e Doutoranda em Estudos Literários pela UFU. Contato: cristianacangussu@gmail.com .

Maura e o claustro manicomial

Maura Lopes Cançado, nascida em 1929, na interiorana São Gonçalo do Abaeté em Minas Gerais, foi uma criança muito amada no seio familiar. Contrariando aos tradicionais costumes locais, casou-se aos quinze anos e ao cabo de um ano ela debitava um divórcio e um filho. Jovem e desimpedida, Maura investe a herança deixada pelo pai na compra de um avião e depois se muda para Belo Horizonte para estudar. Dados biográficos com certa linearidade, não fosse o fato de Maura não apenas ter sido diagnosticada como esquizofrênica, mas de ter livremente se internado diversas vezes. Na final da década de cinquenta, colaborou com o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e escreveu sob a luz débil dos hospícios que frequentou um diário autobiográfico intitulado "Hospício é Deus" de 1965 e um livro de contos, "O sofredor do ver" de 1968. Maura passou o resto de seus dias internada num hospital penitenciário, tendo sido condenada por homicídio, pois estrangulou e matou uma paciente. Maltratada, quase cega e desnutrida, morreu em 1993, no Rio de Janeiro.

Literariamente, o diário e livro de contos de Cançado são as faces da loucura *escrita por dentro*: biograficamente sentidas, espacialmente vividas. O diário é a literatura inscrita no corpo, nos contos ela é o emblema da representação, a loucura ficcionalizada que não deixa de acenar para o real. No conto "Espiral ascendente", o primeiro do livro "O sofredor do ver", a autora narra em primeira pessoa, um episódio onde tenta suicídio numa cachoeira, unindo-o com o que aconteceu quando é socorrida e levada de volta à clínica. O conto tem explícita intertextualidade com a peça "Hamlet" de Shakespeare e respaldo na biografia de Maura, que representava Ofélia no grupo teatral do manicômio. Sua escrita recriará sua vida, que se baseia na arte: tudo num *giro*

vertiginoso ao sabor torpe de Sonifene, medicação para controlar seus ataques virulentos de loucura. O simbolismo do círculo pode ser entendido como uma representação da totalidade dos aspectos da psique do sujeito e de sua relação com o mundo externo e as pessoas. Mais particularmente, o símbolo da espiral seria esse círculo mental em projeção infinda. A espiral ascendente é uma vertigem circular de um indivíduo sem referentes, na busca perene não se sabe do quê: eis o estado alguém resgatado tentando – até que ponto? – recobrar à vida consciente, lavada na shakespeariana performance por atenção. Maura dizia que "estou toda nos olhos, completamente olhada, completamente olhando" (CANÇADO, 1968, p.15), isso ressalta não apenas o seu desejo de atenção e adoração soberanas, mas mostra a fragmentação do seu pensamento pelo desmembrar-se do corpo:

> Imobilizo os olhos num desvio e afasto a rede. Nas órbitas do mundo estático. O pensamento recuou, até se transformar nessa força, incômoda diante da ordem. Um milímetro de atenção encerrando palavras carregadas de demônios sobrecarregados. Sem coordenação sinto-me sem peso ante esta iminência: vida. Meu coração ventava forçando o peito (CANÇADO, 1968. p.15)

As naturais curvas e arredondamentos da anatomia humana têm no olho o símbolo maior da circularidade e da percepção. As palavras de Maura parecem pedir socorro: "a fita *gira* ressaltando palavras: ilhas solitárias. Mais luz e *ficarei hirta*, moldada no gesso, ou queimada pelas *pupilas*" (CANÇADO, 1968, p. 14. Grifos nossos). São olhos que giram e corpos hirtos confinados no espaço que encerrados, fecham-se sobre si mesmos para acabarem com toda a esperança.

Como é possível observar, no conto há a imagem de um ser que se encontra no limite entre o concreto (a realidade empírica) e o abstrato (a eternidade da loucura). Também é no limiar, em espaços fronteiriços, que a escrita de Cançado se desenrola, entre o isolamento e o desequilíbrio mental, o qual podem ser relacionados

com o simbolismo de uma espiral. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1969) em seu dicionário simbólico, a figura da espiral está relacionada à emanação, desenvolvimento, continuidade, caráter cíclico da vida e seu estágios criativos. No conto percebemos o movimento de retorno ao centro da espiral, o qual é considerado por ambos como um movimento de involução. Tal estado se justificaria pelo aprofundamento solipsista do indivíduo nas camadas mais densas do seu self. No caso de Maura, escritora-narradora, ela apresenta um eu cindido pela esquizofrenia que a separa de si mesma e do restante do mundo. Seu movimento, é portanto, implosivo. A sua poética se faz nesses espaços geométricos que impelem o sujeito ao risco vida/morte: a loucura e a sanidade, a dor do agora e as angústias da infância, o ver encarcerado e a voz que busca romper os silêncios dos muros que a aprisionam.

Esta também será a temática do segundo conto do livro em questão, "No quadrado de Joana", posto mais especificamente como o título indica, na figura da personagem Joana – colega de hospício de Maura – e fazia o percurso do pátio cuja forma quadrada ditou a cadência da marcha, além de metaforizar o claustro. No sentido de conferir ordem à própria desrazão mental, através da retidão angular do perímetro sobre o qual obedece fielmente as imposições:

> Marcha completando o pátio, o fim da linha sendo justamente princípio da outra, sem descontinuidade, quebrando-se para o ângulo reto. Não cede um milímetro na posição do corpo, justo, ereto. (...) Repete sentindo a certeza de uma quarta vez. Mais e mais – porque cumpre um dever (CANÇADO, 1968, p. 21).

O fato de sua marcha se dar em um espaço fechado e seguro como o pátio, demonstra que apesar de supostamente louca, Joana consegue seguir uma trilha que apresenta razão, *retidão*, opondo-se às curvas das emoções, humores e sensações oscilantes. A marcha reta se vê nos espaços militares, nas filas organizadas, na postura

do (auto)controle. A curva é falta de controle, liberdade preterida, intertextualidade e desaprovação direta dirigida ao conto antecedente que aqui também analisamos, "Espiral ascendente":

> Entretanto um milímetro de desatenção pode levar-lhe os olhos a rotações incalculáveis, catastróficas. Pode até cair numa *espiral ascendente e, em ascenção, tranformar-se num ponto irritante* como a cabeça de alfinete. Luta para manter-se enquadrada na hora, pensamento liso à espera da forma de expressão: uma nova linguagem (CANÇADO, 1968, p.21. Grifos nossos).

Joana optou por ser uma máquina que repulsa tudo que não é linear, o que é úmido, indeciso e incontornavelmente humano e ela adere a esta proposição enquanto uma maneira de construir nova linguagem. A luta em "No quadrado de Joana" é a de conseguir manter-se completamente isolada. Todo o círculo, da maneira como aparece no conto, é a marca da presença de alguma exterioridade que ameace a sua solidão. A protagonista atinge este estado de imobilidade no momento em que desiste de encontrá-lo, cedendo. Este novo estado, porém, foi alcançado depois que o corpo não mais conseguiu resistir e deixou-se derrubar. Em um hospício estes mecanismos de defesa se tornam mais do que necessários. No entanto, essa quase imperceptível beleza foi capaz de por abaixo uma mulher que tentava incessantemente ignorar as formas curvas marchando retesa e ereta no pátio retangular e infecto. Desmoronada livrou-se, paradoxalmente, do cárcere, descobrindo uma saída. A marca de eternidade da loucura, como dimensão utópica - esse fechamento extremo do corpo ao que lhe fere - era capaz de defender Joana somente das feridas grosseiras. Joana empregara todas as suas forças para não deixar-se cair, pensando que com isso uma nova forma de expressão lhe seria concedida, mas fracassa. No entanto, é justamente neste ponto que descobre a existência de uma nova língua que surge através de uma palavra desconhecida que agora paira no ar. Entre a esperança de uma nova forma de expressão e o confinamento, Joana sabia

"que só uma psicose, em todo seu esplendor, poderia consumar a longa greve que tinha sido toda sua vida" (BECKETT apud CANÇADO, 1968, p. 9). Qual fio de Ariadne, Maura abriu seu livro de contos com uma epígrafe de Samuel Beckett, unindo as vozes da presente tecitura. Há em Beckett e Maura um clamor por nova linguagem, passando pelos escombros da loucura na busca do verbo vivo.

As geometrias beckettianas

Samuel Barclay Beckett, irlandês nascido em 1906, foi um importante e premiado escritor, dramaturgo e poeta cuja vida foi marcada pelo inconformismo com a tradição da cultura ocidental e pela sede de inovação artística. Lecionou no Trinity College em Dublin, mas o exercício da docência não lhe era caro como fazer literário. Assim, começou nas letras como ensaísta e, a fim de terminar seu doutorado, mudou-se para Paris, onde travou um relacionamento estreito com seu conterrâneo James Joyce. Influência significativa, ora acolhida, ora negada, no desenvolvimento de uma identidade própria. Escreveu várias obras importantes como "Fim de partida" (1955), "Dias felizes" (1961), "Murphy" (1936), "Primeiro amor" (1970), "Novelas" (1946), "Molloy" (1947), "Malone morre" (1947) e "O inominável" (1949), entre outras, de gêneros variados.

Beckett atingiu a fama com o lançamento da peça "Esperando Godot", em 1952. Tal peça é considerada um marco da dramaturgia do absurdo, da contestação do discurso linear e do domínio da palavra, tornando seu autor um dos principais promotores da revolução estética teatral e literária da segunda metade do século XX. Em 1969, foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura, a cuja cerimônia não compareceu. Avesso às homenagens e à promoção pessoal, o escritor teve suas obras

traduzidas para mais de trinta idiomas, tornando-se um dos nomes mais importantes do modernismo do século XX. Morreu aos 83 anos, em 1989, com um forte histórico de doenças físicas e mentais, sendo ele próprio uma *mimesis* de seus personagens.

A preocupação com a representação na arte sempre esteve presente tanto na crítica quanto nas obras de Beckett. Sua busca pelo mínimo expressivo retrata o seu interesse por uma arte que, tendo referência no real busca sua transposição através da discussão do papel do sujeito fragmentado, o qual será analisado no conto "O despovoador" de 1970 e na peça televisiva "Quad I+II" de 1981. No conto, o enredo ocorre no confinamento de um cilindro onde cerca de 200 pessoas, inseridas em um lugar extremamente lúgubre, erram a procura do que se chama *despovoador:*

> Recinto onde corpos vão buscando cada um seu despovoador. Amplo o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã. É o interior de um cilindro rebaixado com cinqüenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da harmonia (BECKETT, 2008, p. 5).

A sociedade do cilindro tem suas próprias regras comportamentais e divisões sociais de hierarquia, incluindo peculiares relações de dominação num espaço cujo tempo cronológico não se aplica. Acerca dos simbolismos, Bachelard (1996, p. 352) afirma que há na figura arredondada, na ótica de sua conexão onipresente, a capacidade de conectar todas as mensagens, imagens e manifestações comunicativas. No círculo, os fios do rizoma de informações se alinham, a trama se assenta na estrutura da narrativa. Em Beckett, essa conexão circular se dará através das constantes remissões internas das quais o narrador entremeará todo o conto. Frases como "se essa noção for mantida" (BECKETT, 2008, p. 18 e 33), ou "o que quer que busquem não é isso" (Idem, p.20), "não é exatamente assim" (Idem, p.10) deixam poucas certezas ao leitor, a não ser a da reiteração: "As reviravoltas são frequentes nos dois sentidos de modo que fulano que a

um dado momento só afiançava o túnel pode muito bem no momento seguinte afiançar apenas o alçapão e um momento mais tarde *se desdizer de novo*" (Idem, p.11. Grifo nosso).

A repetição será um recurso beckettiano de fundo geométrico-simbólico, utilizado no sentido de construir uma literatura que questione a própria fundamentação, deslocando-a do lugar-comum que a classificação de gêneros literários lhe confere. A literatura beckettiana é, então, o que se pode chamar de genuína, posto que responde à indagação fundamental do autoquestionamento no que tange ao seu conceito e função. Desse modo, uma obra literária que se constitua de constantes ataques à possível representatividade e relação que seu enredo faça à noção de realidade, é uma literatura que, esgotando as linhas retas de pensamento sobre as suas bases e experimentações, arvorará-se sobre o peso espiralado da interrogação: que é a literatura? Pergunta o teórico e estudioso. Quem sou eu? Replica e responde a voz do personagem no pulsar da própria literatura.

Numa similar atmosfera de tensões geométricas é que se dará o desenrolar de "Quad I+II". A peça televisiva estreou sua transmissão na rede alemã Süddeustcher Rundfunk com o título de "Quadrat I e II", sendo o próprio Beckett seu diretor. "Quad I e II" são duas peças de 20 minutos, em que a primeira é colorida e a segunda em preto e branco. O enredo e roteiro excluem completamente as palavras, tendo quatro personagens-dançarinos responsáveis por moverem-se ao redor de um tablado naturalmente quadrado, seguindo cada um seu próprio caminho, evitando contudo, o ponto central do quadrado, o quinto elemento do quincunce ao qual Beckett chama de "E", a zona de perigo onde os personagens não devem tocar. Absorvidos na própria trilha, evitam a zona de perigo e o contato entre eles, gerando uma tensão organizativa

onde haja "todas as combinações possíveis de luz; assim esgotadas" (BECKETT apud HENZ, 2005, p. 202). A personagens irão de modo repetitivo e organizado, esgotar todas as possibilidades de trajetórias do quadrado metaforizando, por sua tensão interna, o distanciamento da memória e da razão, existindo segundo Deleuze, como uma "imagem ilógica, amnésica e quase afásica" (DELEUZE, 2010, p. 93). Segundo Carl Jung (1969, p. 239), o quadrado é uma figura antidinâmica, ancorada sobre quatro lados, que simboliza a interrupção (ou parada), ou o instante antecipadamente retido. O quadrado implica uma ideia de estagnação, de solidificação; e até mesmo de estabilização na perfeição. O movimento livre e fácil é circular, arredondado, ao passo que a parada e a estabilidade se associam com figuras angulosas, linhas contrastantes e irregulares. Para Gatti (2007, p.113), esta rigidez e precisão angular de movimentos ao longo do quadrado de Quad, pode relacionar-se com o advérbio latino *quoad* que significa "até quando". A pergunta seria respondida com a própria obra: o esgotamento de todas as possibilidades do perfazimento do perímetro quadrático em que, nenhum conjunto de possíveis se impõe mais do que outro como candidato à existência.

O fim está no começo e no entanto, continua-se...

Desta maneira, objetivamos demonstrar as aproximações entre as obras supracitadas no sentido de investigarmos em que ponto estas geometrias infernais irão – em sua espacialidade que evoca tanto a repetição quanto a fragmentação infinita – imputar um comportamento compulsório aos personagens, distanciando-os da racionalidade. Isto se a razão for entendida como proximidade de uma representação verossímil do real. Estas literaturas opõem-se à realidade quando representam na

propriedade ficcional, organizações sociais baseadas no real, mas transpostas na vertigem da loucura, do caos ordenado de seus distópicos microcosmos.

Referências

BACHELARD, Gaston, 1996. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes.

BECKETT, S. *Quad.* In*: 'The Complete Dramatic Works'*. London & Boston: Faber & Faber, 1990.

_____, Samuel. *O despovoador*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.
_____. *Hospício é Deus:* diário I. São Paul: Círculo do livro, 1992.
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles.* Paris: Éditions Jupiter, 1969.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos. O esgotado.* Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

GATTI, Luciano. Quadrat I+II: a peça serial de Samuel Beckett. *Eutomia Revista de Literatura e Linguística.* Recife, v. 20 n. 1 p. 100-125, dez., 2017.

HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento:* estratos para uma política em Beckett e Deleuze. 2005. 282 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP, São Paulo, 2005.

JUNG, Carl. *Man and his symbols.* Nova Iorque: Doubleday, 1969.

SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado.* 2010. 277 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

FIGURAÇÕES DO INSÓLITO EM "RETRATOS", DE CAIO FERNANDO ABREU

Danieli Tavares (UNESP)[1]

Resumo: Caio Fernando Abreu produz elementos narrativos passíveis de serem lidos como discursos fantásticos. Em "Retratos", que integra a obra *O Ovo Apunhalado*, estamos diante de mundos possíveis imersos no insólito ficcional, com espaços, tempos, personagens e ações. O conto, no contexto das vertentes do fantástico moderno ou contemporâneo, manifesta fraturas dos paradigmas do senso comum instituído. Das estratégias de construção narrativa que colaboram para a irrupção do insólito, designadamente em "Retratos", enfatizamos, para a presente leitura, a figuração, isto é, a fabricação das personagens, e, a partir dela, desdobramentos como a hesitação e a ambiguidade. A hesitação e ambiguidade surgem como reclamos de poética fantástica de Caio Fernando Abreu, iluminando os procedimentos de fabricação de duas personagens sem nomes, denominadas por papéis sociais. Trata-se de um dos expressivos contos do autor, no qual o lirismo se mescla às narrativas com toques de fantástico. Portanto, explorar a fabricação de suas personagens, demonstrando como sua figuração se apoia em estratégias de construção narrativa, faz-se nosso objetivo principal.
Palavras-chave: Ambiguidade; Figuração; Insólito ficcional.

Introdução

Caio Fernando Abreu responde ao desafio reportado por Mário de Carvalho, o de "criar personagens que sejam, a um tempo, únicas, para serem lembradas; e universais, para serem reconhecidas; [...] que defendam a sua própria causa e razão de existência" (2014, p. 89).

"Retratos" é o sétimo conto que integra a parte Alfa[2] de *O Ovo Apunhalado* (1975), de Caio Fernando Abreu. No conto, o narrador-personagem apresenta uma narrativa alusiva a um diário, em um período de nove dias, "supostamente" iniciada no sábado de uma semana e concluída no domingo da outra.

"Supostamente", porque os dias da semana compõem uma narrativa em fragmentos espalhados no tempo, mas que pode começar pelo domingo, com as reminiscências de um narrador-personagem que se descobre morto. Esses *movimentos*[3] - de deslocamento

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP - campus de São José do Rio Preto - SP. *E-mail*: danicarfel@hotmail.com
[2] O livro é composto por três partes: Alfa, Beta e Gama, contendo sete contos em cada.
[3] Termo utilizado por Arnaldo Franco Junior (2003) para ressaltar que a divisão articulada da narrativa em Introdução, Desenvolvimento e Conclusão (três blocos), em torno do conceito de conflito dramático, de Tomachevski (1976), pode ser flexibilizada, a depender, muitas vezes, do leitor e de sua interpretação.

de introdução, desenvolvimento e conclusão -, pressupõem uma "variabilidade no que se refere à ordem de sua posição nos textos" (FRANCO JR., 2003, p. 33).

O modo como o autor trabalha a fabricação das personagens, no conto "Retratos", da obra *O ovo apunhalado*[4], elevou o nosso interesse de interpretação. Afinal, como destacou Carlos Reis, a personagem é a "categoria sem a qual não há relato que se sustente" (REIS, 2014, p. 49-50), trata-se, mesmo, de "figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela [...] está inscrita uma temporalidade humana que é co-natural à própria temporalidade narrativa" (idem, p. 51). "É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria com a noção de pessoa" (FRANCO JR., 2003, p. 38).

Entrelaçadas às ações exercidas ou sofridas, que se desenrolam em espaços e tempos necessários, as personagens podem se prestar exemplarmente à instauração do insólito ficcional, manifestado nos diversos processos de sua figuração e na instalação da ambiguidade.

Sob essa mirada, propomos uma leitura do conto "Retratos" em diálogo com autores como Tzvetan Todorov (1975), Ana Maria Cardoso (2007), Carlos Reis (2014), Roland Barthes (1977, 2003), Franco Junior (2003) e Mário de Carvalho (2014).

As figurações do insólito nas personagens

"Retratos" é um texto que joga na ambiguidade, na contradição, no paradoxo, no desafio, no mistério, na surpresa. A epígrafe[5] de abertura do livro *O ovo apunhalado*, não por acaso, nos convida a participar do desenrolar da narrativa: nossa percepção dos acontecimentos é que revela, para cada um de nós, leitores, o jogo da verdade.

Para compreendermos o processo de fabricação das personagens em "Retratos", começamos por conceituar personagens como "representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas *ações* e/ou *estados*" (FRANCO JR., 2003, p. 38, grifos do autor). No conto, entendemos que o narrador-personagem é a personagem principal, uma vez que "suas ações são fundamentais para a constituição e o

[4] A primeira publicação de *O ovo apunhalado*, em 1975, foi alvo da censura, tendo alguns de seus trechos cortados e três contos excluídos, o que levou a obra a ser republicada em 1984.
[5] Tradução livre: Eles estão jogando o jogo deles. Eles estão jogando de não jogar um jogo. Se eu lhes mostro que os vejo tal qual eles estão, quebrarei as regras do seu jogo e me punirão. O que eu devo é jogar o jogo deles, o jogo de não ver o jogo que eles jogam.

desenvolvimento do conflito dramático"[6] (idem, p. 39). Embora consideremos o jovem retratista uma personagem secundária, ela foi se revelando, por um artifício do enredo, "fundamental para o desenvolvimento do conflito dramático presente na narrativa" (ibidem, p. 39).

Todas as personagens são apresentadas, no conto, conforme características pessoais, profissão ou algum tipo de marcação: o chefe, a secretária, o jovem, as vizinhas, o porteiro, isto é, categorias sociais. A criação de personagens inominadas, arriscamos, expõe uma escolha para efeitos de tirá-las a individualidade. Caio Fernando Abreu, possivelmente, teve o propósito de nos fazer perceber que essas personagens não são importantes como indivíduos, mas como uma representação da ideia que nos trazem. Portanto, não especificar personagens, sugere uma generalização de certo grupo social e/ou seu papel na sociedade.

Ainda nos é admissível ocuparmos com outras possibilidades. De um lado, as personagens não têm um nome porque também não têm uma existência corpórea, a única coisa verdadeira expressa sobre elas é a ausência de ser; o que reforça a possibilidade da não existência das personagens.

As figurações do insólito na hesitação e na hesitação

A hesitação constitui uma das condições para a existência do fantástico em um texto, segundo a teoria de Tzvetan Todorov[7] (1975). Embora essa noção nos enverede para a classificação de *Retratos* como fantástico, convém anunciarmos que o nosso foco é abordá-lo como um indicador marcante na fabricação da personagem protagonista.

O fantástico, segundo Todorov (1975, p. 37)[8], demanda "[...] uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados". Sob esse entendimento, o leitor experimentará a sensação de que os fenômenos apresentados no conto fogem ao seu entendimento de mundo real e perceberá que há duas possibilidades ou mais de se explicar os

[6] Conforme Quadro 4. Classificação da personagem por sua importância no conflito dramático, elaborado por Arnaldo Franco Junior (2003, p. 39).
[7] *Introdução à Literatura Fantástica* (1975).
[8] Tzvetan Todorov (1975) indicia a possibilidade de se encontrar formulações a respeito do fantástico, da hesitação, no século XIX. O autor reitera que a primeira definição para o fantástico está presente na obra do russo Vladimir Soloviov.

acontecimentos. Assim, "a *hesitação do leitor* é a primeira condição do fantástico" (TODOROV, 1975, p. 31, grifos do autor). O leitor conhecerá a hesitação, a dúvida, também suportadas pelas personagens do texto. Isto posto, o texto fantástico é caracterizado pela forma como consegue atingir o leitor, causando-lhe o sentimento de estranhamento, de indecisão, de medo.

Aceitar o sobrenatural significa aceitar outra possibilidade de realidade, que se abre através do conhecimento da narrativa fantástica, criada pela imaginação do autor. Vejamos, então, as possibilidades no universo fantástico de *Retratos*.

O conto se inicia no sábado, com a primeira vez em que o narrador-personagem consegue ver o jovem e o grupo do qual parece fazer parte, como se pode perceber no trecho:

> Nunca havia reparado nele antes. Na verdade não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado. Nunca os vira de perto como hoje. Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor (ABREU, 2018, p. 144).

O narrador-personagem nos mostra as suas primeiras impressões. O olhar distanciado lança impressões de elementos que destacam o jovem e o grupo (massa colorida), como também que os tornam imperceptíveis (massa incolor). Apesar de considerá-los "inofensivos", assina uma circular elaborada pelos moradores para que os jovens se retirem da praça à frente do prédio, indiciando seu "ajustamento" no coletivo social. O protagonista desce até a praça, um deles lhe sorri e lhe faz um retrato. Nessa aproximação não há elementos de hesitação presentes na personagem, contudo, para o leitor (a depender do leitor) há um estranhamento na observação que faz do jovem retratista: "Era como os outros, exatamente como os outros, a única coisa um pouco diferente era aquele colar com uma caveira. Todos usam colares, mas nenhum tem caveira" (ABREU, 2018, p. 144).

Domingo, o narrador-personagem encontra o jovem novamente, que o convence a fazer um retrato por dia, para que soubesse como é seu rosto durante toda a semana. Enquanto o desenho está sendo feito, repara que o jovem não é como os outros do grupo, como pensara no sábado, pois "[...] está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada" (p. 144). Há quatro situações relevantes no domingo. A primeira aponta o surgimento da afeição do narrador pelo jovem, sobretudo porque este lhe sorri de uma forma que, até então, ninguém havia sorrido. A segunda remete o seu constrangimento de

estar sendo retratado usando um terno velho, gravata e a barba por afeitar. A terceira situação alude à preocupação do personagem com o que os jovens poderiam pensar se se sentasse no chão e a hesitação, no trecho correspondente: "Por um momento senti vontade de sentar no chão, como eles. Creio que achariam ridículo. Me contive até que terminasse"[9] (p. 145). A quarta se exibe no trecho em que o protagonista diz ter gostado mais do primeiro retrato do que do segundo, colocando o leitor na expectativa: os retratos seguintes mostrarão alguma diferença? Ademais, o narrador-personagem observa o jovem retratista, o modo como parece rápido ao desenhar e se impressiona com o tempo que ele mantém a mão parada no ar, isto é, enquanto é retratado, vai compondo um retrato visual do jovem. Essas informações, envoltas em uma atmosfera de mistério, podem provocar mais curiosidade no leitor. A frase final "amanhã perguntarei seu nome" (p. 145) corrobora com nossas assertivas.

Na segunda-feira, após um dia de intenso trabalho, o narrador-personagem se esquece do compromisso com o jovem. O rapaz o encontra na porta do prédio e ambos vão até a praça. Neste dia, o homem observa mais o jovem: "Ele caminha devagar, não parece perigoso como os outros. Não sei exatamente o que, mas existe nele qualquer coisa muito diferente" (p. 145). Com a impressão de que o jovem tem fome, cogita convidá-lo para comer, mas hesita, temendo a reação dos vizinhos e do porteiro. Pergunta o nome do rapaz: "*O meu nome não são letras nem sons* – ele disse -, *o meu nome é tudo o que eu sou*" (p. 145, grifos do autor). Juntamente com o narrador-personagem, o leitor pode se perguntar o que isso quer dizer, ao mesmo tempo em que anseia saber como é o retrato. Ao olhar o terceiro retrato em casa, ocorre a primeira situação em que leitor e personagem podem hesitar, pois o protagonista nos revela detalhes sobre o desenho: "Fiquei perturbado: não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas" (p. 145). Qual a explicação para o fato? A ambiguidade está no espanto do homem ao mirar o retrato e na dificuldade de o distinguir em meio aos demais: "Espiei pela janela, mas não consegui distingui-lo no meio dos outros" (p. 145). Essa observação, que encerra a segunda-feira, produz suspense e expectativa sobre o que poderá suceder no dia seguinte.

[9] Nesse trecho, percebemos uma personagem plana com tendência à redonda.

Na terça-feira, o narrador-personagem acorda maldisposto, depois de uma noite pensando no jovem, pois ouviu falar que seu grupo dorme na praia, e fez frio na madrugada. Prosseguem na narrativa os indícios de afetividade do narrador pelo jovem: "Quando saí, pela manhã, procurei por ele. Queria convidá-lo para tomar a média comigo no bar da esquina. Mas não o vi" (p. 146). A noite mal dormida e a dificuldade para trabalhar permitem-nos ler que a preocupação com o rapaz está mudando a rotina do protagonista e a si próprio. Eles se encontram no final do dia, e o narrador-personagem percebe que o jovem é o único do grupo que não o olha com desprezo. Junto ao desenho recém-feito, o quarto, o retratista lhe entrega uma margarida. O protagonista repara mais no jovem: "Tem uns olhos escuros que ficam fixos, parados num ponto, do mesmo jeito que as mãos no ar. A calça está rasgada no joelho. Nunca o vi falar com ninguém" (p. 146). Além de sua curiosidade pelo jovem, parece atentar-se mais para o seu entorno, para as pernas peludas da secretária, para o sobrepeso do chefe, para as margaridas na praça.

Aqui, o leitor poderá experimentar novamente a sensação da hesitação, junto ao narrador-personagem, quando ele expressa o que vê: "O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de olhar no espelho" (p. 146). O medo e a surpresa, marcas da hesitação sentida pelo protagonista, são transportados para o leitor.

Em seguida, o narrador-personagem se esforça para conceder uma explicação a si próprio, ao tomar coragem e olhar-se no espelho: "Vi que é a minha cara mesmo. Acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia" (p. 146). A expressão "acho que" é um indício, no texto, da procura da personagem por uma explicação racional, uma saída para o acontecimento que, através da razão, parece-lhe inexplicável. Através dessa informação, a ambiguidade é capaz de se resolver, e o leitor pode aceitar essa solução, dada pela personagem, de que esse é mesmo o seu rosto, assim explicando o que aparenta ser inexplicável. A afirmação "Percebi que as vizinhas me observavam quando eu falava com ele" (p. 146) encerra a terça-feira com o suspense iminente, incutindo no leitor o interesse de seguir com a leitura.

Na quarta-feira, a hesitação do narrador-personagem se manifesta com o medo que sentia ao pensar que o jovem pudesse não estar na esquina. Mas, ele estava. O protagonista narra as suas impressões sobre o quinto desenho e sobre si: "O desenho ficou muito feio. Coloquei-o na parede, ao lado dos outros. Pareço cada dia mais velho. Acho

que é porque não tenho dormido direito" (p. 147). Aqui, novamente, há a possibilidade de hesitação e a busca por uma explicação, pelo narrador-personagem, para a diferença entre os retratos. Nós, leitores, possivelmente continuamos oscilando entre aceitar que algo sobrenatural está ocorrendo ou acreditar nas explicações do protagonista, assim confiando que haverá uma solução para a situação.

Na quinta-feira, outra vez o narrador-personagem não consegue dormir. A hesitação e os temores emergem em distintas situações: no medo que o afligiu ao pensar no sétimo retrato, ao se questionar o porquê de não se lembrar da frase "flor e abismo" ou "flor é abismo" (ele não consegue definir) dita pelo jovem, no temor de ser chamado à sala do chefe após ofender a secretária, na sensação do peso do colar no bolso (que nos remete à sua hesitação em entregá-lo ao jovem), na contenção do desejo de correr para encontrar-se com o jovem, na hesitação em olhar o jovem com receio de que este pudesse pensar que ele estava com inveja. Nada parece capaz de satisfazer sua dúvida, nada parece dar conta de explicar o que está acontecendo, nada que seja racional.

Ainda na quinta-feira, após a criação do sexto retrato, o narrador-personagem vai para casa e o ascensorista não o cumprimenta pela primeira vez. Observa o retrato, declara assustado: "Pareço um cadáver no retrato". Mas desmente-se em seguida: "Não, é exagero. Estou mesmo muito abatido, mas não tenho aquela pele esverdinhada" (p. 147). Afirma para, em seguida, negar a aparência assustadora, confundindo o leitor e demonstrando não acreditar que seu rosto exterioriza uma realidade penosa de se aceitar. Ainda assim, é possível perceber que o protagonista procura uma saída para seu desalento. O trecho "Continua fazendo frio" (p. 147) é ambíguo. Nós, leitores, não sabemos se se trata de uma informação relacionada ao clima (pois fez frio na madrugada) ou ao estado de espírito de quem beira a morte.

Na sexta-feira, o narrador-personagem trabalha pela parte da manhã. À tarde vai ao cinema, chora como há muito tempo não fazia e sai ao encontro do jovem, que não aparece para fazer-lhe o último retrato. Demonstra o desespero de não saber o que pode ter acontecido a ele. A incerteza nos trechos "Lembrei da minha infância, não sei por que, e chorei. [...]" (p. 148), "Não sei por que, mas estou chorando outra vez" (p. 148), "Não consigo compreender" (p. 148), "Amanhã talvez ele venha" (p. 148) corrobora para a composição da hesitação. Além disso, os pensamentos sobre o que poderia acontecer com

a sua vinda nesse dia figuram seu sofrimento: "logo hoje [...] que eu ia dar a ele o colar, convidá-lo para dormir aqui, para comer comigo" (p. 148).

Sábado, logo cedo o narrador-personagem vai à praça a procura do rapaz, perguntando o seu paradeiro aos outros do grupo. Alguns não respondem e outros ficam irritados, questionando-o: "*mas o senhor não sabe nem o nome dele?*" (p. 148, grifo do autor). "Eu fiquei com vergonha de repetir o que ele tinha dito" (p. 148), revela a hesitação do narrador-personagem. Decidido a não reproduzir as palavras do jovem (sobre o seu nome), prefere descrever as suas roupas, suas características físicas, o seu caminhar sobre folhas e a mão parada no ar. Mas ninguém sabe do jovem. Pelo modo de narrar, o leitor pode duvidar que o grupo conhecesse o rapaz, pois apesar de todas as características informadas pelo narrador-personagem, os jovens não conseguem identificá-lo. Ao perguntar por ele às vizinhas, elas batem a porta na sua cara. Telefona para hospitais, delegacias e vai ao necrotério, sem sucesso.

Domingo, último dia da narrativa, o narrador-personagem passa o dia na praça esperando pelo jovem, levando consigo os retratos e a margarida. O jovem não aparece. O protagonista encara os seis retratos e analisa o último, afirmando para si mesmo que parece um cadáver. Deitado na grama, mal arrumado, adquire as características do grupo de hippies. Ao fim do dia, percebe que o jovem não aparecerá mais e decide voltar para o prédio. É barrado pelo porteiro, que mostra a circular feita pelos vizinhos proibindo a sua entrada. Vai, então, até um bar, onde o leitor pode concluir que a narração dos dias da semana foi escrita por ele em forma de diário, conforme o trecho: "Vim para o bar onde estou escrevendo" (p. 149). O narrador-personagem e o leitor experimentam, juntos, o desfecho da história. Espalha os retratos sobre a mesa e os observa. Despetala a margarida e reconhece, revelando, que o sexto retrato é um cadáver. Em seguida, descobre estar morto.

Quando o protagonista informa desconhecer por que o retratista não veio, somado ao fato de os jovens do grupo não saberem quem era o rapaz, o leitor pode se indagar sobre a existência dele. O trecho "O barulho da chuva é o mesmo de seus passos esmagando folhas que não existiam" (p. 149), além de belo e poético, reacende a suspeita. Para Cardoso (2007, p. 159), nesse caso, "abrem-se novas perspectivas para que o leitor recomponha a história, narrada a seu modo". E as hipóteses, geradas em relação às dúvidas, "Talvez ele tenha ido embora, talvez volte, talvez tenha morrido. Não sei.",

favorecem as leituras plurais. Quem está morto? O homem retratado? O jovem retratista?[10] As relações que se estabelecem pela ambiguidade, a exemplo de um coletivo dominante avesso ao amor e ao afeto, talvez expliquem a morte no conto.

Com o amparo de Barthes (1977), consideramos esse jogo semiótico uma força da literatura[11] de Caio Fernando Abreu. Essa força, "consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas" (BARTHES, 1977, p. 27, grifo do autor).

Nessa engenharia da linguagem de Abreu, temos de admitir a presença do elemento fantástico na narrativa. A hesitação e a ambiguidade que estão manifestadas nos eventos narrativos, ao final, são resolvidas, se concordarmos que, para qualquer uma das decisões que o leitor tomar a respeito dos fatos, terá de aceitar que somente novas leis poderão explicar os fenômenos decorridos.

Caio Fernando Abreu brinda-nos com uma prosa metafórica e de imagens poderosas, como já mencionamos. Uma delas é a possível metáfora da figuração do jovem como sendo a própria morte.

Roland Barthes (2003), em *O Neutro*, atesta a relação da metáfora com a delicadeza. Para o autor, a delicadeza também está ligada ao poder de criar metáforas. Ou seja, de destacar um traço e fazê-lo proliferar em linguagem, de observar uma imagem e pensá-la e senti-la poeticamente.

Para isso, no entanto, é preciso que a metáfora seja literalmente um artifício, um recurso retórico, através do qual o mundo não revela senão a face ultrajada e vencida pela linguagem poética. O que se pretende não é desmascarar o mundo, mas recobri-lo com a metáfora que lhe deu existência poética e, portanto, o venceu ("flor é abismo").

Considerações finais

Caio Fernando Abreu apresenta-nos, para efeitos de criação das personagens, traços físicos, gestualidade, traços da aparência, hábitos sociais e comportamentais, bem como

[10] A ambiguidade semiótica também está presente no conto "O afogado". Não sabemos, rigorosamente, quem é o afogado: o jovem que chegou à vila, trazido pelo mar, ou o médico, que entra no mar, no final do conto.
[11] Roland Barthes (1977), em *Aula*, ordena o jogo semiótico como sendo a terceira força da literatura.

aspectos correlacionados ao cotidiano, destacando-se a peculiaridade de o protagonista sentir afeto pelo jovem e não conseguir demonstrá-lo, como imaginou fazê-lo.

A figuração do protagonista e do jovem é insólita porque diz respeito à ambiguidade necessária ao gênero. A voz narrativa tece a história de um homem solitário, que um dia olha pela janela de seu apartamento e vê, na praça ao lado, um jovem em meio ao grupo. Poucos afetos é o mote que perpassa as experiências do protagonista, com o fardo de uma vida cheia de limitações (impostas socialmente), e que se vê diante do peso do mundo, tendo no afeto pelo jovem, o seu refúgio e conflito dramático (ambiguidade).

E é também esse caminho que a voz narrativa de "Retratos" percorre. Em vez de se ater unicamente a narrar a melancolia do protagonista, opta pelo toque pesado de dedos; pelo detalhe de um sorriso; pelo miúdo; pelo caminhar sobre folhas. A voz narrativa, portanto, busca na imagem, no olhar silencioso, em elementos sutis e quase imperceptíveis, um impulso para a leveza da cena, da vida.

Dessa forma, o desejo da voz que narra é sempre o de retirar peso da linguagem, de desejar o insustentável e o delicado. Sua estratégia, portanto, não é a de falar da dor das personagens, mas a de caminhar à volta dela. A voz que narra em *Retratos* é uma voz discreta, quase secreta. É uma voz que, por vezes, silencia.

Hesitações e ambiguidade engendram uma causalidade que não pode ser submetida à verdade, portanto faz-se causalidade "mágica". O fantástico assim é criado, a partir da imaginação do escritor, do insólito, de suas figurações.

O conto, apesar de construído em bases não convencionais (semelhante a um diário), possibilita o jogo da ambiguidade, da contradição, do desafio, da inquietação, da hesitação, do mistério, da surpresa. Ao transitarmos entre uma possibilidade e outra, estamos hesitando, o que cria o efeito fantástico no texto (TODOROV, 1975, p. 31).

Ademais, no contexto das figurações do insólito, as alternativas à narrativa linear, em forma de diário, subvertem a construção do enredo, propondo novas maneiras de se contar uma história e convidando o leitor a experimentar novas possibilidades de leitura.

Encontramos o memorável, *Retratos*, na parede de coisas acontecidas de Caio Fernando Abreu. Na introdução do livro *O ovo apunhalado*, o autor evoca: "De alguns textos (como "Retratos"), sou capaz de lembrar até a hora e a cor do dia em que escrevi (no apartamento de meu primo Francisco Bittencourt, sobre o Cinema Roxy, em

Copacabana)" (ABREU, 2018). Interpretá-lo soa quase como uma ordem em meio a tantos contornos que se instauram na liberdade de criação experimentada por Abreu.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Retratos. In: *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 144-149.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O Neutro.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu:* o entrelugar de cartas e contos. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, 2007.

CARVALHO, Mário de. *Quem disser o contrário é porque tem razão*: letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção. Lisboa: Porto Editora, 2014.

FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In. BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) *Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da UEM, 2003, p.33-56.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem, *Revista de Estudos Literários*. [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], n. 4, p. 43-68, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva S. A., 1975.

IMAGINAÇÃO, DEVANEIO E POESIA: A URDIDURA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA EM "BURITI"

Elisabete Brockelmann de Faria (UNIFEG)[1]

Resumo: A publicação de Corpo de baile, em 1956, enseja novas configurações na ficção rosiana, notadamente em "Buriti. Sob a perspectiva de Miguel, destacam-se as analepses, de modo a contemplar os meandros do tempo psicológico, que ganha corpo e voz na narrativa através do discurso indireto livre e do monólogo interior. A suspensão do tempo linear desloca a narrativa para o devaneio e o desejo, motores do insólito, ancorado, principalmente, no modo de ser lírico de Miguel e nas peculiaridades de construção de Chefe Zequiel. O desdobramento do insólito alimenta e mantém a poeticidade em "Buriti", contribuindo com a singularidade dessa engenhosa produção de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Buriti; devaneio; poeticidade discursiva

A obra de João Guimarães Rosa conquista o leitor pela admiração diante de algo magistral, que captura os sentidos de forma indelével. De um lado, a impactante reorganização da linguagem, marca registrada do escritor, que permite o descortinar do mundo sob novas perspectivas; de outro lado, a habilidade de criar enredos e personagens instigantes, cuja permanência se estende muito além da leitura.

Em "Buriti" desdobram-se certos procedimentos discursivos e escolhas do autor que também respondem por sua singularidade, tais como as peculiaridades da construção de Miguel, personagem complexa, sensível, introspectiva; o uso abrangente da anacronia, em especial a analepse; o aproveitamento criativo de três modos narrativos: discurso indireto, indireto livre e monólogo interior; a preferência pelo espaço rural e pela observação detalhada dos seres que povoam a vigorosa natureza do Buriti Bom, onde a história acontece.

A abertura da narrativa aprisiona o leitor ao mistério da segunda chegada de Miguel à fazenda. Ligado à reflexão e ao devaneio, ele retorna ao local onde reside Maria da Glória, com quem vivenciara um enlevo amoroso, que enseja continuação. Ora, essa possível continuação do romance serve de fio condutor à narrativa de Miguel, um dos focalizadores, que responde, em especial, pelo aporte lírico do texto.

No parágrafo inicial narra-se justamente essa chegada, que é, na verdade, o ponto de arranque da narrativa. Entretanto, quando ele para a fim de jantar, "[...] perto duma funda grota [...]" (ROSA, 1976, p. 83), ao anoitecer, essa sequência narrativa é cortada, e o que assomam são recordações de Miguel, relativamente à primeira

[1] Doutora em Estudos Literários pela UNESP (Araraquara). Contato: betebroc@uol.com.br

viagem. Há, portanto, uma anacronia, ou seja, uma discrepância entre a ordem em que os fatos ocorrem na história e a ordem do discurso, a sequência em que tais fatos são narrados. Acredita-se que a ocorrência da pausa se relaciona à instauração de um ritmo peculiar, inerente ao gênero lírico, do qual Miguel é o porta-voz.

A configuração do clima lírico intensifica-se com a sensação de desconforto e afastamento da casa da fazenda: "Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?" (ROSA, 1976, p. 83), ao passo que o refúgio na natureza, à noite, reconforta, o que se dá, notadamente, através dos sons, seja o crescente rumor do riacho e da voz da coruja, da raposinha, dos grilos, do socó, até a percepção insólita do ambiente como um mar. O recuo temporal chega à primeira vinda do protagonista ao lugar, a qual ele revive, no mesmo ponto da viagem e, de modo semelhante, impregnado dos sons circundantes:

> Tudo como da primeira vez, quando viera, a cavalo, por acaso, em companhia de dois moços caçadores e, depois, de nhô Gualberto Gaspar, com quem quase mesmo no chegar tinham feito conhecimento. Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu. Devia de ser. Em parte, o outro caçador confirmou. Miguel assestara o ouvido. Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: **quáah! quáah**!, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim, que ia voar do posto. [...] O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo. (ROSA, 1976, p. 84; grifos do autor)

A ênfase dada aos conteúdos sonoros e a adesão à noite estão em consonância com o gênero lírico, considerando, com Staiger (1997, p. 87), que a existência lírica desconhece o pavor do escuro: "Muito pelo contrário, mergulha na obscuridade como nas profundezas da própria intimidade e sente-se reconfortada, abrigada." Na sequência, dá-se vazão a um dos elementos mais singulares do modo de ser dessa personagem, o pendor para a recordação, que se trata de uma disposição afetiva peculiar ao status lírico – disposição anímica – e não simplesmente uma lembrança, conforme explica Staiger (1997, p. 59):

> A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer, possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, inebriados de amor ou angustiados, mas sempre "tomados" por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a nós. [...] O conceito "presente" deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. [...] "Recordar"

> deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro lírico.

À medida que Miguel se conecta aos sons noturnos, abre-se, ainda na parte inicial do texto, uma longa analepse, que preenche sete páginas da edição utilizada. Além de situar o leitor em relação às personagens e à história, a analepse serve para protelar o andamento da ação, principalmente no que respeita ao romance entre Miguel e Maria da Glória. Desse modo, o fato principal que motiva a segunda viagem dele ao lugar, a concretização do compromisso amoroso – "Os olhos de Maria da Glória tinham respondido que ela o esperaria, ele prometera voltar, seu olhar dissera a Glorinha que ele voltava." (ROSA, 1976, p. 250) – não chega a ocorrer; há um adiamento da ação e a entrada em domínios diversos, o que abre espaço para o insólito.

No entorno da casa da fazenda, a percepção do insólito é reforçada pela enigmática personagem Chefe Zequiel, de quem Miguel se aproxima, conforme esclarece este trecho (FARIA, 2008, p. 70):

> Chefe Zequiel destaca-se por escutar "[...] até os fundos da noite, para ele a noite é um estudo terrível" (ROSA, 1976, p. 91). Sua audição aguçada associa-se, muitas vezes, a um estado mórbido, que o acomete durante a escuridão, consistindo numa paranoia, pois ele se julga perseguido: "como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado. Quem o inimigo era? Quem vinha?" (ROSA, 1976, p. 114). Ligados à sua percepção, os sons são muitos e variados, provenientes de diversas fontes, importando dizer que nem tudo o que sensibiliza seu campo sonoro provém de um estado doentio. Sendo assim, há sons ordinários, de fácil captação, como os que são produzidos por pássaros, corujas, macucos, sapos (ROSA, 1976, p. 114). Em segundo lugar, sons distantes, que se tornam próximos graças à faculdade peculiar do Chefe Zequiel: "De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. **A tão! – tssuuu**..." (ROSA, 1976; grifos do autor). Em terceiro lugar, sons fantásticos, oriundos do imaginário popular, das lendas folclóricas, como é o caso do canto do urutau, associado ao mau agouro, à negatividade, embora o pássaro também seja reconhecido positivamente, pela cor amarela dos olhos e pela maciez de seu voo: "O urutau, que o canto dele encantado de gente, copiando: é um homem ou mulher, que estão sendo matados, queixas extremas" (ROSA, 1976, p. 115), "O urutau-pequeno, olhos de enxofre" (ROSA, 1976, p. 135) e "O urutau, em veludo. **Í-éé... Í-éé´... Ieu**..." (ROSA, 1976, p. 142; grifos do autor)

Não apenas os sons da natureza respondem pela entrada nos domínios do insólito: passa-se dos sons naturais para aquele produzido pela máquina, com o auxílio do homem, o som do monjolo. Na iminência da analepse, percebe-se um

movimento que se inicia com o discurso indireto, chega ao indireto livre, culminando no monólogo interior:

> Na última noite passada no Buriti Bom. Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:
> Na-sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia.
> De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo o tempo todo; eu é que ainda não tinha podido notar." (ROSA, 1976, p. 85)

O domínio do discurso indireto compreende os dois primeiros parágrafos, de "Na última noite [...] até "Ele, Miguel, ouvia". No parágrafo seguinte, percebe-se a oscilação entre a voz do narrador e a voz da personagem, característica do discurso indireto livre, no qual o som do monjolo, além de fazer "[...] explodir os conteúdos recolhidos da consciência da personagem (SANTOS, 1978, p. 96), marca a autonomia narrativa concedida a Miguel: "Ele estava batendo o tempo todo; eu é que não tinha podido notar", encerrando-a novamente no final da analepse, com a referência ao som do engenho: "O monjolo trabalha a noite inteira... Assim o que fora. Aquele serão de despedida, no Buriti Bom" (ROSA, 1976, p. 91)

O modo de ser lírico está em consonância com um ritmo musical, no caso, a batida ininterrupta do monjolo. Ao se associar à música, a lírica pressupõe um ritmo e, nesse sentido, Frye (1973, p. 266) esclarece que "o ritmo oracular é o primeiro passo predominante da lírica", entendendo-se o termo "oracular" como originário de um

> ritmo associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paronomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido.

Na primeira grande analepse de "Buriti", Miguel retrocede a pelo menos duas ordens temporais, que remetem a vivências da infância (passado remoto) e do universo adulto (passado recente), expondo-se a conteúdos emocionais intensos, em sua maioria alógicos, que conservam, por isso, um ritmo "[...] meditativo, irregular, impredizível e essencialmente descontínuo a emergir das coincidências do esquema sonoro" (FRYE, 1973, p. 267).

É pertinente, ainda, relacionar o ritmo associativo, que prevalece na lírica, aos conteúdos inconscientes, como os que são oriundos do sonho: as ideias de Freud, trabalhadas por Jacques Derrida (1971, p. 196), vão neste sentido, e ajudam a esclarecer certas falas de Chefe Zequiel, bem como determinados conteúdos da mente do protagonista:

> Freud pensa que o sonho se desloca como uma escritura original, pondo as palavras em cena sem se submeter a elas; é certo que pensa aqui um modelo de escritura irredutível à palavra e comportando, como os hieróglifos, elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos. Mas faz da estrutura psíquica uma produção tão originária que a escritura, tal como a julgamos poder ouvi-la em seu sentido próprio, escritura codada e visível "no mundo", não passaria de uma metáfora. [...] o sonhador inventa a sua própria gramática.

Em se tratando da "escritura psíquica", o que são os hieróglifos, elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos senão tentativas de expressar simbolicamente certos conteúdos emotivos? Para Bosi (2000, p. 63; grifo do autor), "a motivação que age no signo, e especialmente no signo mais pesado de vida (o mito, o sonho, o poema), percorre *todos* os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas."

Nesse sentido, importa considerar que a entrada nos domínios da mente afasta a narrativa da notação realista, configurando o que Alejo Carpentier (1985), no prefácio da obra *O reino deste mundo*, expõe:

> [...] o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade [...], de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de "estado limite".

Essa "exaltação de espírito" a que se refere Carpentier é percebida no modo de construção de Miguel, cujo pendor lírico direciona o movimento temporal à história de Miguilim, iniciado através de um elemento comum ao Chefe e ao protagonista, o mutum: "Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro que acorda. Mutum" (ROSA, 1976, p, 117). O acordar do mutum, que em "Campo geral" nomeia o lugar onde mora Miguilim, faz ressurgir o passado de Miguel, notadamente em recortes de medo e sofrimento, como o temor da escuridão do mato do Mutum, a dificuldade de

relacionamento com os adultos e as descrições de caçadas, que, ao ferirem a sensibilidade da personagem-criança, permanecem no adulto:

> O mutum se acusa. O mutum crasso. [...] O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra. [...] As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados – o tatu que se agarra no chão, dando guinchos suplicantes, os macacos que fazem artes, o coelho que mesmo até quando dorme todo-tempo sonha que está sendo perseguido. O tatu levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe – e os cachorros estão rasgando o sangue dele, e ele pega a sororocar. O tamanduá. Tamanduá passeia no cerrado, na beirada do capoeirão. Ele conhece as árvores, abraça as árvores. Nenhum nem pode rezar, triste é o gemido deles campeando socorro. [...] Deu som surdo, no corpo do bicho, quando bateram, o tamanduá caiu pra lá como um colchão velho. [...] Era de pôr piedade. (ROSA, 1976, p. 117)

Assim, Miguel retoma Miguilim, seus medos e inseguranças, fato que promove o entrelaçamento das duas narrativas, ressaltando-se, nesse caso, que o elemento integrador de ambas pertence ao domínio da psique do protagonista, sendo que Chefe Zequiel funciona como um porta-voz do múltiplo e impreciso ambiente noturno, em permanente atividade no Buriti Bom.

Na noite, campo propício para o medo, desdobram-se impressões do Chefe, muitas vezes próximas a uma paranoia, tanto quanto elementos da psique de Miguel, que podem expressar a tripla consciência de Miguilim, Miguel e do Chefe, pois, assim como Miguel, o tempo dele é marcado pela batida do monjolo – "O Chefe Zequiel mede o curto do tempo pelo monjolo. Espera os galos. [...] Ele não tem silêncio." (ROSA, 1976, p. 140). Este excerto é exemplo da proximidade entre Chefe Zequiel e o protagonista, ambos postados nas imediações da casa da fazenda, imersos na noite amedrontadora:

> O pior é que todo dia tem sua noite, todo dia. Evém, vem: é a coisa. A morma[2]. Mulher que pariu uma coruja. [...] Essa que revém, em volta é a morma. Sobe no vaporoso. [...]. – Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. [...] Mas o que demora para vir, o que não vem, é mesmo esse fim da noite, a aurora rosiclara. Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. [...] Meu corpo tremeu, mas só do tremer que ainda é das folhagens é águas. [...] "-**Ih... O úù, o úù**,

[2] Em correspondência com seu tradutor para o italiano (ROSA, 1980, p. 70-71), Guimarães Rosa explica: "Provavelmente, A Morma é um ser formado por exalações anímicas ou projeções de pessoas que dormem. E forma-se larvar, como embrião demoníaco, defeituosa... [...]. (A Morma, melhor: Mórma = ser ou entidade monstruosa que o delírio do Chefe inventou? Mas há: = "figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc." Não sei como foi que eu a vim trazer para o sertão...)

> enchemenche, aventesmas[3]... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada, ele igreja as árvores. [...] Avoagem, só eu que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. [...] É a morma, mingau-de-coisa, com fogo frio de ideia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o chuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. O monjolo bate todos os pecados... [...] Tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável. [...] O senhor tema o dormir dos outros, que estão em aragem. O senhor tema. [...] o senhor tema tudo. Ess' estão feito cachorros debaixo de toalha duma mesa. O senhor, quando não consinta! Não consinta de jeito nenhum de ninguém pisar nem cuspir em riba de seu cuspe, nem ficar sabendo onde... Ela vem, toda noite, eh, virada no vaporoso. Não sei quem é que ela está caçando. Eu sou tão pobre... **O tatu velho falou: - Gente, não vai ficar nem um tatu no mundo**? Ódio de pessoa pode matar, devagaroso. O senhor não queira dormir com a língua fora da boca, gago-jago. (ROSA, 1976, p. 141-143; grifos do autor)

De início, várias marcas discursivas confirmam que Chefe Zequiel detém a voz narrativa, como o uso dos pronomes possessivo, demonstrativo e pessoal referentes à primeira pessoa, acompanhados das terminações verbais em "Meu corpo tremeu", "esta noite ouvi só dois suspiros" e "eu é que sei dos cupins roendo". A frase "O monjolo bate todos os pecados" sinaliza uma mudança, pois, em sequência, registra-se a expressão "da gente", incorporando um interlocutor ao fluxo do Chefe, - "tem horas em que até o medo da gente por si cansa, cavável" – que, mais adiante, é definido pela expressão "o senhor", reiterada cinco vezes, em frases cujo conteúdo reforça o medo: "O senhor tema o dormir dos outros", "O senhor tema", "O senhor tema tudo", "O senhor, quando não consinta", "O senhor não queira dormir com a língua fora da boca".

Deduz-se que o interlocutor é Miguel, principalmente pela afirmação que segue, destacada no original: "O tatu velho falou: - Gente, não vai ficar nem um tatu no mundo?", cuja referência aos tatus assegura a tripla consciência, que parte do protagonista de "Campo geral", o menino Miguilim, acompanha o moço Miguel e revela-se também com Chefe Zequiel.

Vale enfatizar que o motivo do medo no cenário noturno, além de encaminhar o recorte da narrativa para a perspectiva do insólito, reforça a dicção poética do escritor, como ele afirma em carta a Edoardo Bizzarri:

> Acontece que eu acho todo o trecho (que aliás começa na pág. 692 e termina na 695) de grande validade poética; e não me conformo com os rótulos de ermetismo, surrealismo ou até concretismo e outros ismos com que os leitores possam ficar satisfeitos. Os ismos passam e a poesia resta. Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com

[3] Fantasma; coisa que assusta, fantasmagórica (MARTINS, 2001)

> todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa da Chefe Zequiel). (ROSA, 1981, p. 62)

Em se tratando do valor poético de "Buriti", é preciso reconhecer a relevância da composição lírica de Miguel, através da qual sente necessidade de recordar, o que provoca sua permanência nas adjacências da fazenda e da narrativa, incapaz de afirmar-se como personagem de ação[4]. A consequência primeira desse modo de ser, de que a analepse é exemplo, é que a história continua para as demais personagens, notadamente para Maria da Glória, modificando-a[5], sendo que ele permanece quase o mesmo da primeira chegada ao Buriti Bom.

Santos (1978, p. 210) considera que Miguel, "[...] em razão de sua introversão, num tempo em que deveria estar inteiramente voltado para o mundo, perde a oportunidade de iniciar Maria da Glória no ritual de Eros." Não obstante, o protagonista reconhece a força do sentimento amoroso como virtualmente capaz de modificá-lo, como sugere este trecho: "Será que, amando, é que estamos nos movendo adiante, num mar?" (ROSA, 1976, p. 82), o que novamente encaminha este estudo para as características inerentes ao gênero lírico.

Assim, o discurso de "Buriti", notadamente na dimensão lírica, impregna-se, com maior intensidade, dos recursos criativos da linguagem, construída de forma altamente simbólica. Conforme Todorov (1996, p. 252), a partir de Kant, "o símbolo é próprio da maneira intuitiva e sensível de apreender as coisas", afirmação que remete a determinados elementos vinculados ao olhar de Miguel, como o buriti-grande, árvore imensa, símbolo erótico da fazenda, cuja visão inspira-o a concretizar impressões sensuais em relação à Maria da Glória:

> O **Buriti-Grande**. O que era – Miguel tivesse de o descrever agora – o que era: a palma-real, com uma simpleza de todo dia, imagem que se via, e que realegrava. [...] Para levar o prazer de o sentir ali, nem carecia de o olhar demorado. A gente ia passando. Mas ele deixava, no coração e no espírito, um rijo doce-verde sombreável, que era o bater do coração, uma onda d'água, um vigor na relva. (ROSA, 1976, p. 144; grifos do autor)

[4] O fato de Miguel reconhecer-se nas trevas da noite confirma que, embora ele ansiasse por ser outro – assertivo, resoluto – a base lírica de sua construção impele-o ao devaneio, o que concorre para inibir as ações e postergar a concretização dos acontecimentos.

[5] Maria da Glória confessa à cunhada Lalinha: "Lala, o Gual se autorizou de mim. [...] Ele conseguiu tudo comigo..." (ROSA, 1976, p. 241). Para o leitor, revela-se nesse momento que a filha de Iô Liodoro teve sua iniciação sexual com Nhô Gualberto Gaspar, enquanto Miguel é mantido na ignorância desse fato.

Nota-se, neste excerto, que a emoção e o desejo são intensos, mas, ainda assim, entremeando as divagações amorosas, uma frase remete a "Campo geral", especificamente à lembrança de Dito, irmão querido que morre ainda criança:

> O amor não precisava de ser dito. Maria da Glória ela era cadeiruda e seiuda, com olhos brilhantes e pele boa e pernas grossas – como as mulheres bonitas no sertão tinham de ser. Tão linda quanto Dona Lalinha. Abraçava-a. Cingia-a pela cintura, ela tinha um vestido amarelo, por cima das roupas brancas. Como um movido em mente, resenha do sofrido por tantas lembranças – que uma, sozinha, são. **Tudo o mais me cansa**... Maria da Glória tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d'água e o corpo dele Miguel latejava; como as estrelas estando. (ROSA, 1976, p. 144; grifos do autor)

Esse trecho reveste-se de especial importância ao apontar para "Campo geral", especificamente no que respeita ao sentimento de Miguel pelo irmãozinho, ao mesmo tempo que revela Maria da Glória com os atributos do vigor, desde características físicas – "cadeiruda", "seiuda", "olhos brilhantes", "pele boa", "pernas grossas", até elementos resultantes da atividade fisiológica, como "cheiro", "suor" e "cuspe". Em oposição, a frase que abre o parágrafo pode remeter à qualidade do amor por "dito", no diminutivo, porque é o irmãozinho que não mais participa da vida ativa da personagem, está morto.

Uma lembrança sozinha vale por todas, a lembrança da conversa com Dito, quando este já estava gravemente doente e comenta com Miguel, então criança: " – Miguilim, eu sempre tinha vontade de ser um fazendeiro muito bom, fazenda grande, tudo roça, tudo pastos, cheios de gado..." [...] "Mas depois tudo quanto há cansa, no fim tudo cansa..." (ROSA, 1977, p. 75). Nota-se que, ainda neste diálogo, Dito repete a frase: " – Mas depois tudo cansa, Miguilim, tudo cansa...", marcando uma grande desilusão, como se o menino soubesse que iria morrer.

A imagem da moça, plena de concretude, sobrepõe-se à de Dito, lembrando que o temor de Miguel era o da repetição (ROSA, 1976, p. 114), ou seja, de sofrer novamente. Por isso, a primeira ideia amorosa da personagem com relação à filha de Iô Liodoro pauta-se no nível do desejo e do sonho, como se Maria da Glória tivesse originado das águas, vindo das espumas do mar[6] (ROSA, 1976, p. 195-196) -. situação que se modifica nessa passagem, pois há o registro enfático de sensações físicas – "o

[6] Nesse passo, Maria da Glória é comparada a Afrodite, deusa grega da beleza que, como se sabe, "[...] se nutre (se cria) da espuma, *áphros*." (LAFER, 1996, p. 69)

corpo de Miguel latejava" – que, possivelmente, servem como justificativas para a segunda viagem dele ao lugar. Como afirma Durand (2001, p. 403), "a vida não é devir cego, mas sim capacidade de reação, de regresso. [...] A memória - como imagem – é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado."

Enfim, ligada à história de Miguel, pode-se pensar em "Buriti" como uma chave que explica a expansão da personagem, que, uma vez tendo saído do Mutum, ainda criança, conhece progressiva transformação no modo de ser e de agir, tanto que pergunta a Nhô Gualberto Gaspar, vizinho do Buriti Bom, na segunda chegada ao lugar: "A Maria da Glória ainda não arranjou noivado, sempre ainda está sem namoros?" (ROSA, 1976, 247), afirmando que tencionava chegar na manhã seguinte à fazenda com firme decisão: "Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a Iô Liodoro!" (ROSA, 1976, 247-248)

Mas, o desfecho do romance permanece em aberto, o que permite o incessante renovar do frescor poético, nutrido pelo mistério do encontro entre os dois.

Para fomentar a urgência de Miguel, a suspensão da narrativa, patrocinada pela analepse, acalenta o sonho que o move e responde pela atmosfera onírica e poética do desfecho: "[...] o amor era o milagre de uma coisa. Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca, os olhos. A espera, lua, luar de mim." (ROSA, 1976, p. 250)

É esse, com certeza, o grande trunfo da narrativa, sob a ótica de Miguel: a manutenção da poesia, notadamente através do tema mais caro ao gênero lírico em todos os tempos: o amor, com seu poder de encantamento e persuasão.

Referências

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.179-227.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIA, Elisabete Brockelmann. **Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de baile**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 213 p.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

LAFER, Mary de Camargo Neves. **Os trabalhos e os dias**: Hesíodo. São Paulo: Iluminuras, 1996.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: _____. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 83-251.

ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: _____. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 5-103.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** São Paulo: T.A. Queiroz/ Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Templo Universitário, 1977.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-125.

O INSÓLITO, O SÓRDIDO, O NEFASTO, O PATÉTICO E FULMINANTE NO COTIDIANO QUASE FANTÁSTICO DE TOCHTLI, O NARRADOR DE *FESTA NO COVIL* DE JUAN PABLO VILALLOBOS

Hiolene de Jesus Moraes Oliveira Champloni (UnB) [1]

Resumo: *Festa no Covil* chama a atenção para questões sociais recorrentes no México tais como o tráfico de armas e de drogas, cujos envolvidos podem ser enfocados sob diferentes perspectivas. Pela voz de seu narrador, Villalobos atribui um caráter insólito e quase fantástico ao cotidiano de Tochtli, um menino de oito anos de idade, filho de um chefão do narcotráfico, que imagina viver em um palácio e atribui adjetivos como patético e fulminante às situações inusitadas que vivencia. Dessa forma, a literatura tem se constituído em importante instrumento estético para a difusão dessa realidade muito presente nos países latino-americanos.
Palavras-chave: Festa no Covil**;** Insólito; Narcoliteratura; Tochtli; Villalobos

Este trabalho visa chamar a atenção para questões e fenômenos sociais que têm acometido o homem contemporâneo com agudeza e celeridade devastadoras em se tratando de índice de desenvolvimento humano. O tráfico ilegal de armas, drogas e de seres humanos tem sido uma prática abusiva e imoral desde os mais remotos tempos. A literatura, como objeto estético, tem se colocado como a materialidade desses fenômenos, como forma de denúncia e difusão dos fatos e das consequências impostas aos segmentos da sociedade que vivenciam o drama do narcotráfico.

A narcoliteratura ou a literatura do narcotráfico tem sido desenvolvida no México, cujos autores têm retratado o submundo do tráfico sob diferentes perspectivas, dentre as quais o medo e a solidão a que são submetidos os chefões, seus bandos e, sobretudo as suas famílias. Nesses clãs as crianças, quase sempre alijadas de suas infâncias e precocemente amadurecidas, acreditam levarem uma vida normal, tão habituadas que estão a um determinado tipo de vida, na qual o champanhe e o caviar são incluídos nas recepções para convidados importantes, além de cofres onde são guardadas vultosas somas de dinheiro e de aposentos adornados aos moldes dos palácios.

Estas são algumas das características abordadas pelo autor mexicano Juan Pablo Villalobos em seu romance *Festa no Covil*, cujo narrador Tochtli, com oito anos de idade, não é capaz de dimensionar o insólito de uma vida que se desenvolve no isolamento com o mundo externo aos seus domínios, mas que ao mesmo tempo, pode

Graduada em Letras (Miquelangelo-DF) Mestre em Literatura (UnB) Doutoranda em Literatura (UnB). E-mail: hiolene2@hotmail.com

ter todos os seus desejos plenamente satisfeitos. Em contrapartida, a solidão e o medo são as companheiras inseparáveis desse pobre menino rico que, pelas circunstâncias de sua vida, é muito provável que venha a se tornar o próximo chefão do bando liderado por seu pai, por mais "patético e fulminante" que isso possa lhe parecer. Em sua narrativa, Villalobos, em linguagem acessível, descortina o cotidiano de uma criança sob a ótica dela mesma, utilizando-se de uma linguagem compatível com a sua faixa etária e construindo fantasias de modo que a violência que subjaz toda a narrativa seja dissimulada e aceita pela criança como fato normal para a vida do "bando" ao qual pertence.

Vale ressaltar que esse tipo de criação artística, que já foi considerada marginal, ganha *status* de obra literária no cenário cultural mexicano no início deste século XXI, cujo foco é a violência resultante da prática do narcotráfico nesse país, cujos habitantes menos favorecidos são atraídos pela promessa de enriquecimento fácil e consequente mudança de vida. Dessa forma, manchetes e imagens divulgadas em jornais têm sido transportadas para os ateliês e escrivaninhas de artistas e autores mexicanos, os quais têm evidenciado uma temática conhecida por toda a sociedade, mas que políticas públicas não têm sido abrangentes o suficiente para se chegar a um combate efetivo e inibidor de práticas dessa natureza.

A narcoliteratura é, portanto, a narrativa da violência provocada pela guerra do narcotráfico e tem promovido grande visibilidade dessa temática que tem se refletido em áreas de cultura como as artes plásticas e a literatura. Entretanto, parte da crítica literária mexicana tem se colocado na defensiva desse "*boom*" editorial por considerar que essa exposição artística pode banalizar a violência e questiona o valor literário dessa narrativa. Por outro lado, há uma corrente crítica que considera essa mesma exposição como instrumento de reflexão por parte da sociedade, por retratar o impacto individual e coletivo provocado pelo tráfico de drogas. Em ambos os casos, o ponto de convergência se dá quando esses mesmos críticos lamentam a ausência de um grande romance sobre o tráfico de drogas, com o qual o leitor pudesse refletir sobre as causas e efeitos desse malefício.

Em *Festa no Covil* as particularidades da narcoliteratura são demonstradas e podem ser discutidas como um fenômeno sociocultural que se expande em numerosas manifestações, principalmente na produção literária mexicana cujos autores decidiram

sair de suas condições de observadores para denunciar, desmistificar e descortinar, por meio de suas criações artísticas, as barbáries praticadas pelos chefões do narcotráfico. Para além do caráter insólito, este trabalho também visa adequar alguns tópicos da narrativa de *Festa no Covil* aos termos do fantástico modal, que de acordo com Filipe Furtado no E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, abrange não apenas as manifestações consideradas sobrenaturais, mas também aquelas que podem parecer insólitas e assustadoras.

Dessa forma, o modo fantástico abrange a maioria do domínio literário e artístico que, para Furtado, "longe de se pretender realista recusa-se a atribuir qualquer prioridade a uma representação puramente mimética do mundo objetivo". É nessa condição que se pode inserir o cotidiano de Tochtli o solitário, o rico herdeiro de um império e habitante de um palácio que, na sua inocência nem tanto pura, ainda não consegue discernir as situações de perigo das situações insólitas e extraordinárias que vem vivenciando ao longo de sua tenra idade.

A narrativa de Villalobos (2014), conforme a proposição de Filipe Furtado (1980), pode se enquadrar naquilo que ele classifica como heterogeneidade dos textos, mas que carecem de um apurado exame para que nele se justifique a sua submissão ao modo fantástico. Nada de sobrenatural se faz presente na narrativa, mas o insólito, o sórdido, o patético e o fulminante das situações vividas por Tochtli ultrapassam os limites do cotidiano convencionado como normal para qualquer criança da idade dele. Viver em um palácio no meio do deserto e guardado por seguranças é para Tochtli apenas uma forma de se proteger dos perigos de serem roubados, porque ele tem consciência do poder e da riqueza do seu pai.

Vale lembrar que "palácio" é a metáfora utilizada pelo autor para descrever o "covil" onde a trama se desenrola. O universo tochtliano é composto de jardim zoológico particular, preceptor, coleção de chapéus e quimonos. Jardineiros surdos-mudos, quartos de armas, cofres recheados de dinheiro. O inusitado, o insólito da questão é que todas as ações ocorrem em um contexto que lhe é apresentado como normal, excluindo toda e qualquer justificativa para esse menino que muitas vezes presencia e participa dessas reuniões em que nada lhe é escondido, nada lhe é poupado, exceto as verdadeiras atividades do bando. A narrativa de Villalobos principia da seguinte maneira:

> Algumas pessoas dizem que eu sou precoce. Dizem isso. Algumas das palavras difíceis que eu sei são: sórdido, principalmente porque pensam que sou pequeno pra saber palavras difíceis nefasto, pulcro, patético e fulminante. [...] Mas eu não acho que seja tão precoce assim. Acontece que eu tenho um truque, que nem os mágicos, que tiram coelhos da cartola, só que eu tiro palavras do dicionário. Toda noite, antes de dormir, eu leio dicionário. O resto é por conta da minha memória, que é muito boa quase fulminante (VILLALOBOS, 2016, p.9).

Ao primeiro contato com a narrativa o leitor é seduzido pela voz do narrador que é condizente com a sua faixa etária e com a visão de mundo que ele consegue assimilar. O vocabulário coloquial é adequado ao meio e às situações que vivencia em que arbitrariedades e submissões são intrínsecas a esse cotidiano marginal e nada convencional. A começar pelos adjetivos sempre muito bem colocados por Tochtli, que possui o hábito de estudar palavras difíceis no dicionário todas as noites antes de dormir, o que faz dele uma criança precoce e com uma grande capacidade de criação.

Em suas aulas com o preceptor Tochtli dá asas à imaginação e se transporta para as terras mais distantes, sempre como vencedor de batalhas nas quais utiliza a sua espada de samurai. Outro aspecto da narrativa que pode ser considerado insólito é o fato de Tochtli não frequentar uma escola, fato este aceito como natural para uma criança que desconhece a forma pela qual as outras crianças são alfabetizadas, conforme as suas palavras: “de qualquer jeito, como eu não posso ir pra escola, o Mazatzin me ensina as coisas dos livros” (VILLALOBOS, 2012, p.13).

Conforme David Roas (2014), o fantástico é construído a partir do conflito que se instaura entre o real e o impossível. Dessa forma, a condição de impossibilidade desse fenômeno se estabelece de acordo com a concepção de realidade com que lidam tanto o personagem quanto o leitor, a fim de que seja firmado o pacto funcional entre ambos. Sendo assim, ainda de acordo com Roas (2014), o fantástico, o insólito, o patético, o sórdido é produzido nas narrativas que utilizam o código realista, mas que ao mesmo tempo supõem uma transgressão desse código. No excerto abaixo é possível verificar a proposição roasiana:

> Outro dia apareceu no nosso palácio um homem que eu não conhecia e Yolcaut quis saber se eu era macho ou não era macho. O homem estava com o rosto sujo de sangue e na verdade olhar para ele dava um pouquinho de medo. Mas eu não falei nada, porque ser macho quer dizer que você não tem medo e se você tem medo é um maricas. Fiquei bem sério enquanto o Miztli e o Chichilkuali, que são os vigias do nosso palácio, davam uns golpes

> fulminantes nele. O homem acabou sendo dos maricas, porque começou a chorar e a gritar: não me matem! Não me matem! Ele até urinou nas calças. O bom dessa história é que eu provei que sou macho, sim, e o Yolcaut me deixou sair antes que o maricas virasse cadáver. Com certeza o mataram, depois vi a Itzpapalotl passar com o balde e o esfregão. Se bem que eu não sei quantos tiros deram nele. Acho que no mínimo foram quatro no coração. Se fosse contar os mortos, eu conheceria mais de treze ou catorze pessoas. Umas dezessete ou mais. Vinte fácil. Mas os mortos não contam porque os mortos não são pessoas, os mortos são cadáveres (ROAS, 2014, p.16).

Como já referenciado, todas as categorizações insólitas ou extraordinárias da narrativa são passiveis de serem identificadas na voz do pequeno narrador, cujo autor ao se utilizar do código realista o transgride de tal forma, que o modo fantástico emerge dessa linguagem tensionada e distendida ao limite máximo compreensível para uma criança. De acordo com Roas (2014), para que esse fenômeno ocorra é necessário estabelecer uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Entretanto, não se trata apenas de reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, adverte Davi Roas, mas que o espaço ficcional possa ser uma duplicação do espaço cotidiano do receptor. Em outras palavras, que o leitor reconheça e possa se reconhecer no espaço representado no texto.

O excerto seguinte, representativo do modo fantástico e insólito é também emblemático da maneira como Villalobos constrói a sua narrativa, de forma a chamar a atenção para os problemas vivenciados pelas famílias, sobretudo pelas crianças desses núcleos tal como Tochtli. O fato narrado nos dá conta de consequências não apenas de ordem física, mas também de implicações psicológicas graves que certamente vão comprometer a saúde mental e comportamental desses indivíduos. Vejamos abaixo:

> Quando não aguento mais de dor de barriga, como hoje, a Cinteotl prepara um chá de camomila pra mim. Às vezes me dá uma dor tão forte que até começo a chorar. Em geral é que nem uma câimbra, mas a pior é que nem um vazio que vai crescendo, crescendo, e parece que vai estourar a minha barriga. Com essa dor eu sempre choro, mas não sou dos maricas.[...] Antigamente o Yolcaut preferia que o Miztli chamasse o doutor quando eu estava com muita dor de barriga. O doutor era meio velhinho e me dava doces de tamarindo de presente escondido do Yolcaut. E olha que estou proibido de comer tamarindo. E pimenta também. Mas segundo o doutor eu não estava doente da barriga, mas da psicologia. [...] O doutor não vem mais porque o Yolcaut ficou bravo com ele. Segundo o Miztli, uma vez o doutor falou pro Yolcaut que na verdade eu não estava doente da barriga, que as dores eram por não ter mãe, que o que eu precisava era de um doutor da psicologia (VILLALOBOS, 2012, p.37-38).

Além do que já foi comentado a cerca do insólito e do fantástico nesse trecho, pode-se também abordar o caráter da falsidade verosímil. Filipe Furtado propõe que, "tal como o gênero maravilhoso, o fantástico apresenta ao destinatário da enunciação um universo em que algumas categorias do real foram abolidas ou alteradas, passando a funcionar de uma forma insólita, aberrante, inimaginável" (FURTADO, 1980, p. 44). Dita proposição se adequa perfeitamente ao caráter fantástico do ponto de vista literário e verossímil do ponto de vista empírico. Mais adiante Furtado (1980) complementa o seu pensamento aludindo que o fantástico embora promova, também, a representação da fenomenologia meta-empírica, procura disfarçar para o leitor a verdade total sobre o mundo no qual ele está sendo imerso. Mundo esse que se lhe apresenta como normal, embora lhe dê pistas de subversão da normalidade, e cuja descontinuidade de ações o leve a refletir sobre a realidade que lhe está sendo mostrada.

Por sua vez, Nuno Manna (2014) defende que o fantástico não pode ser reduzido a uma entidade ou a uma essência dos seres ou dos objetos existentes. Em outras palavras, não basta apenas inserir elementos sobrenaturais ou situações insólitas para que uma narrativa faça parte dessa categoria. O fantástico, ainda conforme Manna, "envolve relações simbólicas complexas". Nesse sentido, os estudos literários, em pesquisas mais recentes, já reconhecem a diversidade de expressões que ampliam o universo da narrativa fantástica.

Remo Ceserani (2006) crítico literário italiano, também prefere considerar o fantástico como "modo literário". De acordo com ele elementos e comportamentos do modo fantástico tais como: pano de fundo humorístico e fabuloso, o insólito e o grotesco, a partir do momento em que foram colocados à disposição da criação literária, passaram a ser facilmente encontrados em obras de cunho mimético-realista, patético-sentimental, fabuloso, aventuresco e outros tantos gêneros e subgêneros. Sendo assim, é possível adequar a narrativa de Villasboas às premissas do modo fantástico principalmente no tocante ao caráter mimético-realista do cotidiano descrito e vivido pelo narrador Tochtli. A esse respeito Nuno Manna adverte que, "se o fantástico encontra vasta reflexão no campo da literatura, é preciso chamar a atenção como ele encontra solo fértil nas mais diversas textualidades, como o cinema, a televisão e artes plásticas" (MANNA, 2014, p. 72).

Para fins de conclusão deste trabalho, faz-se necessária a representação, por meio da linguagem, em que de uma perspectiva mimética-realista, abordada por Filipe Furtado, é possível de ser adequada à proposição de Manna anteriormente citada. Apesar de desconhecer as verdadeiras atividades do bando do seu pai Tochtli absorveu um código de ética no qual a verdade sempre prevalece. Entretanto, ao descobrir armas e munições em quartos vazios, o menino sente-se enganado e traído em suas convicções. Nesse ponto da narrativa, o leitor começa a perceber que o mundo fantástico de Tochtli começa a desmoronar e as consequências serão irreversíveis, haja vista o seu amadurecimento ocorrer de forma abrupta e monstruosa ao final da narrativa.

> Se eu soubesse o que ia encontrar no quarto dos revólveres e dos rifles, não teria colocado um chapéu de detetive. Eu teria colocado o chapéu de copa mais alta da minha coleção de chapéus, um onde coubessem uns seis ou sete coelhos. Eu queria ter levado o rifle das balas gigantes escondido dentro do chapéu, mas só consegui levar a arma pequenina das balas minúsculas. Nefasto. Mas o mais nefasto de tudo foi descobrir que o Yolcaut mente para mim, dizendo que temos quartos vazios quando na verdade são quartos com revólveres e rifles. Os bandos não tratam das mentiras. Os bandos tratam da solidariedade, da proteção e de não esconder as verdades. Pelo menos é isso que o Yolcaut diz, mas ele é um mentiroso. Acho que nem mesmo vou chegar a ter um hipopótamo anão da Libéria. Nem ir ao país Libéria. Essas também devem ser as mentiras do Yolcaut (VILLALOBOS, 2012, p.36).

Outro importante aspecto a observar no excerto supracitado, para além da decepção de Tochtli com relação ao seu pai, é o caráter insólito da formação moral desse menino de oito anos de idade, conhecedor de um código de ética que rege a conduta do seu bando. Conforme já dito, o menino não sabe que pertence a um bando de foras-da-lei, traficantes de drogas, armas e quiçá de pessoas. Essa criança vive em um mundo imaginário alimentado pelo caráter surreal do seu cotidiano constituído de acontecimentos insólitos, nos quais a força do poder ultrapassa barreiras e o menino pode ter todos os seus desejos satisfeitos. É no mínimo uma realidade fantástica, não carecendo de elementos sobrenaturais, mas com todos os requintes de uma realidade inverossímil e incomum no universo empírico das crianças da idade de Tochtli.

Referências:

CESERANI, Remo. *O fantástico.* trad. Nílton Cezar Tridapalli. – Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologismo no romance hispano-americano; 2ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário.* trad. Paulina Wacht e Ari Roitman; 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. – Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

----------. *O fantástico*: procedimentos de construção narrativa em H.P. Lovercraft; edição de Flávio Garcia e Júlio França; apresentação de Flávio Garcia, Júlio França, Alexander Meireles da Silva e Cláudio Zanini; capa de Rafael Fernandes. – Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2017.

GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.* – Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

MANNA, Nuno. *A tessitura do fantástico*: narrativa, saber moderno e crises do homem sério; prefácio de Bruno Souza Leal. – São Paulo: Intermeios, 2014.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso;* trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas; trad. Julián Fuks. 1ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*; trad. Maria Clara Correa Castello. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

VILLALOBOS, Juan Pablo. *Festa no Covil*; trad. de Andreia Moroni: posfácio Adam Thirlwell: trad. do posfácio Alexandre Boide – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

O INSÓLITO E A CRÍTICA SOCIAL EM "O LUME" E "MEMÓRIAS DUMA FORCA", DE EÇA DE QUEIRÓS

Jean Carlos Carniel (UNESP)[1]

Resumo: Apesar de Eça de Queirós ser reconhecido como um autor realista, ele escreveu textos fantásticos, ao longo da carreira. Este trabalho almeja a análise dos folhetins "O lume" e "Memórias duma forca", publicados inicialmente no jornal "Gazeta de Portugal", na década de 1860, e, posteriormente compilados em *Prosas bárbaras* (1903). Propõe-se uma leitura desses dois textos, com o objetivo de verificar como Eça de Queirós insere o insólito e a crítica social nas duas narrativas supracitadas.
Palavras-chave: Eça de Queirós; *Prosas bárbaras*; insólito; crítica social.

A obra *Prosas bárbaras*, uma coletânea dos textos escritos por Eça de Queirós no início de sua carreira, na década de 1860, por abarcar o insólito e por ter sido publicada em livro somente após a sua morte, no início do século XX, quando o escritor já era reconhecido como um autor realista, foi, muitas vezes, considerada um título menor da produção queirosiana. Apesar de não apresentar o realismo consagrado do escritor, a coletânea já insere a crítica social, uma característica visível no decorrer da sua carreira. A crítica social, dessa forma, não está restrita à sua produção realista, mas também aparece nos seus textos insólitos. Destacamos que entendemos o insólito levando em consideração os pressupostos defendidos por estudiosos como Flavio García (2007), que o compreende como um sinônimo de algo não natural e incomum:

> se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p.20).

O tratamento do insólito, em *Prosas bárbaras*, é bastante diversificado, abarcando de aparições fantasmagóricas e pactos diabólicos a descrições das vidas estranhas de saltimbancos e artistas, passando por relatos de mulheres maléficas que são capazes de destruir o homem e representações de uma natureza poderosa e opressora, mas que também tem a consciência das atrocidades cometidas pela humanidade. Nos textos de

[1] Graduado em Letras (UNESP), Mestrando em Letras (UNESP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo nº. 2016/25008-2. Contato: carniel.jc@gmail.com.

Prosas bárbaras, portanto, há um conjunto significativo de personagens miseráveis e de temas sociais do século XIX, como a desigualdade social, o materialismo burguês, os crimes cometidos pelo homem e o progresso técnico, mostrando que em textos insólitos, pode-se fazer a crítica social, o que mostra a importância desta obra no conjunto da produção queirosiana.

Objetiva-se, neste artigo, uma análise de duas narrativas presentes em *Prosas bárbaras*, "O lume" e "Memórias duma forca", que apresentam uma similaridade na irrupção do insólito, uma vez que temos personagens inanimados (o fogo e uma forca) que são retratados de forma humanizada, e que fazem questionamentos de teor social.

Em "O lume", é narrada a História da humanidade sob a perspectiva do fogo. Ressalta-se que o fogo esteve presente desde as civilizações mais antigas e apesar de ele estar conversando com um homem moderno, o fogo não fala especificamente desse sujeito, mas da humanidade em geral.

Nota-se o caráter reflexivo do lume, ao reconhecer, num tom de lamento, uma mudança de uso dele. Em épocas remotas, o fogo era utilizado para proteger o homem, passando, no entanto, a ser usado para o mal e para a barbárie humana (como sacrifícios humanos na fogueira e servindo de arma de guerra), apontando também para uma crítica à sociedade industrial, pois o fogo move as máquinas. O discurso do fogo é carregado de valores que remetem a uma vida simples e primitiva. Por outro lado, o afastamento desse estágio de vida é condenado pelo lume, pois ele critica o progresso, mostrando que o distanciamento do homem do mundo natural ocasiona uma mudança na função do fogo, pois ele passa a ser usado para praticar o mal, em diversos períodos históricos, como na época da Inquisição e do período colonial:

> Por ti tenho feito o mal. Fui eu que matei Giordano Bruno, e João Huss, e tantos santos, e tantos mártires, e tantos alucinados de Deus! Fui eu que queimei nas cidades misteriosas de África as crianças e as virgens no altar de Moloch. Por ti, eu que sou a paz, fui devastação. Estou fatigado. (QUEIRÓS, 2004, p. 151).

Entretanto, é importante ressaltar que a principal crítica do lume é feita à sociedade moderna, à era das máquinas, ainda que ele discorra que matou homens queimados nos sacrifícios na África e na Inquisição, portanto, não seria uma crítica restrita ao século XIX. Na citação abaixo, nota-se a insatisfação do fogo perante as mudanças provocadas pela Revolução Industrial:

> A mim que embalava as almas, fazes-me mover os aços. Embalo que era amor, movimento que é força: os dois termos da tua vida – pureza e putrefacção! Eu que vivia, alumiava, criava em liberdade estou encadeado e martirizado, na tarefa brutal das indústrias. Fazes-me o motor da tua miséria. Nas fábricas, as criaturas doentias, as crianças estioladas, as mulheres definhadas e soluçantes! Fazes-me mover a vapor estas misérias. Sou o colaborador dos teus martírios. Tu homem, tomas o fogo, o ser sagrado, por ajudante de execuções! Dás-me por salário a infâmia. Fazes de mim a *explosão*. Obrigas-me a devastar na guerra. (QUEIRÓS, 2004, p.153, grifo do autor).

As declarações do fogo enquadram-se numa perspectiva antiprogresso técnico, pois há uma crítica à sua função no mundo industrial, apontando, entre outras coisas, o trabalho infantil, a insalubridade dos espaços industriais, a miséria em que vivem os trabalhadores, e o mal que o fogo provoca.

Segundo António José Saraiva (1982), em "O lume", já estaria posto o bucolismo contemplativo presente em algumas obras do final da carreira de Eça, como *A cidade e as serras*: "O progresso técnico só o vê como uma coisa lamentável porque rouba o homem à doçura e fresquidão dos campos [...] e, a acreditarmos o conto 'O lume', os homens deviam ter ficado ao redor do lume misterioso [...] na paz da vida primitiva" (SARAIVA, 1982, p.80). Com base nas afirmações de Saraiva, podemos estabelecer uma crítica às mudanças nas funções do fogo, provocadas pelo homem. Percebe-se que ele era usado para práticas de subsistência, por exemplo, privilegiando-se uma vida simples. Entretanto, o fogo passa a ser usado contra a humanidade e contra a natureza, isto é, serve como uma arma de guerra e se reduz a instrumento de trabalho na sociedade industrial. O homem deixa de usá-lo em seu estado primitivo (fogo), aprimora-o e, nesse progresso técnico, esse elemento denuncia as mazelas provocadas pelo desenvolvimento da sociedade, evidenciando, dessa forma, que tal progresso faz com que o homem perca as suas qualidades positivas, isto é, aquelas que remetem ao bem, à paz e ao amor, tal como pode ser constatado na fala do fogo:

> Eu que sou a pureza, o trabalho, a família, a paixão casta, levas-me a ser o mal, a viuvez, o pranto e a dor! Tenho um cortejo de ambulâncias e de macas, eu que era o firmamento dos berços! Não! Maldita seja a árvore que consentir em ser forca, e o fogo que consentir em ser explosão! (QUEIRÓS, 2004, p.153-154).

A narrativa "O lume" mostra que o afastamento da vida simples e do contato com a natureza e o desenvolvimento técnico que tudo instrumentiza são prejudiciais à humanidade. Nesse conto, há uma valorização da vida simples que o homem supostamente teria em contato com a natureza. No entanto, o afastamento do homem do meio natural traz consequências negativas. Além disso, é interessante notar a citação, exposta no trecho acima, sobre uma árvore que aceitaria ser forca, assunto da próxima narrativa a ser analisada. Como veremos, o pedaço de madeira de "Memórias duma forca" também critica as ações humanas.

Em "Memórias duma forca", temos um narrador que relata a vida de uma forca, utilizando um recurso típico da literatura gótica: o manuscrito encontrado. Defendemos, na nossa leitura, que a crítica social ocorre pela reflexão da forca, pois ela tem uma visão bastante negativa da humanidade e, ao mesmo tempo, reforça a ironia, pois a maldade é vista somente por ela, e não pelo homem, que é um ser racional.

De acordo com Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz Rosado, a "forca, objecto conotado com o Mal, condena as atitudes dos homens, pois são eles que tornam possível a sua activação como destruidora de vidas" (ROSADO, 2004, p.89). Acreditamos, portanto, que a relação do insólito com a crítica social esteja relacionada à mudança de valor que a forca recebe, pois ela usualmente está relacionada ao mal. Nesse conto, a madeira tem a consciência de que serve para a prática do mal, e condena essa prática humana. Concordamos, pois, com Rosado que defende que essa narrativa representa uma "crítica às mortes provocadas por enforcamento. Assim, perpassa em toda a narrativa um tom e um tema lúgubres, focando-se aspectos da miséria e da crueldade humanas e cultivando-se as descrições repugnantes" (ROSADO, 2004, p.89-90).

A árvore demonstra infelicidade em ter virado forca, uma vez que passa a ser utilizada para praticar o mal. Esse ponto de vista também é similar ao da narrativa "O lume", pois o narrador critica o fogo que consentir em ser explosão e a madeira que aceitar ser forca. É pertinente mencionar que "Memórias duma forca", publicado no final de 1867 (22 de dezembro), dialoga com o contexto daquele tempo, pois esse é o ano da abolição da pena de morte em Portugal. É provável, portanto, que Eça, ao escrever "Memórias duma forca", estivesse fazendo uma denúncia da violência humana

característica da pena de morte, e manifestando apoio ao projeto político que propunha a sua abolição.

A crítica social vem justamente da reflexão de uma árvore, o que demonstra uma ironia, pois é ela quem parece se importar com a humanidade. Por sua vez, o homem é retratado como um ser maléfico e não está consciente dos atos que comete. Acreditamos que, também nesse conto, a maldade humana pode estar relacionada aos avanços técnicos. Como em "O lume", que em seu estado primitivo deixa de ser fogueira e passa a ser arma de guerra ou alimento para as chaminés das indústrias, a árvore passa a ter uma função de trabalho e, neste caso, também pode ser utilizada para praticar o mal:

> Eu sentia que ia para uma vida real, de serviço e de trabalho. Mas qual? Eu tinha ouvido falar das árvores que vão ser lenha, aquecem e criam, […] eu tinha ouvido falar das que vão ser vigas da casa do homem […] Eu tinha ouvido falar também nas árvores de bom destino, que vão ser mastros de navio. (QUEIRÓS, 2009, p.110-111).

Nesse caso, sua função é matar: "O meu destino era matar. Os homens, cujas mãos andam sempre cheias de cadeias, de cordas e de pregos, tinham vindo aos carvalhos austeros, buscar um cúmplice! Eu ia ser a eterna companheira das agonias. Presos a mim iam balouçar-se os cadáveres […]" (QUEIRÓS, 2009, p.111). Corrobora-se a visão negativa e irônica que se tem do homem, pelo fato de ele não ser munido de piedade.

Eça de Queirós, nos seus escritos iniciais, faz uso recorrente de personagens de camadas sociais inferiores e que são retratados de forma marginalizada. Por isso, Saraiva destaca o autor de *Prosas bárbaras* como um antiburguês, ao afirmar que Eça teria herdado "o preconceito romântico e todo literário contra o burguês" (SARAIVA, 1982, p.80). O crítico exemplifica a simpatia de Eça pelas camadas populares com uma passagem de "Memórias duma forca", na qual a madeira enforca um pobre operário, que "no Inverno não teve trabalho, nem lume, nem pão. Tomado dum desespero nervoso, roubou. Foi enforcado ao sol-posto" (QUEIRÓS, 2009, p.114).

A exemplificação de Saraiva (1982), a nosso ver, mostra a preocupação de Eça com os assuntos de teor social mesmo em textos insólitos, pois dos vinte crimes punidos pela forca, o narrador relata três: um homem pobre que roubou comida para alimentar a família, citado acima; um homem pensador, "filho do bem e do verdadeiro"

(QUEIRÓS, 2009, p.114), que provavelmente fora condenado por motivos políticos; e um homem que supostamente teve um caso de amor proibido, pois ele "tinha amado uma mulher e tinha fugido com ela" (QUEIRÓS, 2009, p.114) – para a forca, o amor seria um direito natural: "O seu crime era o amor, que Platão chamou *mistério*, e Jesus chamou *lei*. O código puniu a fatalidade magnética da atracção das almas, e corrigiu Deus com a forca!" (QUEIRÓS, 2009, p.114, grifos do autor). Nos três casos, há compaixão para com os condenados, o que nos mostra que a pena de morte não é a melhor opção, segundo o ponto de vista adotado na narrativa.

O conto finaliza com a morte da forca, por velhice. Após a narração das memórias da forca, o narrador ressalta uma nota irônica: "Assim era a história testamentária da forca abandonada e morta! Oh meu Deus, se os seus átomos fossem agrupar-se e solidificarem-se para fazerem o maquinismo da arma *chasseport*?...." (QUEIRÓS, 2009, p.115). Ao se perguntar o que seria da forca se os seus átomos servissem para fabricar uma arma que seria utilizada, posteriormente, na Guerra Franco-Prussiana, o narrador reforça a crítica social, pois sugere uma continuidade da violência, já que o homem encontra outras formas para praticar o mal, uma vez que a arma de fogo é um substituto da forca, e seria, aliás, uma forma mais rápida e prática de matar.

Nota-se, ao longo da narrativa, a ironia que reside na humanização da forca. A compaixão pelo próximo e a consciência das atrocidades cometidas pela pena por enforcamento vêm justamente de um pedaço de madeira. Por outro lado, o homem, um ser racional, é retratado como um ser impiedoso e praticante do mal.

Portanto, "Memórias duma forca", ao lado de "O lume", apresenta o fantástico por meio da humanização de um objeto inanimado, sendo uma representação insólita para tratar de assuntos sociais. Assim sendo, com a nossa pesquisa de Mestrado intitulada "O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós", apontamos que as narrativas presentes nessa coletânea, muitas vezes, relegada, por não apresentar o realismo consagrado de Eça de Queirós, já apresentam a crítica social, portanto, essa característica não estaria restrita à produção realista do autor, o que nos leva a defender uma leitura alternativa do escritor de *O primo Basílio*, que leve em conta a importância dos textos fantásticos e insólitos em sua produção.

Referências

GARCÍA, Flavio. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In*: _____ (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário** – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

QUEIRÓS, Eça de. **Contos I.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

_____. **Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

ROSADO, Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz. **Camilo e Eça:** o apelo do horror. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/22956>. Acesso em: 1 maio 2018.

SARAIVA, António José. **As ideias de Eça de Queirós.** 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1982.

A FLORESTA, RELAÇÕES DE SABER-PODER E AS MEMÓRIAS EM "O DOADOR DE MEMÓRIAS"

Léa Evangelista Persicano (UFU)[1]

Resumo: Neste artigo, nosso objetivo é refletir acerca de papéis representados pelas florestas, na série literária *O doador de memórias*, da escritora norte-americana Lois Lowry. A floresta é interpretada enquanto espaço proibido para uma sociedade utópica, em que tudo parece funcionar perfeitamente; como lugar ambivalente de aparência tranquila, serena para alguns e possuidor de feras, angústias para outros; assim como personagem (hostil) e uma entidade ameaçadora. Vislumbramos elementos do fantástico na trama dessa série literária utópica-distópica, sendo o medo um dos elementos que mais se destaca.
Palavras-chave: Florestas; Fantástico; Medo.

O olhar e o acesso permitidos ou interditados para as florestas estão baseados em relações de saber-poder e regimes de verdade das comunidades que compõem a trama de *O doador de memórias* (volume que inicia a série literária em análise). Tais relações e regimes tentam conduzir, em muitos casos, os indivíduos para uma exploração máxima de suas habilidades por um governo totalitário, que pretende controlar a tudo e a todos. Esse tipo de governo produz medo nos indivíduos e os condiciona a não ultrapassar as barreiras propaladas como seguras, estabelecendo um jogo entre o dentro e o fora, constante nas malhas do poder disciplinar.

Na comunidade utópica onde Jonas (o personagem principal) morou até os doze anos, o saber apenas o necessário não causava incômodos à maioria da população, visto que era desconhecido dos indivíduos conhecimentos que lhes faltavam, como as memórias, as cores, as sensações, as emoções. Tudo isso em nome de uma padronização, de uma mesmice, da ordem, da higienização das etnias, de uma suposta perfeição corporal e comportamental. O que era preconizado pelos líderes, no caso o Comitê dos Anciãos, tinha a força de lei e de regulação das práticas sociais e ações dos indivíduos, que faziam funcionar entre si e para si mesmos os efeitos do panoptismo em uma disciplina e vigilância contínuas.

Nesse contexto, visualizamos a produtividade do poder, conforme destaca Foucault (2007, p.8): "Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função

[1] Graduada e Especialista em Letras (UFG–RC), Mestre em Estudos da Linguagem (UFG–RC), Doutoranda em Estudos Literários (UFU). Contato: leapersicano@yahool.com.br.

reprimir". Nessa comunidade da infância de Jonas, as pessoas pareciam felizes e viviam uma espécie de acordo consentido em ter o tempo e os movimentos voltados para o bem comum, ao estilo fordista. Microfones instalados em todos os espaços lembravam os indivíduos das atividades rotineiras e os alertavam em caso de algum deslize da norma, funcionando como ouvidos dos Anciãos-chefes e considerados inevitáveis pela própria população, propiciando o efeito panóptico.

Jonas (o *escolhido* para ser o Recebedor de Memória) – após estabelecer contato com memórias e desenvolver seu dom/talento de ver além – acaba por transpor a barreira e fugir dessa comunidade, levando consigo um bebê chamado Gabriel. A partir desse momento, é tudo novo para nós, leitores, e para esses personagens, que vão vivenciar um percurso caótico e fora do padrão utópico. É um espaço desconhecido, pelo qual as equipes de limpeza urbana pareciam não passar.

Tendo se iniciado na vida adulta com apenas doze anos, Jonas encontra espaços e paisagens diferentes dos costumeiros e lida com emoções, dores, situações inesperadas e inusitadas, pois "Agora havia novos medos; na paisagem desconhecida escondiam-se perigos ignorados" (LOWRY, 2014a, p.176). Diante deste novo cenário, "Tudo isso era novo para ele. Depois de uma vida de mesmice e previsibilidade, estava admirado com as surpresas que havia em cada curva do caminho" (LOWRY, 2014a, p.177). Calvino (2006, p.257) esclarece que "o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas", surpresas estas pontuadas pelo rompimento da barreira que cercava o mundo conhecido de Jonas.

O embrenhar-se pelo desconhecido, as florestas e o jogo dos limites

O medo, lembra-nos Roas (2014), é um dos efeitos fundamentais do fantástico. Percebemos florestas representadas diferentemente, na trama da história da série literária em análise e o medo é o elemento que tece os fios de compreensão desses momentos. Em *O doador de memórias* (volume um – 2014a), para quem vive na utopia da comunidade de origem do personagem Jonas, com espaço predominantemente urbano, o acesso às florestas não é algo previsto, elas ficam distantes e as "que margeavam a estrada eram escuras e densas de mistérios" (LOWRY, 2014a, p.176).

Em *O mensageiro* (volume três – 2016), no caso daqueles que moram no Vilarejo liderado por Jonas – à exceção do garoto Matty (o personagem mensageiro), "quase

nunca se aventuravam ali. Era perigoso para eles. Às vezes, a **Floresta** se fechava ao redor das pessoas que tentavam atravessá-la e não as deixava escapar" (LOWRY, 2016, p.12, grifo nosso); ela parece uma entidade, um personagem assustador e bastante hostil.

Essa grande Floresta (com F maiúsculo) não é apenas qualquer floresta; ela ocupa a condição de elemento poderoso, entidade que pode influenciar a vida dos moradores dos lugares que a margeiam ou que dela estão distantes. Lembra-nos a Floresta das Trevas da Terra-Média em *O Senhor dos Anéis*, de contos de fadas como *Chapeuzinho Vermelho*, *A bela e a fera*, *João e o pé de feijão*, *João e Maria*, *Branca de Neve* e "algumas florestas medievais [que] eram 'assombradas' por pessoas que garantiam que aqueles que adentrassem nunca retornariam" (DAY, 2004, p.55-56, aspeamento do autor).

Em *A escolhida* (volume dois – 2014b), a floresta – que margeia outro vilarejo, bastante pobre, mas possuidor de um prédio destoante das ruínas conhecido como Edifício do Conselho – funciona como um lugar ambivalente: de aparência tranquila e serena para alguns, possuidor de feras e angústias para outros, além de permitido para os homens e proibido para as mulheres. No trecho a seguir, encontramos a personagem Kira dialogando com sua instrutora de tintura de linhas (uma anciã) a respeito de possíveis criaturas da floresta:

> Kira bebericou o chá quente e forte e tornou a pensar no som ameaçador que a havia seguido pela **floresta**. [...]
> Annabella riu.
> – Não tem fera nenhuma.
> [...]
> – Annabella, ela rosnou. Rosnou, *sim*.
> – Então **foi alguém se fazendo de fera** – replicou Annabella, inflexível e segura de si. – **Alguém que quer que ocê tenha medo** da **floresta**. Não tem fera nenhuma. (LOWRY, 2014b, p.97-98, grifos nossos e da autora).

Poucos dias depois desse ocorrido e de Kira tê-lo reportado a seu supervisor (que ficou espantado e com raiva), um espaço com fogueira e caldeirões foi organizado para a moça fabricar, sem a ajuda de Annabella, as próprias tinturas. Esse espaço era uma nova cabana e ficava entre o Edifício e a floresta. Annabella, segundo relato de Matty a Kira, apareceu morta e foi levada por alguns homens (apanhadores) para o Campo – no nosso entendimento, uma espécie de Alhures, pois também era um espaço rodeado de medos e mistérios. No contexto em questão, Alhures equivalia a *em outro lugar*, um

destino ao mesmo tempo desejado, misterioso, emblemático, temido, para onde se ia e normalmente não se voltava, mas que não se falava abertamente a respeito, apenas se conjecturava sobre.

Chevalier e Gheerbrant (2018, p.439), no *Dicionário de símbolos*, apresentam a floresta como: santuário e/ou templo (conforme os celtas, os japoneses e os chineses); símbolo da vida (que intermedia o céu e a terra, onde suas altas copas tocam o céu e suas raízes se aprofundam na terra estabelecendo uma ligação divina entre a morada dos deuses e a dos homens); a grande devoradora (em abundante literatura hispano-americana); espaço de ambivalências (geradora de angústia e serenidade, opressão e simpatia, atração e repulsão),

> como todas as **poderosas manifestações** *da vida*. *Menos aberta que a montanha, menos fluída que o mar, menos sutil do que o ar, menos árida do que o deserto, menos escura do que a caverna, porém cerrada, enraizada, silenciosa, verdejante, umbrosa, nua e múltipla, secreta* (D'ASTORG, 1963 citado por CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p.439).

A floresta atua, ainda, como uma força obscura enraizada no inconsciente dos moradores da zona urbana utópica, dos vilarejos distópicos, do Edifício do Conselho. "A floresta também amedronta pela sua imensidão, seu cheiro e o tamanho de suas enormes árvores que estão além da escala de experiência. [...] É o lugar do abandono – um não mundo escuro e caótico onde a pessoa se sente absolutamente perdida" (TUAN, 2005, p.33).

Suas forças advêm de medos trabalhados nos imaginários sociais e da (im)possibilidade de compreensão dos jogos de verdade envolvendo significados da floresta, sua autoridade, ilusões e razões de existir. Entende-se que "A natureza é enérgica e imprevisível. Uma maneira de compreender a natureza é vê-la como se estivesse cheia de espíritos malignos que precisam ser acalmados" (TUAN, 2005, p.87).

Nessa perspectiva, o olhar que se tem e se permite ter (ou não) para as florestas está estreitamente interligado, no caso dos volumes da série literária em análise, com as relações de saber-poder e os regimes de verdade das comunidades, que se embasam em discursos de medo calcados no imaginário coletivo e subjetivam os indivíduos a não ir além de barreiras tidas como seguras, nem falar com estranhos. Quanto às comunidades utópicas e distópicas em estudo, os sistemas de autovigilância e vigilância social estão fortemente presentes, compondo a maquinaria de poder disciplinar. Há um jogo muito

forte entre o dentro e o fora, em um reforço dessa dicotomia por estratégias de saber e poder, assim como práticas de objetivação e subjetivação dos sujeitos.

A irrupção do fantástico e os pactos de leitura

Reforçamos que o medo desponta na tessitura da trama analisada e ele atua como elemento preponderante nos discursos sociais e nas práticas cotidianas das comunidades contempladas em nossa reflexão, inclusive em relação às florestas em irrupções insólitas, medonhas, sobrenaturais, metafóricas, em uma estreita conjugação com os espaços utópicos-distópicos e os personagens que os constituem e são por eles constituídos. Gama-Khalil (2012, p.36-37) destaca que "O espaço do fantástico é essencialmente rizomático [sem começo nem fim], seja por sua multiplicidade significativa, seja pela ruptura que estabelece com o 'real', seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo" (aspeamento da autora) e essa multidirecionalidade oferece margens para leituras as mais diversas.

"A ameaça provocada pela literatura fantástica deve-se ao fato de as espacialidades causadoras do estranhamento desencadearem reflexões acerca de práticas ideológicas tão comuns no cotidiano" (GAMA-KHALIL, 2012, p.37), propiciando-nos, enquanto leitores, deixar nossa zona de conforto e sermos abalados pelo medo do desconhecido, empenhando viagens junto com os personagens das histórias. Roas (2014, p.134) enfatiza que "O objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos", o que ele mesmo reforça em uma nota de rodapé: "não se pode produzir narrativas fantásticas sem contar com um quadro de referência extratextual – compartilhado pelo narrador e pelo leitor – que delimite o possível e o impossível" (ROAS, 2014, p.134, nota 7).

Assim, de início, temos a impressão de que a vida dos indivíduos em *O doador de memórias* nos é familiar e ao mesmo tempo distante, mas não sabemos nos expressar precisamente sobre o quê, talvez pela metáfora da grande Mesmice (da padronização) – uma espécie de bolha – que vai se desenhando em cada detalhe, meticulosamente calculada como em uma rede de elementos do poder disciplinar, a que cotidianamente estamos sujeitos, mas que também acaba por se modificar na medida em que os personagens (Jonas, Gabriel, Matty, Kira) se deslocam pelos espaços. O fantástico,

afirma Ceserani (2006, p.70), "utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem [apesar de não ser uma exclusividade dele], a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade", sendo a metáfora um procedimento narrativo muito usado por relacionar mundos semânticos muitas vezes distantes.

De acordo com Roas (2014), "o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo" (p.92), sendo necessária uma cumplicidade entre o leitor e o autor do texto, entre o leitor e o narrador, motivada pela "experiência coletiva da realidade" (p.93), do que é aceito cultural e historicamente como possível e impossível, assim como a problematização de perspectivas do "real". Roas (2014, p.103) insiste "que o fantástico exige constantemente que o fenômeno descrito seja contrastado com a lógica construída no texto como com essa outra lógica – também construída – que é nossa visão de real", provocando-nos diversas vezes hesitações, medos, angústias, vontade de parar de ler ou de seguir, lágrimas, sorrisos.

Gama-Khalil (2012, p.32) considera que um dos motivadores fundamentais "para a hesitação do leitor diante do mundo por ele lido ou para a ambiguidade instaurada na narrativa é a **forma** como os espaços narrativos aparecem organizados, sendo essa organização, em muitíssimos casos, a responsável pela consequente hesitação" (grifo nosso), o que reforça, a nosso ver, os pactos de leitura que se estabelecem entre nós, leitores, e os textos, que nos seduzem para uma convivência cada vez mais próxima ou nos afastam, em um instinto de proteção, diante do imprevisível, do ameaçador. Dessa maneira, o fantástico atua como modo discursivo, em que elementos "reais", imaginários, (in)comuns, (in)esperados, (i)lógicos, se misturam, permitindo multiplicidade de perspectivas e construções de entre-lugares.

Referências

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: _____. **Assunto encerrado** – discursos sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera

Costa e Silva. 31. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora, 2018.

DAY, David. **O mundo de Tolkien, fontes mitológicas de "O Senhor dos Anéis"**. Tradução Melissa Kassner. São Paulo: ARXJOVEM, 2004.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: _____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução Roberto Machado. 24. ed. São Paulo: Edições Graal, 2007. p. 1-14.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 30-38.

LOWRY, Lois. **O doador de memórias**. Tradução Maria Luiza Newlands. São Paulo: Arqueiro, 2014a. (v. 1).

_____. **A escolhida**. Tradução Fabiano Morais. São Paulo: Arqueiro, 2014b. (v. 2).

_____. **O mensageiro**. Tradução Fabiano Morais. São Paulo: Arqueiro, 2016. (v. 3).

ROAS, David. **A Ameaça do Fantástico**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VESTÍGIOS DE UM DISCURSO FANTÁSTICO EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Rosângela Soares de Lima (UFC)[1]

Resumo: Elabora-se, neste artigo, uma análise do discurso fantástico, discutindo os sentidos possíveis dos elementos utilizados na obra *O homem duplicado* (2002), de José Saramago. Para isso, partimos das reflexões desenvolvidas em estudos de França (2009), Bessière (2009), Furtado (1980- 2018), Ceserani (2006) e Roas (2014). Entende-se que, com o fantástico, Saramago aproxima o leitor de mundos ficcionais sem o distanciar da realidade. Construindo situações com a inserção do insólito, o escritor amplia o referencial de leitura e abre um leque de sentidos implícitos para a narrativa que problematiza a vida do homem contemporâneo.
Palavras-chave: José Saramago; Literatura fantástica; Duplo

Apesar dos avanços da ciência, ainda existem muitos fenômenos que não foram compreendidos pelo homem do século XXI. Mitos e lendas continuam cercando a sociedade que hodiernamente convive com narrações que afloram do imaginário coletivo. Mitos, lendas e ficções "habituaram as pessoas, praticamente desde o momento do nascimento, a pensar de determinadas maneiras, a se comportar de acordo com certos padrões, a desejar certas coisas e a seguir certas regras" (HARARI, 2015, p. 171). Seja na família, na escola, no trabalho e em atividades cotidianas, o narrar se faz presente nas relações sociais. Contar, ver e ouvir histórias nos satisfaz, e quando elas são ricas em criaturas, lugares insólitos e situações incomuns, são ainda mais fascinantes, uma vez que através delas fugimos da realidade ou mesmo porque passamos a ver essa realidade com outros olhos após conhecer alguns espaços imaginários que questionam o nosso real.

Em razão disso, os estudos relacionados a produções do fantástico ganham cada vez mais espaço e novas perspectivas, renovando interesses investigativos. Há um grande número de estudos teóricos sobre o fantástico, a exemplo, Caillois (1965); Todorov (1992); Bessière (2009); Furtado (1980); Ceserani (2006); e Roas (2014), esse último, nosso principal referencial teórico sobre o assunto. Todavia, mesmo com esses estudos, ainda persiste a oscilação sobre a definição do que pode ser considerado uma narrativa fantástica, principalmente devido à existência de outras subcategorias (Fantástico puro, Fantástico estranho, Fantástico maravilhoso) que são divididas por

[1] Graduada em Letras (UFC), Mestre em Literatura Comparada (UFC). Contato: rosangelasoaresdelima@hotmail.com.

linhas muito tênues e também pela existência de outros gêneros (Maravilhoso, Realismo Maravilhoso, Estranho, Ficção Científica) que se aproximam[2].

Apesar de trazer conceitos que já foram remodelados, o livro *Introdução à literatura fantástica* (1992), de Todorov é um texto básico para a compreensão da literatura fantástica. Para ele, o conceito de gênero é fundamental para o desenvolvimento de sua reflexão através dos preceitos estruturalistas. No seu ponto de vista, o gênero fantástico é definido pela hesitação. Para Todorov (1992, p. 31), o fantástico é "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural". O caráter puramente estrutural elaborado pelo teórico búlgaro-francês exclui outras formas de percepção e leitura da narrativa. Nesta perspectiva, o fantástico encontra-se entre dois gêneros, com diferenças significativas, seriam eles o estranho, em que a hesitação tem uma explicação lógica, e o maravilhoso, no qual o sobrenatural acontece e faz parte daquele universo. Para Todorov (1992), seriam considerados puramente fantásticos os textos em que a hesitação permanece. Os pesquisadores posteriores sempre partem das definições do teórico, seja para a elaboração de novas reflexões, seja para apontar os pontos frágeis.

O interesse crítico pela literatura fantástica gerou nos últimos cinquenta anos um considerável *corpus* de aproximações ao gênero por meio de diversas correntes teóricas: estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica, sociologia, estética da recepção, desconstrução. O resultado é uma variedade de definições que em conjunto auxiliam na compreensão do fantástico, mesmo que muitas dessas definições sejam excludentes entre si. Dessa forma, ainda não contamos com uma definição que possa unir as numerosas perspectivas do que demos por nomear literatura fantástica (ROAS, 2014, p. 29). Isso não é negativo, em se tratando de reflexões sobre o fazer artístico, pois confirma a riqueza e validade do fantástico. Não temos como objetivo seguir uma ou outra concepção, mas particularizar o que é útil para a análise.

[2] A questão dessa oscilação parte das teorias quererem fechar o máximo possível o fantástico dentro de uma terminologia, o que acaba por generalizar o entendimento do fantástico. O central agora, em uma época de constantes mudanças, não é definir e sim compreender o que acontece. Entende-se primeiro o fenômeno, depois, se crucial, dar-lhe um nome. "[...] contamos com uma grande variedade de definições que, tomadas em conjunto, serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico – ainda que também seja verdade que muitas dessas visões são excludentes entre si, limitando-se a aplicar os princípios e métodos de uma determinada corrente crítica. É por isso que ainda não contamos com uma definição que considere em conjunto as múltiplas facetas disso que demos por chamar literatura fantástica" (ROAS, 2014, p. 29).

Bessière, com *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza* ([1974] 2001), foi umas das pioneiras a questionar sistematicamente sobre a falibilidade da noção de gênero para a definição da literatura fantástica:

> El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y uma complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfoses culturales de la razón y del imaginario colectivo. (BESSIÈRE, 2001, p. 84).[3]

Há certa maneira de organizar a narração e seus elementos: "una lógica narrativa a la vez formal y temática, que sorprendente", pode ser uma subversão da forma ou do conteúdo que leva à inquietação, à tensão em relação ao estabelecido, ao que se acredita, o sentido é construído a partir da organização estética do texto, do uso de recursos estilísticos diversos.

Deste modo, literatura fantástica não deve ser entendida como gênero literário, conforme a autora, já que tal perspectiva restringe a diversidade das mais variadas obras literárias, com formas que acabam por surpreender ou contrariar o leitor. Com Ceserani (2006), complementamos o pressuposto de que o fantástico não se trata de um gênero, na visão dele trata-se de um "modo", e esclarece que ele surge

> (…) não como um gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado - e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa - em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventuresco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor (CESERANI, 2006, p. 12).

[3] "O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, porque coloca em ação dados contraditórios de acordo com sua coerência e complementaridade própria. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas implica uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo" (BESSIÈRE, 2001, p. 84, tradução nossa).

Por conseguinte, torna-se mais viável compreender o fantástico como um discurso, um recurso que o autor pode fazer uso, pois o interesse está nas maneiras e efeitos que a construção da linguagem gera na obra literária e como essas implicam na leitura. Destacamos que o processo de leitura do texto é, a nosso ver, um processo circular, o leitor cria hipóteses de acordo com suas experiências de vida e de leitura, tal repertório retorna para o texto e estabelece possíveis implicações de leitura da obra, nesse momento, a construção do fantástico atua na transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. Se o leitor se colocará em cheque perante as certezas do mundo não se sabe, pois, como dito, devemos considerar o contexto desse leitor, mas uma coisa é certa, esse leitor irá considerar em sua reflexão alguns pontos da realidade ficcional lida. O mundo extratextual do leitor é a ponta da circularidade que se encontra novamente com as marcas do texto, tem-se assim um movimento circulatório de possíveis interpretações do texto.

As obras escritas por Saramago dificilmente irão se enquadrar em uma única categoria de classificação. Existem aqueles que defendem que seus textos pertencem ao realismo maravilhoso[4], ao neofantástico[5], ao neorrealismo[6], ao realismo ou ao romance histórico. É fato que, como todo escritor, Saramago teve diferentes momentos de escrita e de gêneros. A verdade é que mesmo dividindo as obras em dois momentos, umas mais voltadas para o histórico de Portugal e outras de um tom mais universal, não deixamos de encontrar nas narrativas um *pot-pourri* de discursos e vozes. A obra *Memorial do convento* (2013), publicada em 1982, é comumente reconhecida como romance histórico, e isso não anula o fantástico presente na atmosfera exótica que envolve a personagem central denominada Blimunda (que enxerga por dentro das pessoas). Não se pode negar, portanto, no universo deste romance, a instabilidade que se instaura entre os

[4] O Realismo maravilhoso propõe a coexistência do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso. (ROAS, 2014, p. 36).

[5] Na visão de Roas (2014), o neofantástico é uma proposta teórica do crítico argentino Jaime Alazraki. Tratase de um gênero capaz de descrever de forma mais adequada produções contemporâneas. Constitui uma tentativa de subverter o real de forma mais cautelosa, diferente do fantástico tradicional. O objetivo da literatura neofantástica, conforme Alazraki é desvelar uma segunda realidade que está oculta por trás do real. Contudo, a literatura fantástica tradicional é muito mais próxima do neofantástico do que se possa imaginar, pois para Roas (2014), tanto o fantástico tradicional quanto o neofantástico tem o mesmo efeito, mas com meios diferentes.

[6] Para Juarez Donizete Ambires, "O Neorrealismo tem sua abertura oficial em 1939, segundo a história da Literatura Portuguesa. No ano em questão, publica-se Gaibéus, romance de Alves Redol. O escrito é preocupação viva com questões sociais, sintonia que é o cerne da estética e seu grande atrativo". (AMBIRES, Juarez Donizete. p. 96). Disponível em: Acesso em: 01 Jun 2017.

fatos históricos de Portugal e as ações sobrenaturais advindas das ações dos personagens: "entram os motivos fantásticos, inserindo formas estranhas e proteicas com que o conhecido é desfigurado, […] como também zonas vacilantes que atenuam as margens entre o burlesco, a fantasia e o lirismo" (LEÃO; CASTELO-BRANCO, 1999, p. 42). O fantástico serve para Saramago como substância para a sua crítica ao padrão absolutista e às hierarquias, como visto em *Memorial do Convento*. O autor mescla os fatos históricos com o simbólico de maneira a criar uma nova história dos fatos, com as vozes daqueles que não puderam ser ouvidos. Para Leão e Castelo-Branco (1999, p. 42):

> Nessa mutação constante que dificulta a apreensão de um sentido unívoco (antes o fractura e torna ambíguo), cria-se uma rede de formas transgressoras que, tanto entram no espaço onírico, como levantam, subtilmente, formas vagas de bruxas, sombras, lobisomens, ou mesmo, do diabo, como ainda, assumem a descrição do horror e de crueldade sádica. Por outro lado, tanto penetram ironicamente no maravilhoso das superstições e dos milagres, como rondam a própria atmosfera fantástica - como acontece com a descrição do extraordinário voo da passarola.

Para Todorov (1992, p. 38), há narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, não nos parece estranho, sabemos que as palavras do texto estão em um sentido alegórico. Os textos de Saramago muitas vezes são analisados em um sentido alegórico, o que funciona bem, mas não é o único meio de leitura, principalmente quando o autor mescla diferentes recursos discursivos em sua obra. No livro *O modo fantástico e A Jangada de Pedra de José Saramago*, Cristiana Pires (2006, p. 22) afirma "[…] o fantástico como um dos modos do discurso humano, dos quais os escritores se servem para construir os mundos ficcionais comprometidos, no curso da História, com as diferentes manifestações dos gêneros literários".

No uso do fantástico, Saramago aproxima o leitor de mundos ficcionais sem distanciar da realidade e reconstrói situações históricas com a inserção do insólito. Em *A Jangada de Pedra* (2006), a Península Ibérica se solta do continente após fatos insólitos acontecerem com quatro personagens centrais; *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009) recriam histórias bíblicas, remetendo ao maravilhoso cristão; em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), uma misteriosa cegueira branca acomete toda uma

comunidade e apenas uma personagem feminina, a esposa do médico, não é contaminada. José Saramago também escreveu poesia, teatro, crônica e conto, dentre estes, apontamos o conto Coisas, publicado em 1978 na coletânea *Objecto quase* (1994), como um exemplo da produção fantástica de Saramago para além dos romances.

Para Roas (2014, p. 67), "o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade […]". Essa anormalidade como forma de questionar esse mundo que temos como realidade ocorre no romance em estudo. A construção do fantástico se apresenta intensamente na ficção e mescla as mais diversas fantasias, construindo uma maneira diferente de realidade ao ponto de tirar o indivíduo de sua estabilidade cotidiana, e este acaba por querer imergir no mundo insólito apresentado ou fugir dos acontecimentos estranhos que o inquietam.

As contribuições sobre características e temas a respeito do fantástico são essenciais para a compreensão desse recurso na escrita de José Saramago. Compreendemos aqui a narrativa fantástica como um discurso que possibilita novas leituras, sem perder a essência do que seja fantástico e também sem limitar os possíveis graus de análises. Tendo em mente os objetivos desse trabalho, não entraremos em debates sobre o que é ou não fantástico na produção literária, ou quais as melhores nomenclaturas a serem aplicadas na obra em pesquisa. Vejamos como aparece esse recurso em nosso objeto de estudo.

Em *O homem duplicado*, temos uma escrita que fala da contemporaneidade atrelada a passagens insólitas que remetem ao fantástico contemporâneo. José Saramago nos convida a adentrar em uma história que se apresenta como parte de nossa realidade contemporânea através de um fato desconhecido dentro da história: o duplo. Para Roas (2014), um fator essencial no fantástico contemporâneo:

> (…) é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (…) (ROAS, 2014, p. 67).

A jornada que percorremos no romance de Saramago está fortemente atrelada a esse fator, apresentar um real com irrupções do anormal, o fora do comum, ele mesmo deixa aberto em sua obra a origem do duplo. O duplo surge como um fator insólito para Tertuliano e é através do olhar que ele entra na vida do protagonista quando ele decide assistir a um filme que seu colega de trabalho indicou. "[…] toda aparição de um elemento sobrenatural vai acompanhada da introdução paralela de um elemento pertencente ao campo do olhar" (TODOROV, 1992, p. 129). A partir deste fato, tudo se liga com o observar, o ver, o notar, Tertuliano passa a viver em um novo ambiente carregado de fantástico.

> Acordou uma hora depois. Não sonhara, nenhum horrível pesadelo lhe havia desordenado o cérebro, não esbracejou a defender-se do monstro gelatinoso que se lhe viera pegar à cara, abriu apenas os olhos e pensou, Há alguém em casa. Devagar, sem precipitação, sentou-se na cama e pôs-se à escuta. O quarto é interior, mesmo durante o dia não chegam aqui os rumores de fora, e a esta altura da noite, Que horas serão, o silêncio costuma ser total. E era total. Quem quer que fosse o intruso, não se movia de onde estava. Tertuliano Máximo Afonso estendeu o braço para a mesa-de-cabeceira e acendeu a luz. (…) Deixou-se escorregar subtilmente da cama, empunhou um sapato à falta de arma mais contundente e, usando de mil cautelas, assomou-se à porta do corredor. Olhou a um lado, depois a outro. A percepção de presença que o fizera despertar tornou-se um pouco mais forte. Acendendo as luzes à medida que avançava, ouvindo ressoar-lhe o coração na caixa do peito como um cavalo a galope, Tertuliano Máximo Afonso entrou na casa de banho e depois na cozinha. Ninguém. E a presença, ali, era curioso, pareceu-lhe que baixava de intensidade. Regressou ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que a invisível presença se tomava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência, como se o nervoso Tertuliano Máximo Afonso caminhasse por um terreno radioactivamente contaminado levando na mão um contador Geíger que irradiasse ectoplasmas em vez de emitir avisos sonoros. Não havia ninguém na sala (SARAMAGO, 2002, p. 21-22).

Cesarani (2006, p. 77) afirma que o ambiente noturno é o ideal para o fantástico, o obscuro remete ao mundo noturno, algo que compreendemos como sinônimo de mal. No trecho acima, a primeira aparição do sentimento do duplo acontece à noite. Tertuliano havia visto o filme no qual estava sua cópia e apenas quando anoiteceu ele começou a sentir que algo estava errado. Nesse momento, assiste ao filme novamente e se choca com a imagem de si mesmo na TV. A noite apresentada remete a um prenúncio de algo ruim que adentrou em seu mundo, para ele seria um ser sobrenatural. Depois desse momento, a ocorrência de palavras como fantástico e fantasia se fazem presentes nos diálogos entre os personagens.

Ao saber de seu duplo, Tertuliano vive um constante medo: "Logo arredou a incómoda fantasia, Estou a ver fantasmas, o tipo nem sequer sabe que eu existo, a verdade, porém, é que ainda lhe tremiam os joelhos quando entrou em casa e se deixou cair exausto no sofá" (SARAMAGO, 2002, p. 111-112). Até em seu ambiente de trabalho ele se sente perseguido: "Tertuliano Máximo Afonso já não estava tão certo de que o responsável pelo plasma invisível que se diluíra na atmosfera do gabinete do director fosse o caixa do banco" (SARAMAGO, 2002, p. 58). O medo o coloca em situação de atenção, mecanismo de proteção muito importante para a condição humana, dessa forma paulatinamente ele se prepara para o embate com seu semelhante.

O recurso ao fantástico não se mostra apenas com Tertuliano, outros aspectos na construção do enredo também reforçam o clima insólito da narrativa. Com a aparição, ocorre uma ruptura da ordem estabelecida não só na vida de Tertuliano como na vida daqueles que o cercam. Quando António Claro recebe a ligação de Tertuliano, seu quotidiano se transforma, porém, só posteriormente ele se dará conta do erro que cometeu ao sugerir um encontro com seu duplo. Sua esposa é a única que percebe o anúncio de tragédia iminente. Vejamos nos trechos:

> E como iremos nós sentir-nos daqui em diante, com essa espécie de fantasma a andar pela casa, terei a impressão de estar a vê-lo a ele de cada vez que te olhar a ti, Ainda estamos sob o efeito do choque, da surpresa, amanhã tudo nos parecerá simples, uma curiosidade como tantas outras, não será um gato com duas cabeças nem um vitelo com uma pata a mais, só um par de siameses que nasceram separados (…) (SARAMAGO, 2002, p. 130).

E ainda em:

> Abriu os olhos para o quarto imerso numa penumbra que era quase escuridão, ouviu o lento e espaçado respirar do marido, e de súbito percebeu que havia uma outra respiração no interior da casa, alguém que tinha entrado, que se movia lá fora, talvez na sala, talvez na cozinha, agora por trás desta porta que dá para o corredor, em qualquer parte, aqui mesmo. Arrepiada de medo, Helena estendeu o braço para acordar o marido, mas, no último instante, a razão fê-la deter-se. Não há ninguém, pensou, não é possível que esteja alguém aí fora, são imaginações minhas, às vezes acontece saírem os sonhos do cérebro que os sonhava, então chamamos-lhes visões, fantasmagorias, premonições, advertências, avisos do além, quem respira e anda aí pela casa, quem há pouco se sentou no meu sofá, quem está escondido atrás da cortina da janela, não é aquele homem, é a fantasia que tenho dentro da cabeça, esta figura que avança direita a mim, que me toca com mãos iguais às deste outro homem adormecido ao meu lado, que me olha com os mesmos olhos, que com os mesmos lábios me beijaria, que com a mesma voz me diria as palavras de todos os dias, e as outras, as próximas, as íntimas, as do espírito e

> as da carne, é uma fantasia, nada mais que uma louca fantasia, um pesadelo nocturno nascido do medo e da angústia, amanhã todas as coisas tomarão ao seu lugar, não será preciso que cante um galo para expulsar os sonhos maus, bastará que toque o despertador, toda a gente sabe que nenhum homem pode ser exactamente igual a outro num mundo em que se fabricam máquinas para acordar. A conclusão era abusiva, ofendia o bom senso, o simples respeito pela lógica, mas a esta mulher, que toda a noite vagara entre as imprecisões de um obscuro pensar feito de movediços farrapos de bruma que mudavam de forma e de direcção a cada momento, pareceu-lhe nada menos que irrespondível e irrefutável (SARAMAGO, 2002, p. 131-132).

Percebemos nos trechos acima a tensão entre lógica e imaginação que domina a personagem Helena. O medo e a angústia são mencionados para explicar o clima obscuro e estranho da cena. A personagem também associa Tertuliano a um fantasma que está cercando a família, fato curioso, uma vez que o duplo também é representado por fantasmas em algumas narrativas como, por exemplo, a produção cinematográfica *O Estudante de Praga* (1913)[7], inspirado no conto William Wilson, de Edgar Alan Poe (2017). Assim como nestas histórias, o arrepio e a premonição de Helena não deixam de ser um presságio de morte. Nessa série de acontecimentos apresentados, não podemos deixar de fora outro fator importante para a construção do fantástico: o narrador. A voz que narra a história se mostra versátil por usar diferentes procedimentos. O narrador heterodiegético, com sua onisciência, acaba por interferir, por meio de suas opiniões, nos pensamentos dos personagens e, em algumas vezes, dialoga também com o leitor. Outro aspecto do narrador significativo é o seu diálogo para quem ele destina, ou seja, o narratário. No livro, o narratário, expõe o espaço mental das personagens, funcionando como uma lupa que aumenta os pequenos detalhes de personalidade para o leitor. "O narratário adquire então a função de elo entre leitor e narrador; é um foco discursivo orientado para outro horizonte da narrativa e que vai revelar outras características do narrador, delineando-o mais precisamente como indivíduo [...]" (ALVES, 2009)[8].

Assim, a irrupção do insólito ocorre por intermédio também do narrador que, uma vez ou outra, questiona as resoluções para os inexplicáveis eventos que os cercam. Vejamos no seguinte excerto: "Sim, era aquilo, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama *Quem Porfia Mata Caça*, uma imagem lá dentro que

[7] Na obra *O Duplo:* um estudo psicanalítico, Rank (2013) apresenta o duplo por meio do drama cinematográfico oriundo da obra de Hans Heinz Ewers – "O estudante de Praga".
[8] Jorge Alves escreveu o verbete "narratário", em 2009, para o E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coordenado por Carlos Ceia.

havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama" (SARAMAGO, 2002, p. 22).

Conforme observado, o narrador onisciente nos apresenta os fatos insólitos e suas inquestionáveis presenças. O narrador está lá enquanto Tertuliano dorme e não sabe o que pode ter ocorrido em sua sala, apenas pressente que uma presença estranha esteve lá, mas prefere não acreditar nas armadilhas que seu cérebro cria. À vista disso, o duplo seria um delírio, alucinação ou uma entidade sobrenatural? É bem verdade que a aparição do duplo nas histórias relaciona-se com o desdobramento de personalidade, desencadeando assim, segundo Rosset, em seu estudo *O real e seu duplo* (1988, p. 61): "[...] inúmeros comentários de ordem filosófica, psicológica e, sobretudo, psicopatológica, já que o desdobramento de personalidade define também a estrutura fundamental das mais graves demências, tal como a esquizofrenia". De qualquer maneira, no decorrer da análise, será por si só que o romance em estudo apresentará as nuances do ser desdobrado que é Tertuliano, até então, é muito cedo para um veredito.

Vejamos, de um lado temos o narrador que reafirma a sobrenaturalidade; do outro, a personagem que afirma a racionalidade do fato, mas sofre de desequilíbrios emocionais, em que acreditar? Na personagem "senso comum", que se apresenta como sensato diante dos acontecimentos? Sendo "o senso comum" fruto da mente de Tertuliano, o mesmo deve ser lido com desconfiança, as colocações do "senso comum" estão comumente em contradição com Tertuliano e funcionam para instigar a personagem a agir de maneira inversa,

> Se achas que deves pedir uma explicação ao teu colega, pede-a de uma vez, sempre será melhor que andares por aí com a garganta atravessada de interrogações e dúvidas, recomendo-te em todo o caso que não abras demasiado a boca, que vigies as tuas palavras, tens uma batata quente nas mãos, larga-a se não queres que te queime, devolve o vídeo à loja hoje mesmo, pões uma pedra sobre o assunto (…) (SARAMAGO, 2002, p. 31).

Mas, no final, o "senso comum" reitera que a missão dele é apenas de avisar, e que, no final, Tertuliano acaba por sempre fazer o que quer. De fato, o tal "senso comum" não interfere nas ações, deixando o resultado dos acontecimentos com ambiguidade até o fim.

A conclusão a que chegamos, até então, é que o leitor deve escolher pelo caminho desejado. Tanto o narrador como as personagens que sofrem as ações não desvendam o

enigma da história. Eles criam as propostas de construção de múltiplos sentidos que perpassam pelo verossímil e inverossímil, confrontam a realidade com o inesperado e, desse modo, evidenciam situações traçadas pelo fantástico.

Nesta nossa análise, portanto, procuramos demonstrar que o fantástico se constrói com o tecido textual e a exterioridade à língua, uma vez que a personagem faz relações entre o contexto criado na narrativa e o contexto real, externo. O fantástico está sempre em mutação, isso devido às mudanças na arte, no imaginário, enfim, todas as criações humanas estão em mutação, porque o homem também está. Percebemos que a obra não busca aterrorizar, ela tem o propósito de trazer o tema do duplo para o debate da identidade, Saramago faz o uso do fantástico para inserir um ambiente angustiante no qual eclodem os conflitos de existência e de compreensão da humanidade[9].

O efeito se concretiza porque não depende exclusivamente do autor. O contexto de recepção também contribui para o ambiente familiar que se cria na obra. Nosso quotidiano nem sempre segue a lógica esperada, muitas vezes ele faz uso de resoluções, para a harmonia da realidade, que fogem de nossas explicações. A dubiedade é um efeito alcançado pela construção característica da narrativa fantástica

Referências

BESSIÈRE, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. *In*: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. p. 83-104.

_____. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *In*: BESSIÈRE, I. Le récit fantastique – la poetique de l' incertain. **Fronteiraz**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 1-18, set. 2009.

CAILLOIS, R. **Au coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CEIA, Carlos, **E-Dicionário de Termos Literários** (http://edtl.fcsh.unl.pt/).

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução de Nilton Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FRANÇA, J. O insólito e seu duplo em William Wilson, de Edgar Allan Poe. *In*: GARCIA, F.; MOTTA, M. A. (Org.). **O insólito e seu duplo.** Rio de Janeiro: Coleção Clepsidra/UERJ, 2009. p. 1-7.

[9] O ser humano é a matéria prima de José Saramago, e o uso da construção do fantástico na sua ficção para pensar o humano será analisado no capítulo.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros horizonte, 1980.

_____. **Demônios Íntimos**. A narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

HARARI, Y. N. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

LEÃO, I. V. P.; CASTELO-BRANCO, M. C. **Os círculos da leitura**: em torno do romance de José Saramago, memorial do convento. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1999.

PIRES, C. S. M. S. **O modo fantástico e a 'Jangada de Pedra' de José Saramago**. Porto: Ecopy, 2006.

POE, E. A. William Wilson. POE, E. A. **Contos de terror, de mistério e de morte**, trad. Oscar Mendes, 6 ed. RJ: Nova Fronteira, 2017. p. 92-111.

_____. The Imp of the Perverse. In: The Complete Tales And Poems Of Edgar Allan Poe. New York: Barnes & Noble, 2010. pp. 716-719. In: Org. FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula. **As Artes do Mal.** 1. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

RANK, O. **O Duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et al*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROAS, D. (Org.). **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

ROSSET, C. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Caim.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Memorial do convento**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

_____. **Objecto Quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. Companhia das Letras, 1991.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Pespectiva, 1992.

VIOLÊNCIA E REPRESSÃO SEXUAL EM *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA

Amanda Cordeiro Quintella (UFJF)[1]

Resumo: O artigo em questão configura-se como recorte de uma pesquisa em desenvolvimento, em que são apresentadas reflexões iniciais sobre a representação da violência sexual na Literatura, sobretudo na obra Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. Este texto objetiva analisar como o enredo do livro permite a identificação de fatores ligados ao meio social que reforçam a prática de violência de gênero e que resultam em certas reações das vítimas.
Palavras-chave: violência de gênero; autoria feminina; Adriana Lisboa; violência sexual

Introdução

O Mapa da Violência, publicado em 2012, divulgou dados sobre a violência sexual em duas de suas edições temáticas: uma sobre Homicídio de Mulheres e outra sobre Crianças e Adolescentes. De acordo com esses documentos, aproximadamente 59% das vítimas são crianças e adolescentes do gênero feminino, sendo os agressores, em grande parte dos casos, familiares ou conhecidos. Além disso, todos os tipos de violências direcionadas a indivíduos de até cinquenta e nove anos de idade também atingem mulheres como a maioria das vítimas.

Esses dados advêm dos registros do SINAN, do Sistema de Informações e Agravos de Notificação. Tal instituição analisa os registros do Sistema de Vigilância Epidemiológico e identifica situações referentes ao Brasil, sendo possível concluir que a violência sexual é uma realidade que mulheres de todas as idades no país presenciam, ainda que seja um assunto raramente abordado.

Visto que a literatura possibilita uma leitura mais profunda de uma realidade social, segundo Elódia Xavier (1998), este trabalho[2] pretende discutir alguns aspectos da representação dessa realidade presentes no livro *Sinfonia em branco*, da autora brasileira Adriana Lisboa.

Neste livro, publicado pela primeira vez em 2001, é narrada a história de duas irmãs: Clarice e Maria Inês, entre as quais existe a diferença de quatro anos, o que na infância possibilitou um forte laço de amizade entre elas. No entanto, no início da obra,

[1] Graduada em Letras (UFJF), Mestranda em Letras: Estudos Literários (UFJF). Contato: amandacquintella@yahoo.com.

[2] Este artigo apresenta análises iniciais de uma pesquisa em andamento, na qual as abordagens sobre violência de gênero da obra em questão e de outra narrativa são perscrutadas. Portanto o presente estudo configura-se como um recorte.

nota-se que as irmãs, já com mais de quarenta anos de idade, não possuem mais essa proximidade, visto que Maria Inês está retornando à fazenda dos pais após dez anos. Na fazenda, mora Clarice, pois os pais, Otacília e Afonso Olímpio, morreram há alguns anos. Em uma casa próxima, mora Tomás, antigo amor de Maria Inês com quem ela teve uma filha, Eduarda, cuja paternidade é desconhecida por ele. Isso ocorreu porque Maria Inês decidiu-se casar com seu primo de segundo grau, João Miguel, já que também se relacionou com ele na mesma época. Deste modo, João Miguel foi considerado como o pai da menina.

No enredo da obra, misturam-se momentos do tempo presente e do passado das irmãs. Nos momentos presentes, Maria Inês decide e se encaminha com Eduarda para passar as férias na fazenda, enquanto Tomás e Clarice as esperam. Nos momentos passados, que aparecem misturados aos do presente, cenas da infância e do princípio da juventude são recordadas pelas irmãs. No decorrer da obra, percebemos que existem segredos e acontecimentos não revelados que separaram as irmãs, afetiva e geograficamente.

O monstro, o segredo e o silêncio

Logo no segundo capítulo, intitulado "Trio para trompa, violino e piano", é narrada um acontecimento da infância de Maria Inês, que, ao sair para brincar e retornar a casa, encontrou a porta de um dos quartos entreaberta, e ali viu o que seria uma cena de relação sexual, sem especificar quem eram as pessoas envolvidas. No entanto, o narrador aponta a existência de "monstro que devora infâncias", expondo também a reação da menina:

> A porta do quarto está entreaberta. [...] Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. *O monstro que devora infâncias*. Seria uma ilusão de ótica? A porta entreaberta revela uma cena que *poderia ser belíssima*: aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. Um seio. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo mais agressivo, acompanhado por um ombro tão redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel. Ela olha, fascinada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantêm um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivessem dando corda a um relógio de pulso. [...] As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e *uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces da menina* que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. *Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe*. (LISBOA, 2013, p. 79-80, grifos nossos)

A reação da menina desperta, durante a leitura, para a possibilidade da gravidade do acontecimento. O uso do subjuntivo no trecho "poderia ser belíssima", referindo-se a cena, também provoca a abertura de possibilidades no enredo e a dedução de que não existia beleza no fato narrado. Junto a isso, o desejo da menina de não ser percebida e de saber algo que não possam saber também alertam os leitores e leitoras para a importância do momento para a narrativa.

Tais hipóteses são comprovadas em um dos capítulos finais do livro, chamado "Treze anos e catorze verões". Neste capítulo é narrado um dos dias do verão em que Clarice completava treze anos. Após brincar com os amigos no rio, Clarice retorna a sua casa para tomar banho:

> Naquela tarde, ele veio. *Um homem adulto, maduro, inteiro* [...]. Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos. [...] Ele lhe acariciava os braços. Os ombros. Os seios. [...] Clarice ficou imóvel como um coelho que pressente o predador. A águia voando baixo. *Depois ela tentou se desvencilhar mas o abraço dele tinha força*. E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam aquela vontade [...] A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde *um volume aparecia vindo e não se sabia de onde*. O fecho ecler que ele abriu com a mão direita *enquanto a mão esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela*. Os olhos fechados. Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver – e eram um pouco olhos de um cadáver, de fato. [...] *Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo.* E de outras maneiras. *Um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela* enquanto ela sentiria um gosto de sangue porque estaria mordendo os próprios lábios com força. (LISBOA, 2013, p. 271-273, grifo nosso)

Neste momento do livro, é repetida a mesma cena anteriormente narrada com o entendimento e os sentimentos de Maria Inês. Porém, o narrador onisciente dessa vez especifica e enfatiza as sensações de Clarice, como se fosse uma recordação dela, de modo a revelar quem eram as pessoas envolvidas na visão da irmã mais nova e o porquê de a menina ter reagido da maneira supracitada.

No trecho, Clarice percebe o pai que entra no quarto, senta-a no colo e começa a conversar naturalmente, quando inesperadamente começa a acariciá-la de forma incômoda, violentando-a, sem permitir a reação da menina. Ademais, acrescenta-se o fato de que o pai repetiu a violência diversas vezes até que "um dia ele chegaria a se

deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela enquanto ela sentiria um gosto de sangue porque estaria mordendo os próprios lábios com força" (LISBOA, 2013, 273).

As sensações da personagem após o ato do pai também são descritas: o choque, a culpa e a procura por uma explicação para o acontecimento.

> Quando Afonso Olímpio saiu de seu quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou outro banho. Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. [...] *Um pouco depois veio a culpa. Claro. Naturalmente. Ela devia ter feito alguma coisa para que seu pai tivesse agido daquela maneira.* Não que aquilo fosse um castigo, não, de jeito nenhum. Mas, talvez apenas uma resposta? [...] E Maria Inês fugiu derramando as sementes de cipreste pelo corredor, no dia em que viu os dois no quarto. (LISBOA, 2013, p. 274, grifos nossos)

Além disso, aponta-se que provavelmente Clarice percebeu que Maria Inês havia visto o estupro devido às sementes de cipreste que esta derrubara no corredor. Apesar disso e de a mãe, Otacília, saber sobre o ocorrido, sua inatividade diante da violência perdurou por mais dois anos e o silêncio permaneceu por toda a vida das personagens, até a vida adulta também retratada na obra.

Cultura, patriarcado e violência

Mesmo que durante o livro nos sejam dadas pistas sobre o ocorrido e sobre as irmãs, a confirmação impacta quem lê. Também é importante destacar que outro acontecimento referente à violência sexual ocorre no livro: Lina, uma amiga de infância de Clarice, é estuprada e assassinada quando retornava para casa. Sendo assim, o livro permite discussões acerca deste tipo de violência.

A violência sexual é definida pelo SINAN como "toda ação na qual uma pessoa, em situação de poder, obriga uma outra à realização de práticas sexuais, contra a vontade, por meio de força física, influência psicológica, uso de armas ou drogas" (WAISELFISZ, 2012, p. 70). Tal definição é baseada no Código Penal Brasileiro e são dados como exemplos deste tipo de violência os jogos sexuais, as práticas eróticas impostas a outros/as, o estupro, o atentado violento ao pudor, o sexo forçado no casamento, o assédio sexual, a pornografia infantil etc.

No entanto, é necessário reconhecer que a ocorrência desta forma de violência e de outras é uma consequência de aspectos ideológicos presentes em um meio social. Pierre Bourdieu (2017) identifica este fato quando utiliza este termo "violência

simbólica", definindo-o como um sistema no qual o oprimido não consegue reconhecer algumas estruturas sociais como imposições, visto que essas já estão naturalizadas. Visto que o autor também ressalta que a violência simbólica tem consequências no real, interpretamos as agressões e a violência sexual como consequentes de tais estruturas.

Teresa de Lauretis (1994) define "gênero" como uma representação, baseando-se na definição de Louis Althusser de ideologia como relações imaginárias que os indivíduos estabelecem com relações reais que estão ligadas à direção de suas vidas. Diante disso, a autora formula que se a ideologia transforma os indivíduos em sujeitos, as relações de gênero, então, também seriam relações imaginárias, só que referentes às definições de homem e mulher. Outrossim, ela também aborda a disseminação dessas relações imaginárias pelas chamadas "tecnologias de gênero", como o cinema e outras artes. Complementar a isso, podemos acrescentar o reconhecimento de Bourdieu de que existem instituições que ajudam a reforçar e naturalizar a violência simbólica, sendo elas a Igreja, a Escola, o Estado e a Família.

No livro *Sinfonia em branco*, a história se passa na época da ditadura militar. Isso pode ser verificado devido à informação de que os pais de Tomás fugiram do Brasil por motivos políticos. Portanto, o próprio contexto era propício ao silêncio e ao silenciamento, com reforço do Estado. Helena Schoepf (2017) utiliza os conceitos de Eni Puccineli Orlandi de silêncio constitutivo e silêncio local, os quais remetem à escolha de algo a ser dito e de algo a não ser dito e à censura, ou seja, a não permissão de que algo seja dito, respectivamente. A partir do silêncio local, de acordo com as autoras, ocorre o silenciamento, no qual um indivíduo cala o outro. O silenciamento, como analisa Schoepf, está presente na obra de Lisboa (2013).

Acerca dessas discussões, a pergunta que destacamos é: em Sinfonia em branco, sabemos que as irmãs mantêm o silêncio e são silenciadas, mas quem ou o que as calam? A hipótese é que o silenciamento é feito não somente pelos pais, mas pelas estruturas sociais apontadas por Lauretis (1994) e Bourdieu (2017).

Uma dessas estruturas que está fortemente presente no livro estudado é a Família, e inicialmente o silêncio parece vir dos pais: Otacília, a mãe, que se cala diante da violência, e o pai que sempre foi silencioso. Após algum tempo sem agir sobre as ocorrências, a mãe resolve enviar Clarice para a casa da tia Berenice, no Rio de Janeiro,

quando a menina tem quinze anos. No entanto, ela não explicita que as motivações são os estupros do pai:

> Otacília tomou fôlego, aprumou o timbre da voz e disse, num tom claro, decidi mandar Clarice para o Rio de Janeiro. *Estudar*. Afonso Olímpio terminou de mastigar o pedaço de broa que havia mordido. [...] Qual o motivo dessa decisão?, ele perguntou [...] Aqui não se pode estudar. No Rio de Janeiro ela pode fazer o científico, aprender francês ou música. *Afonso Olímpio* continuava assustadoramente pequeno. Disse *não sei se acho uma boa ideia*. [...] *Já conversamos a respeito, ela e eu, mentiu Otacília*. Também já conversei com minha tia Berenice, que pode hospedá-la – mentiu de novo. (LISBOA, 2013, p. 84, grifos nossos)

O agressor mostra resistência e age como se não houvesse motivo algum para distanciar a menina. Otacília, para garantir que o plano fosse cumprido mente que já havia conversado com a menina e com sua tia, além de ocultar o real motivo da decisão, sustentando o silêncio mesmo no momento de reação.

Além deste silêncio, na obra as irmãs são caracterizadas: Clarice como passiva e obediente e Maria Inês como ousada. Cabe ressaltarmos que Simone de Beauvoir (2016) analisa como a passividade é constantemente constituída em meninas desde a infância, a partir da diferenciação entre meninos e meninas, na qual meninas são criadas para o casamento e obediência ao marido e meninos para a aventura. A filósofa indica a existência de um controle desde as roupas que as meninas vestem, seu modo de sentar e sua maneira de agir até suas escolhas profissionais. Embora tenhamos mudanças ocorrendo nessas visões, ela ainda permanece e vem sendo encorajada, bem como no contexto das personagens ainda estava fortemente vigente.

Este controle era exercido também pelos pais das meninas. Existiam algumas proibições colocadas pra elas: não podiam ler Morte em Veneza, não podiam ir ao penhasco proibido, ao acordar deviam se apresentar para tomar café, já arrumadas. Maria Inês desrespeitava todas essas colocações, ao contrário de Clarice que as seguia meticulosamente, explorando possibilidades de agradar e de se aproximar da mãe. Ainda assim, a relação de silêncio e distanciamento existente antes e depois da violência permanecia, já que Otacília parecia não se importar. Essa frieza de Otacília é explicitada no trecho:

> O casamento não era aquilo que imaginara e a vida, de um modo geral, não era aquilo que imaginara. Otacília tinha um jeito particular de exasperar-se e talvez se vingar. Estava trancada a sete chaves. Falava pouco, comia pouco, agia pouco, mas percebia muito. (LISBOA, 2013, p. 82)

A personagem se casou tardiamente e aliviada por não morrer virgem, esperando do casamento o orgasmo e a felicidade, algo que não alcançou. Assim como a mãe, Clarice teve esperança de esquecimento em seu casamento com o vizinho Ilton Xavier e Maria Inês esperança de felicidade com seu marido João Miguel, esperanças que resultaram em decepção, como a mãe. Isso porque Clarice se separou após seis anos, se drogando e cometendo tentativa de suicídio, e Maria Inês mantêm-se em um relacionamento permeado por adultérios e distanciamento entre ela e o marido. A irmã mais nova ainda se culpa pelas expectativas que criou mediante o casamento: "Maria Inês abriu os olhos e alcançou a toalha. É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara, mas a culpa era sua por ter imaginado. Fantasiado, sem se indagar sequer se ela própria cabia na fantasia" (LISBOA, 2013, p. 56).

Neste caso, podemos aplicar a informação anteriormente citada e percebida por Beauvoir: as meninas são encaminhadas para certas percepções sobre o casamento. A filósofa ainda aponta o casamento visto por muitas mulheres como libertação, ideia que parece ter constituído as esperanças das irmãs, principalmente de Clarice. Isso pode ser deduzido, também, pela reação da irmã mais velha na cerimônia de casamento com Ilton Xavier: ela percebe-se no altar como se não fosse o próprio casamento, o que nos provoca uma sensação de algo que foi levada a fazer pelas circunstâncias, como se as circunstâncias levassem a um certo destino, sem possibilidade de ação.

Flávia Biroli (2014), no capítulo "Autonomia, dominação e opressão", explica que um dos aspectos do Liberalismo é o voluntarismo, ideia que consiste na crença de que os cidadãos são autônomos e não podem ser coagidos, possibilitando a livre escolha dos indivíduos em acordos. No entanto, segundo a autora, a crítica do feminismo é que existem desigualdades estruturais que limitam tais escolhas, o que envolve também a questão do consentimento e do estupro, de modo que o voluntarismo desconsiderou o consentimento das mulheres. Algo que agrava ainda mais é a divisão entre público e privado, em que este último é culturalmente construído como um âmbito particular e intocável pelo público. No entanto, Biroli indica no capítulo "Justiça e Família", que o ambiente privado reproduz estruturas sociais, como a subordinação das mulheres, o que mostra que os âmbitos são interligados.

Para finalizar, a autora também afirma que "a violência contra a mulher pode ser entendida como uma prática social e não individual" (BIROLI, 2014, p. 113) e, citando

Susan Brownmiller, define o estupro como "nada mais nada menos que um processo consciente de intimidação pelo qual todos os homens mantêm todas as mulheres num estado de medo" (BIROLI, 2014, p. 113).

Maria Inês reage, após adulta, empurrando seu pai do penhasco proibido, matando-o:

> E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu devia ter levado ela para longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. *Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai*. Ela surpreendeu-se por ouvir-se dizendo aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou. (LISBOA, 2013, p. 293, grifo nosso)

Em sua fala final dirigida ao pai, a irmã de Clarice demonstra sentir alguma culpa em não a ter defendido. Assim como Clarice sentiu-se culpada pelo ocorrido, como explícito em trecho anteriormente citado (p. 4 deste artigo), Maria Inês também se culpou de alguma forma. Diante disso, é perceptível uma outra característica social referente às violências de gênero: a culpabilização da vítima, ocasionada pelas próprias estruturas que as constituem como sujeitos e pelo medo do julgamento, o que está intrínseco ao ato de silenciamento.

Considerações finais

Sendo assim, em *Sinfonia em branco* temos a representação de como a violência sexual e outras violências contra as mulheres são possibilitadas pela violência simbólica e pela opressão cultural das mulheres. Clarice e Maria Inês vivem suas vidas permeadas pelo trauma e pelo medo, repreendidas pela violência e pelo silêncio.

A Literatura é um meio de romper o silêncio, ainda que seja com enredos ficcionais que possibilitem reflexões, caminhos de ação e abertura para que determinadas vozes sejam escutadas, determinados sentimentos sejam compreendidos e determinadas denúncias não sejam banalizadas.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 3. ed. Tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIROLI, Flávia. MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e Política*: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina:* A condição feminina e a violência simbólica. 4. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SCHOEPF, Helena. *As vozes silenciadas em Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa.* 2017. 88 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

XAVIER, Elódia. *Declínio no patriarcado:* A família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

WAISELFISZ, Julio Jacob. *Mapa da Violência 2012:* Crianças e Adolescentes no Brasil. FLACSO Brasil: Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: < https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2012/MapaViolencia2012_Criancas_e_Adolescentes.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2019

VERSOS INSURGENTES CONTRA O SILENCIAMENTO: A REPRESENTAÇÃO HEROICA DAS MULHERES NEGRAS NO CORDEL DE JARID ARRAES

Ângela da Silva Gomes Poz (IFF)[1]

Resumo: O silenciamento das mulheres na literatura brasileira, nos conteúdos escolares e midiáticos e em todo espaço de poder, é uma das faces da violência que moldou a História do Brasil, desde a chegada dos portugueses, em 1500. Se as desigualdades de gênero vitimam as mulheres brancas, muito mais atingem as mulheres negras, que, numa perspectiva interseccional, sofrem também as consequências do racismo. Este trabalho propõe uma leitura analítica da obra *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis* (2017), da escritora, cordelista e poeta Jarid Arraes, que apresenta a biografia heroica de mulheres negras ao público geral, para que o mesmo (re)conheça as heroínas do passado e do presente, visando à construção do futuro.

Palavras-chave: Mulheres negras; Silenciamento; Cordel; Jarid Arraes.

Mulheres negras na literatura: da ausência à representatividade

Nascida em Juazeiro do Norte, na região do Cariri/CE em 12 de fevereiro de 1991, neta e filha de cordelistas e xilogravadores, Jarid Arraes cresceu ouvindo e lendo cordéis e livros pertencentes ao seu pai – Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Manuel Bandeira, entre outros. Aos dezenove anos, chama o pai para uma conversa, a fim de manifestar o seu desejo de ser escritora, alimentado desde menina, mas não muito fácil de se concretizar, como pensava: "A literatura é linda, é tudo pra mim, só que eu nunca vou ser escritora, porque é totalmente impossível para uma menina do interior do Ceará escrever, ser publicada". A conversa com o pai foi direta para manifestar sua preocupação com o futuro do cordel, por ver o desinteresse das novas gerações nessa arte da qual foi tão íntima, leitora e admiradora, desde criança. O cordel era sua possível entrada para o universo da escrita, uma vez que não estaria adentrando em um mundo diferente, mas já estaria confortável entre os versos que leu e ouviu durante toda a sua vida, em família. Como não era comum haver mulheres cordelistas, o pai sugeriu que ela tomasse um de seus cordéis como modelo e sobre ele tentasse compor o primeiro. Não foi necessário o molde, ela já compôs o seu de pronto e isso, em suas palavras, não se deveu a nenhum dom especial, mas ao fato de ouvir e ler cordéis desde a infância. Nessa época, ela, leitora de grandes poetas homens mas

[1] Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada - UFF); Mestra em Letras (Literatura Brasileira e Teorias da Literatura - UFF); Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal Fluminense (IFF). Contato: angela.poz@iff.edu.br.

ainda com poucas referências femininas, era da poeta estadunidense Sylvia Plath de quem mais gostava como poeta mulher, mas nem mesmo nessa poesia se encontrava com o que buscava em sua autoria, estando em busca de uma identificação para sua inserção na escrita. Então deixou muito claro ao pai que suas composições não teriam os temas recorrentes do cordel, composto majoritariamente por homens, mas que seu tema principal seria as questões das mulheres, o feminismo, a diversidade de gênero, entre outros, incomuns no ramo. Arraes só se sentiu representada e decidiu definitivamente ser escritora quando conheceu a obra de Conceição Evaristo, a primeira mulher negra que leu. Inclusive, pessoalmente, teve o estímulo da mesma. A partir de então, começa a compor seus cordéis e comercializá-los pela *internet.* Havia, porém, algo que a incomodava sobremaneira: a ausência das mulheres negras nos livros, na escola, nos espaços de poder e protagonismo. O que a indignou também a impulsionou a pesquisar, por conta própria, a vida de mulheres negras que fizeram nossa história, mas foram excluídas da história oficial. Assim nasceu o seu primeiro livro, *As lendas de Dandara*, em 2015. Recusado por todas as editoras que procurou, inclusive as afro-brasileiras, mesmo já tendo ela uma reputação no meio da escrita e na mídia – sendo, inclusive, a blogueira mais lida da Revista Fórum - lançou-o em edição independente, e, em 2016, foi republicado pela Editora de Cultura, obtendo grande êxito. (informações verbais)[2].

Importante observar que os enfrentamentos que a autora trava para começar a ser publicada trazendo à luz essa temática de mulheres negras coincide com a história dessas mulheres, que também tiveram de enfrentar ainda maiores obstáculos em momentos distintos da História do Brasil, cujas injustiças persistem em nossos dias, apesar das lutas dos movimentos sociais pelo respeito aos direitos humanos.

Onde estão as mulheres negras nessa história?

O primeiro livro publicado após dezenas de cordéis, *As lendas de Dandara* obteve sucesso e público, inclusive nos meios educacionais. Essa obra chegou a ser traduzida para o francês e publicado na França, em 2018, com o título *Dandara et les esclaves libre*. Em 2017, Arraes lança o seu segundo livro, uma seleção de seus cordéis sobre mulheres negras que desempenharam papéis heroicos em nossa História e que nunca foram por ela oficialmente reconhecidos. Arraes, por meio da linguagem tipicamente brasileira do cordel, compõe versos que insurgem contra o silenciamento e a invisibilidade impostos a essas mulheres, numa

[2] Entrevista com Jarid Arraes, realizada e gravada por mim, em Paraty/RJ, no dia 13/07/2019.

representação heroica, com as marcas da oralidade típicas da cultura dos cantadores nordestinos e dos *griots* africanos, a partir da sua indignada percepção desse apagamento histórico. Ressalta a autora:

> Antes de chegar à idade adulta, nunca tinha ouvido falar de uma mulher negra que tivesse feito algo importante na História. Durante toda a minha vida escolar e até mesmo nos conteúdos midiáticos de que me recordo, nunca me falaram de mulheres negras que fizeram grandes coisas pela humanidade ou que lutaram batalhas contra a escravidão no Brasil.
> Adulta, descobri nomes avulsos enquanto pesquisava sozinha, tentando resgatar minhas origens afro-brasileiras. Esse esquecimento dessas mulheres negras me fez decidir criar uma coleção de cordéis intitulada *Heroínas Negras na História do Brasil*. Durante quatro anos, cavei, pesquisei e escrevi biografias em poesia de cordel e vi essa coleção se tornar um sucesso estrondoso. Usados em escolas por todo o Brasil, presentes até mesmo na Biblioteca do Congresso de Washington, nos EUA, meus cordéis das Heroínas Negras têm cumprido um papel importantíssimo na vida de crianças, adolescentes e adultos: o papel de contar histórias que tentaram apagar, mas que sobrevivem, nos representam e inspiram até hoje. Reunidas agora em livro, 15 dessa Heroínas chegarão a mais lugares e, espero, transformarão, pouco a pouco, nossa realidade para um futuro melhor. Porque essas histórias merecem ser contadas (ARRAES, 2017).

O livro intitulado *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis* foi publicado pela Editora Pólen, em junho de 2017, Essa iniciativa não favoreceu apenas adoção da obra em escolas, visto o livro ser um material fisicamente mais resistente para manuseio e preservação que os folhetos de cordel, mas possibilitou também reafirmar a importância da tradição oral na abrangência de leitores, quando se publica pesquisas de tão elevado valor histórico numa linguagem acessível e numa quantidade maior de narrativas, e constitui um original e pioneiro material para o conhecimento da História do Brasil real, ocultada pela chamada História oficial. Na apresentação da obra, a professora e pesquisadora Dra. Jaqueline Gomes de Jesus bem ressalta:

> Das postagens aos cordéis, nada que sai da mente e do coração de Jarid é raso, e sim profundo de razão e sentimento. Eis a marca de sua identidade própria, de sua originalidade, mas também de uma rica tradição, de uma memória coletiva de família, do Cariri, que se traduziu na escritura dessa mulher negra.
> E esta mulher negra se engajou para versejar outras, relegadas ao silêncio, à invisibilidade. Corajosamente, Jarid decidiu enfrentar o racismo e o machismo com prosa e verso. E é de sua poesia que ora falamos nesta publicação (JESUS, In ARRAES, 2017, p. 11).

"No Brasil o cordel é sinônimo de poesia popular em verso" (MARINHO; PINHEIRO; 2012, p.17). Seguindo o modelo *romance*, com rimas ABCBDB na maior

parte das sextilhas, Jarid apresenta essas mulheres negras com características de heroínas, uma vez que as mesmas representam seu povo (povo negro; povo africano; povo afro-brasileiro; mulheres). O comportamento delas é sempre exemplar, combatente, corajoso, deixando de ser uma marca individual para ser ampliado e atribuído ao povo, e à classe (entendendo o conceito marxista conforme Spivak, 2010, p. 42) a que pertencem. Elas parecem estar predestinadas a cumprir a missão de libertar os homens e mulheres negras de seu sofrimento e opressão. Seus versos insurgem sobretudo contra a violência do silenciamento e do apagamento histórico.

Importante observar que o enfrentamento que a autora trava contra as amarras para começar a ser publicada trazendo à luz essa temática de mulheres negras coincide com a história dessas mulheres, que também tiveram de enfrentar ainda maiores obstáculos em momentos distintos da História do Brasil cujas injustiças insistem em manter-se vivas ainda hoje, apesar das lutas dos movimentos e dos feminismos negros e de uma maior aplicação (ainda imensamente distante do ideal) dos direitos humanos.

No entanto, são essas mulheres que, compondo o povo africano aqui escravizado e sendo força motriz de sua (re)produção, constituem as bases para a resistência histórico-cultural do povo brasileiro, mesmo diante das violações de seus corpos, de sua memória, de sua identidade. São elas que, não obstante a tentativa estrutural de desumanização, mais preservam a ancestralidade, o elo entre o ontem e o hoje, as raízes e as estruturas plurais de nossa sociedade. Na literatura brasileira, essa abertura à possibilidade de fala do subalterno, nos termos de Spivak (2010), vem a fortalecer-se excepcionalmente com Carolina Maria de Jesus e na obra de Conceição Evaristo, que ganha maior visibilidade há poucos anos, mesmo já sendo produzida há décadas. Inserindo-se nessa porta que se abre e consolidando em nossas letras a insurreição contra o emudecimento forçado às mulheres negras, a jovem escritora, cordelista e poeta Jarid Arraes rompe as fronteiras do preconceito, não rejeitando sua tarefa circunscrita, salientada por Gayatri Spivak:

> O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à "mulher" como item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não pode rejeitar como um floreio (SPIVAK, 2010. p.165).

Engajada nessa causa, a autora que declara "O que quero fazer hoje com minha literatura é honrar minha ancestralidade" (ARRAES, 2016) é a que compõe o poema *nunc obdurat et tunc curat*, dedicado em seu primeiro livro de poesias fora da linha do cordel – *Um buraco com meu nome* (2018, p.85), cujos versos das estrofes finais acentuam: "como todas as poetas/ as negras também/ surtam// mas o primeiro/ ato/ é sempre uma/ pergunta// onde estão as/ negras/ onde estão as/ negras/ onde estão/ as negras// [onde estão as negras]". Mediante essas declarações e considerando o todo de sua obra, é notória a motivação de Jarid Arraes na representação das mulheres negras e no questionamento sobre sua ausência nas pautas prioritárias e nos espaços de poder. Embora não se limite a esse tema e trabalhe com gêneros literários variados (tendo, inclusive, publicado neste ano um livro de contos que aborda diversificadas temáticas e personagens nucleadas na região do Cariri/CE, *Redemoinho em dia quente* - editora Alfaguara), essa representação é o tema central do livro que ora analisamos. Nele estão as negras, as heroínas negras brasileiras, presença em canto de poesia, que possibilita uma releitura histórica de nosso país, a partir da literatura.

A violência do silenciamento

Nos séculos de colonização e escravidão no Brasil, quando os senhores brancos forjavam uma desumanização sobre a vida das pessoas negras por meio das mais atrozes formas de violência, o jugo de não poder falar/de não ser ouvido(a), era imposto não apenas quando se misturavam povos, culturas e línguas propositalmente para evitar ou pelo menos para retardar a comunicação entre os escravizados e escravizadas, mas até mesmo chegando ao ponto de utilizar instrumentos cruéis de tortura, de mordaça, por meio de uma máscara de ferro, sobre cujo horror disserta Kilomba (2019):

> Quero falar sobre a *máscara do silenciamento*. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os "*Outras/os*": Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 33).

Uma obra como *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, que denuncia atrocidades como essa e explicita a voz de mulheres negras hoje, um tempo de ameaças de retrocessos, possibilita ver uma reação social positiva, seguramente pela luta de movimentos como os feminismos negros, no que concerne à busca pela igualdade, como refere Conceição Evaristo: "Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. Penso nos feminismos negros como esse estilhaçar, romper, desestabilizar, falar pelos orifícios da máscara" (EVARISTO, 2018, *apud* RIBEIRO, 2018, p. 19).

Heroínas negras brasileiras no cordel de Jarid Arraes

Em *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, quinze mulheres negras são apresentadas e representadas heroicamente: Antonieta de Barros, Aqualtune, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso, Laudelina de Campos, Luísa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agotimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata e Zacimba Gaba. A página que segue cada poema contém um texto informativo, em prosa, com um breve resumo da biografia da mulher nele retratada. As ilustrações de Gabriela Pires compõem a atraente composição da obra, lembrando as xilogravuras, afinal, trata-se de um livro composto por poesias de cordel. "Segundo Mark Curran, o cordel funciona como crônica poética do povo nordestino e história nacional, relatada a partir de uma perspectiva popular" (CURRAN, 1998, *apud* MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 106). Jarid Arraes empreendeu uma longa pesquisa sobre a vida de mulheres negras que fizeram a História do Brasil, no intuito de que suas vozes fossem ouvidas, sob a sua perspectiva de mulher negra, excluída das benesses e benevolências numa sociedade patriarcal branca. A autora ressalta a importância de seu cordel como fonte de conhecimento histórico, admoestando as escolas, como numa das sextilhas do cordel *Antonieta de Barros*: "Nas escolas não ouvimos/ Essa história impressionante/ Mas eu uso o meu cordel/ Que também é importante/ Para que você conheça/ E não fique ignorante" (ARRAES, 2017, p.22).

Embora praticamente todas as informações descritas nos poemas sejam frutos de pesquisas históricas, de fatos, e não de ficção, é possível perceber também no cordel de Jarid Arraes que a poeta se posiciona diante da história, inclusive fazendo reivindicações de cunho social, com a intencionalidade clara de apontar a violência do silenciamento histórico das mulheres negras. Como diriam Marinho e Pinheiro (2012, p.

88), podemos "apontar no" seu "cordel uma acentuação do caráter de denúncia de injustiças sociais que há séculos estão presentes em nossa sociedade". Essa faceta da literatura de cordel está presente em vários poemas que compõem a obra, como nessas estrofes de *Aqualtune*:

> Foi vendida como escrava
> Chamada reprodutora
> Imagine o pesadelo
> Que função mais redutora
> Pois seria estuprada
> De escravos genitora.
>
> Sua principal função
> Seria a de procriar
> Estuprada na rotina
> Muita dor pra suportar
> Imagine uma princesa
> Isso tudo enfrentar!
>
> [...]
>
> Segundo essa tradição
> Foi avó doutro guerreiro
> De imensa relevância
> Para o negro brasileiro
> Era Zumbi dos Palmares
> Liderança por inteiro.
>
> [...]
>
> Eu só acho um absurdo
> Porque nunca ouvi falar
> Na escola ou na tevê
> Nunca vi ninguém contar
> Sobre a garra de Aqualtune
> E o que pode conquistar.
>
> [...]
>
> Uma história como a dela
> Deveria ser contada
> Em todo livro escolar
> Deveria ser lembrada
> No teatro e no cinema
> Que ela fosse retratada.
>
> (ARRAES, 2017, p.28-32)

As informações históricas estão presentes em todos os cordéis, denunciando as inúmeras violências a que foram submetidas essas mulheres, como no caso de Aqualtune, uma princesa africana, filha do rei do Congo, guerreira que chegou a liderar

um exército de dez mil soldados para defender o seu reino, mas foi vendida como escrava para o Brasil e aqui, teve o infeliz destino de ser "escrava reprodutora", passando por diversos estupros; mas, ainda assim, heroicamente, mesmo estando grávida, organizou uma fuga para o Quilombo dos Palmares e lá, onde sua realeza foi reconhecida, deu à luz Ganga Zumba, grande líder daquele quilombo, que viria a ser pai de Sabina, mãe de Zumbi dos Palmares. Histórias como essa deveriam ser ensinadas nas escolas, para evitar o perigo de uma história única (ADICHIE, 2019). O cordel, com seu ritmo, suas redondilhas maiores que acompanham até mesmo o ritmo da respiração, uma arte popular, é o caminho aberto pela autora para essa aproximação com o grande público, a partir das crianças em idade escolar. E essa reivindicação é constante em várias passagens da obra além das citadas, como, por exemplo, no poema *Luísa Mahin*:

> Importante mencionar
> Que foi mãe de Luís Gama
> Poeta e abolicionista
> De imensurável chama
> E por ele foi citada
> Respeitando sua fama.
>
> [...]
>
> O pai branco de Luís
> O vendeu quando criança
> Separando de sua mãe
> Na racista podre herança
> De ser branco dominante
> Indigno de confiança.
>
> [...]
>
> Gostaria que Luísa
> Fosse muito mais lembrada
> Nas escolas brasileiras
> Fosse sempre ali citada
> É por isso que lutamos
> Pra que seja memorada.

(ARRAES, 2017, p. 90-92.)

Dentre a multidão de mulheres negras que viveram e lutaram heroicamente no Brasil nesses séculos, Arraes realiza a difícil tarefa de pesquisar a vida de algumas dezenas e seleciona quinze, o que nos mostra, mesmo com a leitura apenas deste livro em questão, a diversidade de frentes em que as mesmas se lançaram destemidamente.

Como Dandara dos Palmares, parceira do guerreiro Zumbi (neto de Aqualtune, também contemplada na obra, como supramencionamos), com quem teve três filhos, que foi ativa na luta contra a escravidão e na resistência do Quilombo dos Palmares; Eva Maria do Bonsucesso, uma negra alforriada, quitandeira, que corajosamente reagiu contra a violência física de um homem branco impetrada contra ela publicamente, enquanto a mesma lutava por o que lhe era de direito; Laudelina de Campos, trabalhadora doméstica desde os sete anos de idade que, a partir dos dezoito anos, ingressando em um grupo de valorização da cultura negra, dedica sua vida a defender os direitos das mulheres e das empregadas domésticas; Maria Felipa de Oliveira, pescadora e marisqueira, que participou da luta pela independência da Bahia, na qual liderou 200 pessoas, entre elas índios e mulheres negras; Mariana Crioula, escrava que viveu em Paty do Alferes (RJ), costureira e mucama, considerada de confiança da Casa Grande que participou da maior revolta de escravos do Rio de Janeiro; Na Agotimé, rainha de Daomé, que para o Brasil foi enviada para a escravidão, sobre cuja história triste e heroica Jarid ressalta em sua lira: "Sobre Na Agotimé/ Nem sequer nós estudamos/ O seu nome tão bonito/ Na escola não lembramos/ Isso é triste por demais/ Esquecer dos ancestrais/ De quem tanto precisamos" (ARRAES, 2017, p. 132); Tereza de Benguela, rainha quilombola no Mato Grosso, que manteve um sistema de troca de armas com os brancos e comandava toda a administração do quilombo, onde negros e indígenas sob sua liderança resistiram à escravidão por vinte anos até 1770, quando foi destruído. Mulher essa em cuja homenagem foi instituído o dia 25 de julho como Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra, e já na primeira estrofe do cordel com seu nome, a autora problematiza acerca da passividade dos povos negros e indígenas diante da opressão: "Na História do Brasil/ Nas escolas ensinada/ Aprendemos a mentira/ Que nos é sempre contada/ Sobre o povo negro e índio/ Sobre a gente escravizada" (ARRAES, 2017, p. 137); Tia Ciata, cozinheira e mãe de santo baiana, uma vida exemplar de resistência cultural, cuja casa é referência para o nascimento e a história do samba e do candomblé no Rio de Janeiro; e Zacimba Gaba, princesa da nação Cabinda, na região de Angola, trazida ao Brasil para ser escravizada, onde assim o foi, mas resistiu, liderando fuga de negros das fazendas, formando quilombo e comandando emboscadas para libertar escravos de navios negreiros que chegavam à região em que ela vivia no Espírito Santo (ARRAES, 2017).

Ler versos insurgentes contra o silenciamento

Das heroínas negras brasileiras representadas por Jarid Arraes em seu livro, destaco, nesta leitura da obra, aquelas que romperam as barreiras vis do silenciamento fazendo também valer sua palavra por meio da escrita. À mulher negra nunca foi reservado nenhum espaço de poder em nossa sociedade. Ela é vista como intrusa nos meios intelectuais, já que a imagem dela criada e divulgada pelo patriarcado branco era sempre ligada ao corpo, ou para o trabalho pesado ou para a exploração sexual. A publicação da escrita de mulheres negras rompe esse silenciamento, porque inverte a ordem estabelecida, uma vez que "a escrita sempre esteve, de alguma forma associada ao poder" (BAQUERO, 2012). Jarid Arraes assume esse espaço de poder, como cordelista, poeta, escritora e feminista negra, representando e se solidarizando também outras grandes que o fizeram, considerando, o seu lugar de fala, conforme com Piedade:

> O lugar de fala é um lugar de pertencimento. Falo desse lugar como Mulher Preta. Ativista. Feminista. Mas, também falo do lugar das minhas Ancestrais. Lugar marcado pela ausência histórica. Lugar-ausência designado pelo Racismo. É desse lugar que digo Não. Sororidade une, irmana, mas Não basta para Nós – Mulheres Pretas. Jovens Pretas. Eu falo de um lugar marcado pela ausência. Pelo silêncio histórico. Pelo não lugar. Pela invisibilidade de Não Ser, sendo.
> Dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo. Contudo, quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo nessa dor. A Pele preta nos marca na escala inferior da sociedade. E a Carne Preta ainda continua sendo a mais barata do mercado. É só verificar os dados... (PIEDADE, 2018, p.17).

Nessa perspectiva, Arraes representa a mulher negra por vivenciar também suas dores, especialmente no que tange às dificuldades enfrentadas para publicar essa representação e ser lida, mas, como mais uma heroína negra, ela também rompe o silêncio, escrevendo sobre mulheres negras que, em situações muito mais adversas, também usaram da escrita como arma contra a tirania. Na condição de "o Outro do Outro", analisada por Kilomba (2018), "a mulher negra incomoda muita gente – basta perceber os olhares e comentários quando veem uma que não se curva às exigências de uma sociedade racista e misógina" (RIBEIRO, 2018, p.58).

Das heroínas negras brasileiras pinçadas por Jarid, quatro delas utilizaram a palavra escrita em sua luta por justiça social: Antonieta de Barros, política e jornalista, que lutou contra o machismo e o racismo, tendo sido a primeira mulher negra a assumir o cargo de deputada no estado de Santa Catarina e primeira deputada estadual negra do

Brasil. Atuava como professora, escritora e jornalista, tendo fundado o jornal *A Semana*, onde trazia à tona sua militância feminista interseccional. Em 1937, ela escreveu o livro *Farrapos de Ideias*, com o pseudônimo Maria da Ilha. Anualmente, a Assembleia Legislativa de Santa Catarina concede uma Medalha com seu nome a mulheres que combatem a desigualdade de gênero.

Carolina Maria de Jesus é uma dessas heroínas que, pela palavra escrita, denunciou o sofrimento dos excluídos, no registro de seus cadernos que vão culminar na obra *Quarto de despejo* (1960). Nele, Carolina narra as dificuldades que enfrenta, sendo catadora de papéis e vivendo num barraco por ela construído na favela do Canindé, em São Paulo. Suas narrativas diárias acerca da luta por comida, pela imperativa necessidade de matar a fome dos seus três filhos e de si mesma, numa dignidade, sabedoria e sensibilidade que só o amor à literatura poderia despertar em condições tão adversas, Carolina se torna uma das maiores escritoras brasileiras, tendo esse, que é o seu livro mais famoso, traduzido para treze idiomas e vendido em mais de quarenta países. Denúncia da desigualdade brasileira registrada e eternizada pela palavra escrita dessa mulher, ainda tão pouco reconhecida em nosso país.

Também destacou-se pelo poder da escrita a escrava alfabetizada ilegalmente por padres jesuítas Esperança Garcia, que, utilizando argumentos que iam ao encontro das pregações cristãs, escreve uma das mais antigas cartas de denúncia de maus tratos contra escravos, dirigida ao Presidente da Província de São José do Piauí, descrevendo os castigos físicos que sofria junto de seu filho pelo feitor da fazenda, solicitando que fosse devolvida à propriedade anterior, a fim de batizar sua filha. Não se sabe se foi atendida. Mas sua coragem em escrever aquela carta marca seu heroísmo diante da barbárie perpetrada contra ela e seus filhos, assim como contra todo o povo negro então.

Maria Firmina dos Reis é a quarta das heroínas que Jarid apresenta em sua obra: sua escrita não permitiu que fosse eternamente esquecida, sendo hoje estudada como primeira romancista brasileira. Arraes enaltece a autora de *Úrsula*, primeiro romance abolicionista e primeiro romance escrito por uma mulher negra no Brasil, destacando sua atuação ainda no século XIX, tendo sido a primeira professora concursada do estado do Maranhão, fundando uma escola gratuita para meninos e meninas no povoado de Maçaricó (fechada mais tarde devido ao machismo da época), atuando ativamente na

campanha abolicionista e escrevendo obras antiescravagistas até o seu falecimento, em 1917 (ARRAES, 2017).

Ler os versos de Jarid Arraes dialogando com o pensamento de maioria absoluta de intelectuais mulheres, especialmente de mulheres negras, remete-nos ao que observa bell hooks: "Produzir um *corpus* da literatura feminista junto com a demanda da recuperação da história das mulheres foi uma das mais poderosas e bem-sucedidas intervenções do feminismo contemporâneo" (hooks, 2018, p.42) e ao que adverte Joice Berth: "Enquanto não damos voz a pensamentos específicos de intelectuais que se formam dentro dos grupos diretamente atingidos, não temos a dimensão exata de quais ações realmente desencadeiam mudanças" (BERTH, 2018, p.33).

Referências

ADICHIE, Chimamanda Gnozi. **O perigo de uma história única**. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras**: em 15 cordéis. São Paulo: Pólen, 2017.

_____. **Um buraco com meu nome**. São Paulo: Ferina, 2018.

_____. jaridarraes.com, 2019. **Sobre mim**. Disponível em: jaridarraes.com. Acesso em: 04 de set.de 2019.

_____. **Jarid Arraes: Escrevo para honrar minha ancestralidade**. Entrevista concedida a Aline Valek do Carta Capital. Disponível em: geledes.org.br. Acesso em: 04 de set. de 2019.

BAQUERO, Rute Vivian Angelo. **A situação das Américas**: democracia, capital soial e empoderamento. *Revista Debates*, Porto Alegre, v.6, n.1, p. 174-175, jan./abr., 2012. Disponível em: viewFile/26722/17099/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARINHO, Ana Cristina; Pinheiro, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012. – (Coleção Trabalhando com... na escola).

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora nós, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIOLÊNCIA INSCRITA NO CORPO LITERÁRIO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva (UFMG)[1]

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar as representações de violência na obra *Insubmissas Lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Para tanto, o estudo se debruça nas considerações de teóricos como Karl Erik Schøllhammer e Jaime Ginzburg, para os quais a literatura pode ser um importante mecanismo de combate à violência; Heleieth Saffioti, que discorre sobre o modo como o Patriarcado oprime, subjuga e violenta as mulheres; e Constância Duarte, em suas discussões sobre representações da violência na literatura de autoria feminina.
Palavras-chave: Gênero; Violência; Escrita de mulheres.

A violência é, segundo Karl Erik Schøllhammer (2013), elemento fundador não apenas da cultura brasileira como de toda a América Latina, desde a conquista, ocupação e exploração, passando pela aniquilação da cultura indígena, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência e os regimes autoritários. Reflexão que dialoga muito bem com as de Jaime Ginzburg (2013), para quem a violência tem um papel constitutivo tanto em nossa cultura como em nossa literatura. Mas muito além de simplesmente retratar a violência pela ótica dos que venceram, a literatura, de acordo com Ginzburg, é capaz de "dar voz aos silenciados da história, trazer o passado para o presente por meio da linguagem", o que "é em si uma mudança social" (GINZBURG, 2013, p. 106). Na mesma linha, Schøllhammer destaca que o uso da violência como tema é importante, no sentido de forçar as relações de poder engessadas a se reformularem.

Impossível não nos lembrarmos do texto de Eliane Brum para o *El País*, em que a jornalista descreve a violência como sendo "tão constituinte do que é ser uma mulher como nossos ossos, órgãos, sangue" e afirma que "a violência é estrutural no nosso ser e estar no mundo" de tal modo, que "compreendemos o que somos pela ameaça aos nossos corpos" (BRUM, 2018). Sabemos muito bem o que significa ser mulher em sociedades patriarcais que, além de violentas, são extremamente machistas e misóginas. Aprendemos desde muito cedo que nossos corpos não são realmente nossos, e que é nossa responsabilidade protege-los da violência masculina, limitando nossas roupas, hábitos, desejos; regidas por um Estado supostamente laico, que cada vez mais se

[1] Graduada em Letras (UFMG), Mestranda em Letras: Estudos Literários (UFMG). Contato: brunamendes.8390@gmail.com.

debruça na bíblia para controlar nossos corpos e brutalmente nos deslocar do lugar de vítimas para o de culpadas da violência que nós mesmas sofremos.

Segundo Ginzburg, a história de hegemonia política do patriarcado está associada ao mito do pai como âncora da estrutura social. Por isso as posições de poder na sociedade são sempre destinadas a homens, brancos, heterossexuais, pertencentes a famílias consideradas dignas, de grupos religiosos dominantes, que defendem interesses de seu próprio grupo social. Assim, todos os indivíduos que não se enquadram nessas características têm sido historicamente subordinados ao grupo dominante, detentor do poder. Nessa estrutura, a figura paterna é colocada como base segura "para a proteção, para garantir a ordem e constituir as referências para o entendimento da realidade" (GINZBURG, 2013, p. 78), e seria, portanto, mais competente para governar tanto no campo público quanto no privado. No entanto, o autor apresenta diferentes notícias que comprovam que nem sempre os pais protegem os filhos, muito pelo contrário, também podem ser violentos e inclusive matar. Do mesmo modo, sabemos, são muitos os casos de violência praticada por homens contra mulheres. Logo, o mito cai por terra e torna-se evidente a farsa do patriarcado: "a figura paterna não é a base segura de proteção que deveria ser" (GINZBURG, 2013, p. 81).

As considerações de Heleieth Saffioti (2015) sobre o patriarcado estabelecem um importante diálogo com essas reflexões de Ginzburg. Para a socióloga, o termo determina as relações homem-mulher, figurando-se não com uma acepção de poder paterno do direito patriarcal, mas como direito sexual. Assim, nessa estrutura, os homens teriam direitos quase irrestritos sobre o corpo feminino. Desse modo, o conceito delineia uma modalidade hierárquica de relação entre homens e mulheres que invade todos os espaços da sociedade, oprimindo a mulher com base tanto na ideologia quanto na violência.

Mas poderia a literatura escrita pelas mulheres contribuir para o combate à violência de gênero? Ginzburg diria que sim. De acordo com o autor, atualmente nos vemos cotidianamente expostos a uma carga muitas vezes massiva de violência social, através da televisão, dos jornais, e da internet. Diante disso, caso reagíssemos com intensidade a cada uma dessas notícias, "nosso aparelho psíquico provavelmente não suportaria" (GINZBURG, 2013, p. 23). Nesse sentido, segundo o autor, é compreensível que a reação generalizada de parte do público às imagens de violência

que recebe através da mídia seja uma certa apatia ou torpor. Essa reação se apresenta como uma proteção contra o risco de colapso emocional, ainda que seja também uma clara desumanização. Trata-se de uma situação socialmente problemática, já que as pessoas têm reagido cada vez com menos sensibilidade diante de fatos violentos. A literatura, defende Ginzburg, se apresenta como uma forma de romper com essa apatia, "com percepções automatizadas da realidade" (GINZBURG, 2013, p. 24), já que

> Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos. E isso ocorre fora do circuito neurótico do ritmo imediatista da indústria cultural. O estudo de Yudith Rosenbaum sobre a violência em Clarice Lispector, por exemplo, mostra que diante de um texto da autora, que traz o personagem Mineirinho, as relações entre política e crime, entre linguagem e conhecimento, são postas em questão, o leitor é destituído de segurança quanto a "limites claros entre o eu e o outro, o certo e o errado, a verdade e a falsidade" (2010, p. 178). (GINZBURG, 2013, p. 24).

Para Ginzburg, ao lermos em algum livro cenas em que um ser humano agride outro e reagirmos a elas com empatia, essa reação torna-se parte de nossa formação ética e poderá ser útil quando estivermos diante de situações reais de violência em que tivermos de tomar posição. Já nossa educação estética é parte decisiva dessa nossa formação ética. Isso porque nossa interpretação das imagens artísticas ajuda a definir critérios a partir dos quais nos relacionamos com outras pessoas e tomamos nossas decisões.

Nesse sentido, Schøllhammer traz para a discussão o termo "literacidade", a partir do qual, ao passar pelo texto ficcional, o leitor sente uma ilusão de realidade, capaz de transformar sua compreensão do mundo e apontar para mecanismos de ação. Da mesma maneira, Schøllhammer nos fala sobre uma violência da representação, na qual, através da literatura, seria possível um movimento transgressivo de ruptura para resgatar as emoções a partir do terror e da piedade. Nesse sentido, o autor coloca em evidência o realismo traumático de Foster, que, segundo ele, ativaria o poder estético negativo, dispondo-se "a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo" (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 168).

Se a literatura, ao dar voz aos silenciados e despertar no leitor a empatia adormecida, pode ser uma aliada importante no combate à violência, o que nos diz a escrita das mulheres? Grande parte dela, segundo Constância Lima Duarte (2010), não

diz o suficiente. Isso porque, de acordo com a autora, a história da literatura de autoria feminina se constituiu a partir de um cânone produzido por escritoras brancas e burguesas que, ao representar a violência, privilegiam a simbólica. A partir dessa problematização, Duarte questiona onde estariam as marcas da violência física na literatura de autoria feminina, tão comuns ao cotidiano das mulheres, uma vez que frequentemente os jornais noticiam abortos, espancamentos, estupros, em que a mulher é sempre o objeto das histórias e nunca o sujeito delas. Em resposta a seu questionamento, Duarte recorre às escritoras dos *Cadernos Negros*, que, segundo ela, sob uma perspectiva étnica, de classe e feminista, desenvolvem "agudas releituras da violência, expondo sem melindres personagens-chagas do cotidiano feminino" (DUARTE, 2010, p. 229). Uma dessas escritoras é Conceição Evaristo, especialmente com *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Trata-se de uma coletânea de contos cujos títulos são sempre o nome da mulher que compartilhará sua história e a estratégia narrativa parte de uma voz feminina que recolhe todas as outras vozes e as entrelaça. Este fio condutor se estabelece através de uma narradora-personagem contadora de histórias que procura pelas mulheres – ou é procurada por elas – a fim de registrar seus relatos em um livro. As narrativas parecem entrelaçar-se, pouco-a-pouco compondo a história coletiva de violência compartilhada pelas mulheres.

Insubmissas lágrimas de mulheres é profundamente marcada por relações de poder em que os homens se sentem legitimados a impor-se violentamente sobre as mulheres. E essa violência quase sempre passa pelo corpo, seja de forma simbólica ou física. Desse modo, os personagens masculinos coisificam as mulheres e atuam como se os corpos delas fossem territórios – sobre os quais eles se convenceram de que possuem direitos ilimitados. A exemplo disso, tomemos primeiro as histórias das personagens Aramides Florença, Shirley Paixão, Isaltina Campo Belo e Lia Gabriel. As três primeiras vivenciaram situações de violência sexual, enquanto a primeira e a última foram submetidas à agressão física.

A prática do estupro vai muito além do sexual e se justifica essencialmente pelo desejo do agressor de dominar sua vítima, obtendo poder absoluto sobre ela. Quando se trata de relações conjugais, são muito frequentes os casos de abusos sexuais praticados por homens que se sentem donos dos corpos de suas companheiras a tal ponto que lhes parece absolutamente natural obrigá-las a satisfazer desejos que são apenas deles. É o

caso de Aramides Florença, estuprada pelo companheiro durante o período de resguardo. Ainda durante a gestação, o homem passa a sentir-se preterido e nutre um profundo ciúme do próprio filho. Assim se iniciam as agressões disfarçadas de acidentes, em que ele atenta contra o corpo da companheira visando atingir a criança, uma vez que seu alvo é a barriga da gestante. Em determinada situação, o ventre é queimado por um cigarro durante um abraço. Em outra, um barbeador é esquecido na cama perto da mulher e a fere profundamente na carne que protege o filho. O ápice se dá quando, já após o parto, o homem violenta sexualmente Aramides, de uma forma que indica que, nas palavras da personagem, "esse homem estava me fazendo coisa dele" (EVARISTO, 2016, p. 18). Em seguida, o personagem a deixa e parte, alegando que não queria mais a mulher porque ela não havia sido dele, como em outros momentos. Logo, evidencia-se nesse conto a condição da mulher vista pelo companheiro como objeto de seus desejos, cuja posse estaria ameaçada pela chegada do filho. O estupro ocorre com a intenção de recuperar o domínio sobre aquele corpo que para o homem um dia o pertenceu e parecia-lhe não pertencer mais. Ao dar-se conta de que havia perdido poder, o homem então se retira. Mas a reação da vítima frente a violência não é de forma alguma passiva: resiliente, ela se refaz dos absurdos sofridos e segue em frente criando seu filho sem qualquer presença masculina, afrontando a lei do pai para criar suas próprias leis. A exemplo disso, tomemos a recomendação do pediatra de seu filho de que ela deixasse o menino com fome, não o amamentasse, afim de vencer sua resistência em aceitar outros alimentos. A narradora nos conta que Aramides até tentou seguir a recomendação do médico, mas que, detestando "a brutalidade da sabedoria pediátrica" (EVARISTO, 2016, p. 10), terminou por descumpri-la, preferindo aderir a seus próprios métodos, "o jogo da sedução, a dança e a música" (EVARISTO, 2016, p. 10), para tentar persuadir a criança. Tudo isso nos coloca diante de um embate que parece se desenrolar entre a lei do pai, com a brutalidade masculina, e a "lei da mãe", inaugurada por Aramides com afeto e empatia.

Em *Shirley Paixão* também podemos perceber uma relação de posse e poder, nesse caso exercido sobre o corpo de uma filha. Trata-se da menina Seni, de treze anos, violentada desde muito pequena pelo próprio pai. É comum que a criança ocupe uma posição de inferioridade nas relações de poder estabelecidas entre ela e os adultos na estrutura familiar, o que acaba por torná-la mais vulnerável a violência desses sujeitos

ao mesmo tempo em que lhe impõe um silêncio absurdo. E o silêncio, em Seni, torna-se uma marca bastante representativa de sua personalidade, já que a menina é descrita como extremamente silenciosa, desde muito pequena. Além disso, o conto não é narrado por Seni, mas por Shirley, o que revela, muito mais do que a voz da mãe, o silêncio da filha.

Em determinado momento, uma professora questiona Shirley se ela e o marido eram muito duros com Seni, já que a menina apresentava um comportamento estranho. Ao tomar conhecimento deste questionamento, o homem, enfurecido, invade o quarto da filha e a retira violentamente da cama, "modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la" (EVARISTO, 2016, p. 28-29). Nesse momento revela-se o modo como ocorreram todos os abusos anteriores: de maneira silenciosa. De acordo com a psicanalista Ana Iencarelli (s.d.), esse comportamento é típico do abusador, que pode chegar a ser agressivo, mas na maioria das vezes a violência da qual se utiliza é silenciosa e suas ameaças são apenas verbais ou veladas.

E a violência intrínseca no comportamento habitual deste homem, através da qual ele conseguiu imobilizar e silenciar completamente a criança, diz respeito ao modo sutil como ela era agredia por ele diariamente. Seni era tratada pelo pai de forma depreciativa, diferente do tratamento que ele dava às outras filhas, sempre direcionando à protagonista diversas críticas e deboches. De acordo com Iencarelli, o abusador "necessita da fantasia de poder sobre sua vítima, usa das sensações despertadas no corpo da criança ou adolescente para subjugá-la, incentivando a decorrente culpa que surge na vítima" (IENCARELLI, s.d., parra. 1). Logo, nos parece evidente que o abusador não encontrava prazer apenas na violência sexual em si, mas especialmente na posição de poder que ocupava, isto é, no domínio que ele conseguia estabelecer sobre a menina, enquanto ela se colocava em papel de submissão. Mas essa passividade é rompida quando o homem modifica seu comportamento e ataca Seni com maior violência, já que nesse momento a menina consegue quebrar o silêncio, irrompendo em gritos e pranto, o que permite que Shirley interceda por ela e ataque o homem, em defesa da filha.

No caso de Isaltina Campo Belo, o estupro como forma de dominação traz em si as marcas da opressão relacionada a gênero, sexualidade e etnia. Durante muito tempo a personagem não compreende que é lésbica e desde a infância acredita que seu

interesse por mulheres se deve ao fato de carregar dentro de si um menino. Isso porque ela foi socializada para conceber o mundo através de uma ótica heteronormativa e, assim, seu interesse por suas iguais só podia ser justificado com a concepção de que ela era na verdade um homem preso em um corpo feminino. A personagem compartilha isso com um namorado, ao explicar a ele o porquê de sua falta de interesse por sexo. O homem decide então "ensiná-la a ser mulher", já que para ele seria impossível que ela, sendo negra, não possuísse um "fogo natural". Assim, Isaltina torna-se vítima de um estupro coletivo, praticado pelo companheiro e por amigos dele. Machismo, homofobia e racismo se desvelam em uma relação de dominação em que um homem, mais uma vez, sente-se legitimado para impor violentamente o seu poder sobre o corpo feminino. Campo Belo não reage de forma direta a essa violência, até porque seria pouco provável que uma mulher sozinha conseguisse enfrentar, com sucesso, a vários homens. Mas sua força e resiliência se desenham como uma forma outra de resistência e confronto frente à violência. Do estupro, nasce Valquíria, que a protagonista cria sozinha. E em dado momento, Campo Belo conhece o amor nos braços de Miríades, professora de sua filha. Sua reação, a rasteira que a personagem da na violência patriarcal, é sua ousadia não apenas de viver e ser feliz sem um homem, mas também de encontrar o amor e o prazer no corpo de outra mulher, seu atrevimento em experienciar sensações e emoções que existem apenas para elas e não em função de um homem.

Em Lia Gabriel, a imposição de poder se dá a partir da agressão física. Lia é espancada pelo companheiro junto com um filho pequeno. Um detalhe chama a atenção nessa cena: a mulher está nua. A violência então extrapola em muito os limites da dor física ao situar o corpo nu de Lia em uma posição de maior vulnerabilidade e inferioridade diante de seu agressor, desumanizando-a e coisificando-a ainda mais. Após a agressão, Lia Gabriel deixa a casa do marido e quando retorna ela só encontra vazio: "Por vingança [o homem] havia levado tudo, inclusive as nossas roupas" (EVARISTO, 2016, p. 98). Nesse gesto se esconde o desejo do homem de tirar da companheira a própria dignidade, mais uma vez reduzindo-a a categoria de coisa, objeto – um corpo nu, esvaziado por ele. Há ainda uma questão material por trás do gesto deste homem, já que é naturalizada a ideia de que cabe ao marido o sustento da família, enquanto a esposa não teria condições de fazê-lo sozinha; de modo que as roupas, enquanto bens materiais, são retiradas de Lia Gabriel por esse homem como uma forma

de dizer que ele se retira, leva o que lhe pertence e a deixa nua, sem nada, à própria sorte. Mas Lia resiste e se supera, pois, contrariando o já estabelecido, ela prova que mulheres podem, sim, garantir seu sustento e o de seus filhos sem a presença de um homem. Primeiro a personagem, que já era professora, passa a dar aulas particulares em casa, depois começa a consertar aparelhos domésticos, função supostamente masculina, mas da qual ela se apropria com orgulho e desempenha muito bem, tornando-se, como ela própria diz "a única mulher que tem uma oficina eletrônica na cidade" (EVARISTO, 2016, p. 99).

Já para Natalina Soledad, Adelha Limoeiro e Mary Benedita a violência imposta é a simbólica. Todas essas mulheres experimentam no corpo a rejeição. No caso de Natalina Soledad, os pais a rejeitam pelo simples fato da personagem ter nascido mulher, entre vários irmãos do sexo masculino. Como um sinal de vingança, a menina recebe o nome de Troçoleia Malvina Silveira, uma marca impositiva da rejeição familiar. Mas ela consegue se reinventar ao escolher para si o próprio nome, como símbolo de quem renasce, de quem cria para si uma vida a sua escolha, já que ela renuncia ao sobrenome e a herança da família e segue em frente traçando para uma nova história.

Já o corpo de Adelha Limoeiro vivencia a rejeição em consequência de um problema que, segundo ela própria, é do marido e não seu. Isso porque com o passo dos anos o homem percebe-se sexualmente impotente e a partir daí se deprime. A mulher, que ao contrário do companheiro desfrutava junto dele o prazer no corpo todo e não apenas no órgão sexual em si, percebe que o problema do marido é na verdade uma masculinidade frágil, concentrada no falo, símbolo do poder masculino perdido. Na ânsia por recuperar esse poder, o homem morre após o ato sexual com uma mulher bem mais jovem, enquanto Adelha segue viva e, em suas palavras, vivendo "a grandeza de minha velhice [...] sem mentiras, sem falsos remédios" (EVARISTO, 2016, p. 40).

Mary Benedita sofre com a rejeição da família, que decorre de sua decisão de romper com o *status quo*, traçando um caminho diferente do esperado para uma mulher. Ao invés de se casar e ter filhos, Mary decide viajar, estudar arte e idiomas estrangeiros. Para tanto, se muda para a casa de uma tia na capital, uma mulher que também transgrediu o "destino feminino" e optou por estudar e viver sozinha. Neste conto evidencia-se como a liberdade e autonomia de uma mulher muitas vezes podem ser

sinônimo de solidão, imposta por aqueles que reprovam essa liberdade feminina transgressora. No entanto, podemos considerar que a solidão vivenciada pela personagem também é autoimposta. Isso porque Mary Benedita, pintora, revela que se navalha, com a finalidade de usar o próprio sangue como matéria-prima de seus quadros. Compreendemos que esses cortes podem atuar como um símbolo de sua solidão, nesse caso autoimposta, "no afã de se bastar", para usar as palavras de Constância Lima Duarte. Por outro lado, tomando a definição platônica da escrita como semelhante à pintura, podemos interpretar que ao pintar com seu sangue Mary atrai para si dor, mas também redenção, exatamente como o relato ou escrita de um evento traumático. Compreendemos, então, que Mary Benedita encontra na pintura realizada com seu próprio sangue uma forma de linguagem que busca desesperadamente saciar uma incompletude, preencher sua solidão.

Considerações finais

Ao nos debruçarmos sobre esses contos para pensar a condição da mulher, identificamos que a violência, física ou simbólica, se destaca em todo o material analisado, encenando algumas das diferentes formas de opressão a que as mulheres são submetidas em nossa sociedade. Percebemos também profundas conexões entre violência e relações de poder, posse e dominação, passando diretamente pelo corpo. As personagens são confrontadas por figuras masculinas que as desumanizam e as situam na categoria de objeto de seus desejos, empenhando-se em dominar seus corpos a partir de diferentes gestos violentos.

Entretanto, ainda que raramente as personagens tenham a possibilidade de reagir de forma direta à violência sofrida, nenhuma delas se mostra passiva, muito pelo contrário. Cada uma dessas mulheres prova sua força e resiliência a partir da capacidade de se refazer do trauma e seguir em frente. Mais do que isso, ao desempenhar funções consideradas exclusivamente masculinas ou assumir comportamentos e desejos que contrariam o *status quo*, estas mulheres se atrevem a desafiar a mesma estrutura de poder patriarcal que as subjugou, agrediu, violentou; para se reinventar, demarcando outras formas possíveis de ser mulher no mundo.

Por fim, identificamos que as mulheres de Evaristo trazem no corpo e na alma as cicatrizes da violência. Cada uma delas vivenciou situações diferentes que, por vários

motivos, se entrecruzam. No entanto, todas elas se mostram fortes e resilientes, de modo que "a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressureição e persistem vivendo" (EVARISTO, 2016, p. 95), por meio de desfechos que sempre apontam para o caminho da superação e da emancipação.

Referências

BRUM, Eliane. *#EleNão, #NósSim*. El País, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/29/politica/1538231797_499925.html>. Acesso em 18 de Nov. 2018.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Falas do outro*: Literatura, gênero e etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 229-234.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p. 95.

GINGZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

IENCARELLI, Ana Maria Brayner. [s.d.]. *O perfil psicológico do abusador sexual de crianças*. Disponível em: <www.profala.com/artpsico27.htm.>. Acesso em 05 set. 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

INSUBMISSÃO E (RE) EXISTÊNCIA EM CORPOS DILACERADOS: UMA LEITURA DA DORORIDADE EM TRÊS CONTOS CONTEMPORÂNEOS DE AUTORIA DE MULHERES NEGRAS

Dênis Moura de Quadros[1]

RESUMO: Dororidade é um termo cunhado pela filósofa negra Vilma Piedade em que as opressões que assolam as mulheres negras são interseccionadas. Piedade (2017) aprofunda as questões específicas das mulheres negras trazendo ao centro do debate o racismo e o sexismo já denunciados por Lélia González (1984). Partindo dessa perspectiva analisamos três contos da literatura afrofeminina (SANTIAGO, 2012): *A menina do Alegrete* (1991), de Maria Helena Vargas da Silveira; *Nkala:* um relato de bravura (2016), de Cristiane Sobral e *Maria* (2016), de Conceição Evaristo, percebendo o que Franciane Conceição da Silva denomina de "ferocidade poética". Por fim, percebemos que a violência contra os corpos femininos negros nos três contos é acentuada.
Palavras-chave: Dororidade; Literatura afrofeminina; Interseccionalidade.

Ao falarmos de uma literatura produzida por mulheres negras não podemos ignorar os atravessamentos que compõem as suas escritas: gênero e raça. Além disso, sua representação na literatura brasileira oscila em três estereótipos: o corpo sexualizado da "mulata", o corpo marginalizado da empregada doméstica e o corpo docilizado da mucama, ama de leite, segundo Lélia González (1984). Jurema Werneck já nos adianta que: "A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (...) mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações de direitos humanos, traduzem histórias de dor." (WERNECK, 2016, p. 13).

Assim, Vilma Piedade (2017) cunha uma nova perspectiva filosófica que intersecciona a dor de, pelo menos, duas opressões: gênero e raça e reelabora o conceito de sororidade transformando-o em Dororidade sem anular o conceito feminista, pois, como afirma Piedade (2017): "contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta" (PIEDADE, 2017, p. 16). Além disso, o conceito de literatura afrofeminina, cunhado por Ana Rita Santiago (2012) nos serve como base teórica para pensar essa produção literária e seus atravessamentos e autorrepresentação na busca de dessilenciar suas vozes autorais e os estereótipos que insistem em subalternizá-las.

[1] Doutorando em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG. E-mail: denisdpbg10@gmail.com.

Os contos escolhidos para análise comparativa da autorrepresentação do corpo feminino negro dilacerado frente ao poder de fala/escrita insubmisso da autorrepresentação são: *A guria do Alegrete* (1991), de Maria Helena Vargas da Silveira, que narra a apropriação do corpo feminino negro e sua sexualização; *Nkala:* um relato de bravura (2016), de Cristiane Sobral, que relata a resistência de uma princesa africana do reino do Congo que, escravizada e trazida para o Brasil, é brutalmente assassinada pelo algoz e *Maria* (2016), de Conceição Evaristo, que narra o linchamento de Maria no ônibus em que retornava para a casa e o encontro fatídico com seu ex-marido e pai de seu primogênito que acaba assaltando os passageiros.

Enegrecendo a crítica literária

No ano em que refletimos acerca dos 70 anos de publicação de *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir (1908-1986), retomamos a questão, talvez a mais citada nos trabalhos acadêmicos, de que não se nasce mulher, mas torna-se mulher. Infelizmente, a intelectual francesa concebe as mulheres negras como o Outro dos homens negros e acaba por simplificar as pautas específicas das mulheres negras não percebendo a incisão de outras opressões. Assim, como não se nasce mulher, não se nasce negra, mas torna-se negra em um processo de reconhecimento e de autoidentificação. Sobre esse processo, Neusa Souza (1983) reflete sobre o processo que chamo de reafricanização ou negritude.

> Ser negro é (...) tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme a dignidade alheia a qualquer nível de exploração. (SOUZA, 1983, p. 77)

O principal discurso mítico que se renova anualmente no carnaval é o mito da democracia racial, esse mito engendra outros como, por exemplo, o mito do negro preguiçoso e perigoso inscrito sob o signo do marginal, bem como o mito da mulata, cujo corpo erotizado é passível de desejo e posse momentânea por quem quiser. Este mito, ainda, tem contribuído para o aumento do turismo sexual no Brasil e, também, a cultura do estupro. Ao tornarem-se negras, ou seja, ao reconhecerem esses discursos e esses mitos e desconstruí-los, as mulheres assumem uma postura de insubmissão e de

resistência. Esse novo estereótipo alicerçado pela ancestralidade é tematizado no que denominamos *literatura afrofeminina*.

Ainda acerca dos estereótipos que são (re) atualizados pela literatura, ainda, canônica e pela sociedade em seus centros de poder é que: "Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta" (GONZÁLEZ, 1984, p. 159), esses estereótipos são desconstruídos pelas intelectuais negras e, ao autorrepresentarem-se, criam outros mais condizentes com suas realidades. Como afirma a artista negra Bia Ferreira na música *De dentro do ap* (2017), as mulheres negras dentro dos movimentos feminista e negros tiveram suas pautas "deixadas para amanhã", logo, ao tomarem o "poder da escrita" irrompem de um entre lugar subalternizado.

Assim, não é possível pensar as suas produções a partir da crítica feminista, nem mesmo a partir das discussões de raça e diferença. Na busca de uma corrente que compreenda suas realidades e que permita a complexidade da discussão de suas narrativas, encontramos no conceito filosófico *Dororidade*, cunhado por Vilma Piedade uma perspectiva teórica pertinente. Piedade (2017) começa discutindo a lacuna que há nas teorias atuais arquitetadas por homens brancos, denunciando um insistente eurocentrismo acadêmico, assim, partindo do termo feminista "sororidade" intersecciona as dores da opressão do machismo e do racismo, ampliando o termo: "Dororidade, pois, contêm as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta." (PIEDADE, 2017, p. 16).

> Quando eu argumentei que Dororidade carrega, no seu significado, a Dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo, destaquei que quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravo nessa Dor, agravo provocado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção do Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra Raça. E entra Gênero. Entra classe. Sai a Sororidade e entra Dororidade. (PIEDADE, 2017, p. 46)

Vilma Piedade deixa muito claro o discurso escolhido por ela e sua significação: fala-se em *pretoguês,* forma de falar advinda dos negros brasileiros denominado por Lélia González (1984). Essa escolha ideológica vai ao encontro do objetivo de instaurar um conceito filosófico que amplie as discussões do feminismo interseccional ou feminismo negro ou, ainda, mulherismo africana, três distintas correntes feministas que

centralizam as pautas das mulheres negras. Atrelado ao conceito filosófico, elencamos, também, o conceito literário cunhado pela professora Ana Rita Santiago de *literatura afrofeminina*, uma literatura produzida por mulheres negras, ou seja, que tornaram-se negras, em que reúnem outras vozes, também de mulheres negras, fundindo-se às suas, para dessilenciar e romper com os estereótipos impostos.

> Nesse contexto, a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/ feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des) silenciarem as suas vozes autorais e para, através da escrita, inventarem novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas. (SANTIAGO, 2012, p. 155)

Ao assenhorarem-se como autoras deixam explícito que o poder da escrita está em suas mãos e, mesmo com dificuldades encontradas para publicarem, rompem com a lacuna editorial ao publicarem de forma independente. É importante salientar que os *Cadernos negros* do grupo *Quilobhoje* contribuíram para que a diminuição de tal lacuna desde 1978. Das autoras aqui contempladas no recorte publicam de forma independente, o mais comum entre as autoras; pela editora Malê, que se constitui como um verdadeiro quilombo editorial; pela editora Pallas em parceria com a Fundação Biblioteca Nacional, uma verdadeira vitória em relação ao dessilenciamento e legitimação dessa literatura e dos discursos dessas autoras.

Retomando Jurema Wernek (2016), a escrita das mulheres negras traduz histórias de dor, mas, também, resgata-se uma possível memória ancestral e exige-se reparação histórica pelo processo de escravização que se desdobra no racismo e na falta de oportunidades. É Santiago (2012) quem reflete sobre essas histórias em que: “não se quer repetir histórias e vivências, mas desconstruí-las, quando oportuno, afirmar ancestralidades e práticas socioculturais afro-brasileiras, quando necessário, e inventar memórias de autoconstituição também como narrativas de si/nós.” (SANTIAGO, 2012,

p. 28). Ao falarem de si e de suas histórias retomam histórias de outras mulheres negras que compactuam com suas mesmas dores.

Ao pensarmos o ato insubordinado de escrever suas vivências, publicá-las é, ainda mais, insubordinado, visto que contrariam as estatísticas que lhes condiciona ao espaço subalternizado e marginalizado. Mas, como afirma Franciane Conceição da Silva em sua tese: "Estas escritoras recusam o espaço de subordinação imposto (...), e, deixando de ser objetos sobre os quais se fala, apossam-se da escrita como um artifício legítimos para falarem por si mesmas."(SILVA, 2018, p, 17). Ao falaram-se de si, em primeira ou terceira pessoa, falam, também, das outras mulheres negras ou de pele escura que ainda não passaram pelo processo de negritude. Falar dessas outras não é falar por elas, mas falar de suas vivências e, quem sabe, influenciá-las a também afrontar o sistema condicionante e escreverem e publicarem suas histórias.

Nesse contar sobre suas realidades, suas histórias vividas "na própria pele" ou ouvidas de suas mais velhas ou contemporâneas, falam, logicamente, da violência. Contudo, esse narrar a violência não é na forma aceita comumente na crítica literária, mas narra-se de forma poética que, ao invés de atenuar, acentua a dor narrada. Dessa forma específica da literatura afrofeminina de narrar e representar histórias de violência e violação de direitos básicos, Franciane Silva (2018) concebe o termo *ferocidade poética*.

> A *Ferocidade Poética* pode (...) ser entendida como essa possibilidade da encenação da violência em textos literários ser permeada por gestos de poeticidade. Esse lirismo intensifica o efeito do ato violento, ao mesmo tempo em que traz uma carga de ternura para aquilo que é encenado, acentuando a nossa sensibilidade, nos impelindo a refletir, de alguma forma, sobre as situações ficcionalizadas. (SILVA, 2018, p. 168, grifos meus)

Assim, a experiência leitora da dor gerada nessa violência busca, também, essa ferida que precisa ser expurgada no leitor. A poeticidade da narrativa, que traduz histórias de violência e violação, opera no leitor "um soco no estômago" em que, em certos leitores, ocorre pela identificação da narrativa com seus próprios mundos e, em outros, força a empatia com os personagens refletindo sobre as formas de estar no mundo. Logo, escolhemos três contos da literatura afrofeminina brasileira para refletir sobre a dororidade que é engendrada por cada um.

Corpos negros femininos dilacerados: uma leitura da dororidade

Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) é uma das primeiras autoras gaúchas negras a publicar uma obra, sua primeira é *É fogo!* (1987) em que Maria conta sua trajetória pobre no Rio Grande do Sul, sua formação no curso normal e os primeiros anos de docência. Na obra a voz autoral e a voz narrativa (con)fundem-se, pois a autora, também chamada Maria, é professora dos primeiros anos do ensino fundamental. Nascida em Pelotas, Maria Helena muda-se para Brasília a fim de assumir um cargo na fundação Palmares, militante adota o nome de Helena do Sul, forma como assina suas últimas obras.

Engajada na luta feminista negra e advinda de um dos estados mais racistas do Brasil, a autora opera, também, como mediadora das muitas vozes silenciadas e publica em 2002 *As filhas das lavadeiras* em que reúne vinte relatos de diferentes partes do Brasil de "filhas de lavadeiras" que conseguiram romper com a roda imposta a elas, entre essas filhas estão a primeira miss Brasil negra, Deise Nunes (1968-) e a atriz Ruth de Souza (1921-), que resiste com seus 98 anos. No caso de *O sol de fevereiro* (1991), Helena do Sul abre espaço para a divulgação das gravuras do artista negro gaúcho homossexual Djalma do Alegrete (1929-2013).

O sol de fevereiro (1991) é composto por vinte e cinco contos que giram em torno do Beco das Pereiras. Todos os personagens são negros e periféricos e os fatos narrados oscilam entre as festas religiosas afro-cristãs e histórias de dor, violência e violação de direitos básicos. O conto elencado, *A guria do Alegrete* ocorre em *media res* em que a personagem deitada em um catre (leito rústico) rememora sua vida nas inúmeras tentativas de ser livre, dentre elas seu casamento e suas experiências como trabalhadora do sexo, momento em que se torna Madame Zilda.

O "gatilho" que faz com as memórias surjam parte do elemento água, representado pelo principal rio que fornece água à cidade de Alegrete-RS, o rio Ibirapuitã que servira de inspiração, também, para a música gauchesca mais conhecida no estado: *O canto alegretense* (1983) composta por Euclides Fagundes Filho (1939-), o Bagre, e seu irmão, Antônio Augusto Fagundes (1934-2015), o Nico.

> Aquelas águas verdes, profundidade perigosa e encantadora, me atraiam a umas doze quadras de casa. Aos dez anos quis descobrir o mistério do Ibirapuitã, com reflexos de esmeralda. Quis ter intimidade

> com seu leito e minha primeira aventura foi lançar-me às águas. Alguém salvou-me, ligeiro como trem na ponte da Jararaca. Corajosa e inconsequente, causava problemas. (SILVEIRA, 1991, p. 24)

A voz narrativa desenha uma menina insubmissa e curiosa que tem o desejo de desbravar o desconhecido. Com o tempo, o pai alcoólatra abandona a família, prática comum nas famílias pobres. Após o pai ter abortado, a mãe, dona Alina, torna-se a algoz dos filhos. Nas palavras da personagem: "Era feitor de relho na mão." (SILVEIRA, 1991, p. 25), a violência era constante na casa por diferentes motivos, fosse a falta do pai ou a insubmissão da filha. Assim, a menina com 15 anos casa-se com Donário, sargento do exército, como fuga da violência da mãe. Contudo, tal casamento não lhe agrada, pois descobriu: "que apenas trocara de dono" (SILVEIRA, 1991, p. 25).

Ao contrário da mãe, Donário não a violentava com surras, mas a violava privando-a de conviver socialmente e, "de tédio, de silêncio" (SILVEIRA, 1991, p. 26). Casada representava um corpo sexualizado e desejado, bem como propriedade sexual do sargento. Cansada de sua outra "prisão" resolve fugir com o circo que fazia temporada em Alegrete e Fani, a dona do circo, a leva para outra cidade. Diferente do que pensara não trabalha no circo, mas é vendida a uma cafetina que: "Mais do que Donário, vira apenas em mim, a sensualidade" (SILVEIRA, 1991, p. 26). Começa, então, sua peregrinação pelo Rio Grande do Sul requisitando outras jovens pobres que necessitavam do básico: alimentação.

Com o tempo, Madame Zilda começa a crescer a ponto de ser proprietária da casa noturna Babilônia. Mesmo cercada de homens e regalias, a solidão da mulher negra fala mais alto e essa dor aperta seu peito. Nem mesmo a reaproximação com a família diminui sua vontade de constituir sua própria família. "Mas queria tanto que aparecesse um homem que fizesse tremer minhas canelas só de olhá-lo. Não acontecia. Era apenas uma negra boa de coxa, cara bonita, selecionada para o sexo, servil." (SILVEIRA, 1991, p. 29). Zilda não teve as oportunidades de romper com a vida em que caíra após buscar liberdade.

Uma criança é abandonada na sua porta, Fleur, miúda e doente, e Zilda resolve, então, cuidar dessa filha possível. Vende o Babilônia, mas acaba gastando todo seu dinheiro com bebidas e noitadas em outras casas noturnas, talvez, fosse tarde para

abandonar o alcoolismo herdado do pai. Com o tempo, o império erguido pelo seu corpo sexualizado e desejado, posse de muitos como ela mesma afirma, desmorona e ela e Fleur acabam tendo que ir morar nos subúrbios em um lugarejo conhecido como *Beco das pereiras*. Mas sua maloca preserva as memórias, os ares e os aromas da vida peregrina em que ela, ainda, chamava-se Madame Zilda.

> Minha maloca tem o encanto, o perfume e a luz do Cassino da Elvira, da casa Iáia Ferreira, do sobrado da Jolite, as surpresas do salão dos marinheiros, a magia do cabaré da Lia Augusta, a sinceridade do King, o movimento do Babilônia. Minha maloca é um canto rico de vida: a criança e eu, os amigos. (SILVEIRA, 1991, p. 31)

O que restara para Zilda fora uma maloca periférica e uma menina, as oportunidades não foram favoráveis e as tentativas de fugir da violência a carregaram para as margens. Acompanha, já de longe, as mudanças nas casas noturnas em que os únicos que lucravam eram os "cafetões" e as "cafetinas" que exploravam as profissionais do sexo. De grandes casas luxuosas ao perigo das ruas e iminência da morte diária, fosse pela violência física, fosse pelas doenças venéreas a que estavam expostas.

O próximo conto é de autoria de Cristiane Sobral (1974-), nasceu no Rio de Janeiro, mas reside em Brasília desde 1990. Mestre em Arte pela UnB (Universidade Federal de Brasília), desde 2016, com a dissertação *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. Começa publicando nos cadernos negros. Em 2011 publica seu primeiro livro de contos, *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011), em 2016 lança seu livro de contos *Tapete voador* (2016) pela editora Malê, onde publica *Terra negra* (2017) e participa da antologia *Olhos de Azeviche* (2017). A escritora ainda publica sua mais importante peça teatral, *Uma boneca no lixo* (2018), passados vinte anos de sua primeira montagem e, em parceria com sua filha, Ayana Sobral, o livro infantil *Tainá: A guardiã das flores* (2018). Cristiane Sobral é mulher negra brasileira que tematiza acerca de sua experiência pessoal, mas que reverbera em muitas outras mulheres negras e, também, homens negros.

O tapete voador (2016) é composto de dezenove contos com personagens negros, além do racismo, narra a falta de oportunidade que assolam os descendentes de africanos e o preconceito do próprio negro. O conto contemplado no recorte resgata a

possível história de uma ancestral que, insubmissa à violência da escravidão resiste apegada aos seus ancestrais dançando. "Nkala, princesa do Reino do Congo, filha única do Rei Lukeni Lu-Nimi, vivia mais um dia em família, em sua aldeia africana." (SOBRAL, 2016, p. 31). A narrativa, apesar de ficcional, traz seu fundo de verdade histórico, pois Sobral retoma o nome do primeiro rei do Reino do Congo que governava na época da colonização portuguesa.

> Na semana seguinte, em uma tarde pardacenta e traiçoeira, traficantes de escravos portugueses invadiram suas terras e destruíram completamente a sua aldeia. Nkala foi espancada, acorrentada, sequestrada e jogada em um navio negreiro. Seu pai morreu defendendo a aldeia, sua mãe teve o mesmo fim. As tragédias não costumam mandar avisos. (SOBRAL, 2016, p. 31)

O adjetivo escolhido para a tarde, "pardacenta", retoma, também, a problemática da mestiçagem em que filhos de escravas estupradas pelos senhores geram crianças "pardas", termo ainda utilizado nos registros de nascimento. De forma poética, a voz narrativa evoca as cenas da escravização advinda da colonização portuguesa. As invasões dizimaram o continente africano em que, além das mortes, usurparam as riquezas naturais. Não felizes com a captura da princesa africana, acorrentada e arrastada, ela ainda é espancada. Nkala e outros africanos de diferentes tribos atravessam o Oceano Atlântico e desembarcam no Brasil, colônia portuguesa.

> Os gritos dos proprietários da mercadoria humana, falando em uma língua estranha, interromperam o fluxo dos seus pensamentos. Tinham pressa. (...) Os poucos sobreviventes foram enfileirados naquele porto de horrores. Àquela altura, muitas manobras repressivas já haviam sido utilizadas pelo sistema colonial com o objetivo de impedir o êxito da reação anticolonialista, sobretudo a violência física e a psicológica, ambas poderosas no sentido da desarticulação das massas e do protagonismo das suas lideranças. (SOBRAL, 2016, p. 32)

As memórias não permitiram que Nkala padecesse diante de tanta dor, mas a princesa insubmissa é acordada: "Com os gritos dos mercadores, sentiu o apertar das correntes rasgando sua carne em chamas" (SOBRAL, 2016, p. 33). Exposta para ser vendida, Nkala não aceita sua condição de escrava e, diferente do que conta a História Oficial, resiste e não só: "Observando o seu movimento de resistência, outros companheiros também começaram a bater os pés no chão, a gritar como podiam, a

cantar." (SOBRAL, 2016, p. 34). A resistência e a insubmissão de Nkala são reprimidas com mais violência, provocando o genocídio do povo negro que perdura, de forma diferente, nos dias de hoje.

> Nkala não estava só quando as chibatadas insanas rasgaram sua pele até os órgãos e ossos, repetidamente, repetidamente, dilacerando definitivamente o seu corpo físico. Liberta da matéria, foi acolhida pelos seus ancestrais rumo a Aruanda, o paraíso da liberdade perdida. (SOBRAL, 2016, p. 35)

Retomando Franciane Silva (2018), a ferocidade poética intensifica a encenação da violência e, ao mesmo tempo, tonaliza certa ternura na narrativa. O corpo dilacerado de Nkala representa a memória ancestral negra em que não é possível resgatar os laços individuais com África. Ao chegarem ao Brasil, os escravos eram rebatizados e seus descendentes receberam os "sobrenomes" dos Senhores. Mesmo com o corpo dilacerado, a princesa é liberta e reagregada aos seus ancestrais. Em outro artigo de minha autoria, cito que: "A resistência dessa princesa pode ser percebida em cada mulher negra que reconhece sua força e sua história e, como Nkala, são brutalmente silenciadas, apagadas e subalternizadas." (QUADROS, 2017, p. 47). Nkala é ancestral e, como Dandara, a herança foi repassada.

Conceição Evaristo (1946-) nasceu em Belo Horizonte, mas reside no Rio de Janeiro desde a década de 1970, graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (PUCRJ) e Doutora em Literatura Comparada (UFF), começa publicando nos *Cadernos Negros*. Em 2003 publica seu primeiro romance, o segundo escrito, *Ponciá Vicêncio* pela editora Pallas, depois publica *Becos da memória* (2006) pela Mazza editora. Publica, também, *Poemas da recordação e outros movimentos*. (2017); *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017) pela editora Malê. Em 2018 publica seu terceiro romance: *Canção para ninar menino grande*.

Olhos d'água (2016) é publicado pela primeira vez em 2014, pela Pallas e é composto de quinze contos, alguns deles publicados anteriormente nos *Cadernos negros*. O conto elencado no recorte traz uma empregada doméstica que retorna ao seu lar após a ceia de natal na casa dos patrões. No retorno para casa, no ônibus, reencontra seu primeiro amor, pai de seu primogênito que acaba assaltando os outros passageiros

com o auxílio de um comparsa. A profissão de Maria nos remete às antigas mucamas, escravas de casa, que dormiam na senzala interna, diferente da senzala que ficava afastada, espaço que é atualizado no quarto da empregada. Além disso, a personagem passa por situações perigosas e, em uma deles, acaba cortando sua mão: "A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!" (EVARISTO, 2016, p. 40). O retorno conta com as frutas que "sobraram" da ceia, bem como outros alimentos, alguns trocados que ela planeja comprar remédios para os filhos.

> Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. (EVARISTO, 2016, p. 41)

O encontro fatídico engendra a violência que ocorrerá com o corpo da mulher negra em que a "coragem" dos passageiros é acordada por alguém e as cenas de violência começam. Maria leva um bofete na cara de um homem que estava por perto, tenta se defender, mas já é tarde, a crueldade humana fora despertada. Os gritos de linchamento já ecoavam e o corpo da mulher negra já começava a ser destrocado: "*Lincha! Lincha! Lincha!* Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iam gostar de melão?" (EVARISTO, 2016, p. 41). A tensão é quebrada pela dúvida da personagem sobre o melão que levava na sacola para seus filhos, fruta que eles nunca tiveram a oportunidade de provar. Essa frase, ao mesmo tempo em que quebra a cena de violência, intensifica o ato injusto de linchamento e dá um tom de ternura ao encerramento do conto.

O corpo dilacerado de Maria jaz frio no chão do ônibus, morre deixando seus filhos e aumentando os números das estatísticas. "Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho." (EVARISTO, 2016, p. 42). A carne mais barata do mercado é, ainda, a carne negra que vai para debaixo do plástico. Os corpos dilacerados dessas mulheres negras, tanto de Zilda, abandonado em uma casa pobre nos subúrbios do Rio Grande do Sul, quanto de Nkala, insubmissa e resistente, quanto de Maria, empregada doméstica com filhos abortados pelos pais, representam

outros corpos de mulheres negras dilacerados na sociedade, vítimas de uma necropolítica que justifica suas mortes como necessárias e que implementa e mantêm o genocídio dos corpos negros.

Referências

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org). *Mulheres no mundo*: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. *Maria*. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. P. 39-42.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984. p.223-244.

QUADROS, Dênis Moura de. Poder e resistência na literatura afrofeminina de Paulina Chiziane e Cristiane Sobral: As insubmissas princesas Vuyazi e Nkala. *Revista Athena*, v. 12, n. 1, 2017. P. 35-49.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

SANTIAGO, Ana Rita. (2012) *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: Ed. UFRB.

SILVA, Franciane Conceição da. *Corpos dilacerados:* A violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras. Tese (Doutorado em Letras) 2018. 210f. Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *A guria do Alegrete*. In: SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *O sol de fevereiro*. Porto Alegre: [s.n.], 1991.

SOBRAL, Cristiane. *Nkala:* Um relato de bravura. In: SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. P. 31-35.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro:* as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WERNECK, Jurema. *Introdução*. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

O SILÊNCIO DO CORPO E DO DISCURSO EM *MEU MARIDO*, DE LIVIA GARCIA-ROZA

Hellyana Rocha e Silva (IFOIANO)[1]
Leonice de Andrade Carvalho (IFGOIANO)[2]

Resumo: O propósito deste trabalho é analisar a representação do silenciamento feminino no romance *Meu Marido* (2006), de Lívia Garcia-Roza, observando de que forma a literatura escrita por mulheres articula suas rupturas ao representar identidades engendradas a partir das mais diversas formas de violência. A análise fundamenta-se, pois, a partir de dois aspectos caros à compreensão da representação feminina: o discurso e o corpo. Observa-se, primeiramente, como a função do narrador implica na construção de um discurso silencioso e como os pormenores significativos da linguagem contribuem para a subjugação e apagamento da voz feminina; tudo isso sob à luz das discussões relacionados à literatura, discurso e dominação.
Palavras-chave: autoria feminina; representação; silêncio.

Livia Garcia-Roza nasceu no Rio de Janeiro e escreve ficção desde 1995, quando publicou o romance *Quarto de Menina*. A formação como psicanalista trouxe inúmeras contribuições para sua carreira literária, a qual até os dias atuais conta com a escrita de cerca de quinze livros – entre os gêneros conto e romance, este último com maior predominância – além de colecionar a indicação para importantes prêmios de literatura, como o prêmio Jabuti. Entre as obras publicadas sobressaem-se: *Meus queridos estranhos* (1997), *Solo feminino: amor e desacerto* (2002), *Meu marido* (2006) *Milamor* (2008) e o livro de contos *Restou o cão* (2005).

No que diz respeito à representação, Livia é conhecida pelos enredos psicológicos e o registro do cotidiano de mulheres em meio ao ambiente doméstico. No retrato dos conflitos presentes nas relações familiares e amorosas, a autora traz para a ficção histórias cotidianas, por vezes dramáticas, cheias de emoções, delicadeza e profundidade, ampliando as discussões femininas sobre identidade, intimidade, opressão e, principalmente, sobre as relações amorosas e familiares.

Livia Garcia-Roza tem demostrado em sua literatura a preocupação em narrar o universo feminino. Diferentemente da acidez vista em Elvira Vigna, a autora possui em sua escrita uma sutileza ao desvelar as identidades plurais de mulheres jovens e maduras, em situações do dia a dia, permeadas por problemas familiares e amorosos,

[1] Mestra em Letras: Estudos Literários (UFT). Professora Efetiva do Instituto Federal Goiano campus Urutaí. Contato: hellyana.rocha@ifgoiano.edu.br.
[2] Doutora em Teoria literária e práticas sociais (UNB). Professora Efetiva do Instituto Federal Goiano campus Urutaí. Contato: leonice.carvalho@ifgoiano.edu.br.

que servem como paradigmas construtivos de suas identidades e, consequentemente, dos outros que as cercam.

Os enredos de Livia Garcia-Roza são, de modo geral, representações das intimidades de sujeitos na vida cotidiana, todavia, a autora reinventa ao narrar de maneira singela situações consideradas cruéis. Esbanjando sensibilidade e ao mesmo tempo madureza, retratos esmaecidos da vida são recriados, trazendo à tona possibilidades e inquietudes que talvez as personagens não imaginassem viver. Por isso, o texto simples e ao mesmo tempo sofisticado de Livia consegue traduzir com destreza as angústias e medos que afligem não somente suas personagens, mas também o leitor.

Em sua tese sobre escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (2008) afirma que é característica da literatura de Livia a discussão relacional de gênero, como foi teorizado por Tereza de Lauretis, isto é, a representação das relações familiares vivenciadas por marido, esposa, filhos e filhas, pais, mães, entre outros. Assim, as representações femininas se dão, em sua maioria, a partir da relação com a família, isto porque, apesar de serem situadas predominantemente no Rio de Janeiro, trazem o lar como ambiente central, o que faz com que as relações sejam narradas principalmente na esfera privada.

> A família mostrada pela escritora é um local tanto de reprodução da tradição quanto de seu questionamento, movido pelo efeito de paródia e criação de estereótipos através de personagens por vezes caricaturais. Como principal teatro da vida privada, é na (e pela) família que as personagens de Livia Garcia-Roza vão questionar (ou não) os seus rituais, em especial da classe média urbana carioca (LEAL, 2008, p. 163).

Observa-se, então, o cuidado da escritora com a representação não somente imagética, mas também do discurso que envolve as mulheres; seja o discurso masculino, percebido nas vozes de maridos, pais e filhos, ou a tentativa de discurso feminino por vezes silenciado. Desse modo, o discurso aparentemente banal e cotidiano dessas mulheres pode significar críticas às vidas que levam, às estruturas da família tradicional, bem como às configurações de gênero. Assim, as representações silenciosas ou até mesmo as falas incessantes soam também como um reflexo do medo, provocado, na maioria das vezes, pelos desajustes dos relacionamentos desestruturados estabelecidos no ambiente familiar, os quais decorrem do modelo patriarcal.

Meu marido, o romance analisado neste texto, foi publicado pela editora Record, em 2006, e pode ser considerada uma das obras mais importantes da escritora. O texto desvela a intimidade de uma personagem feminina em meio ao ambiente doméstico,

vivenciando os primeiros anos de um casamento e o consequente silenciamento que o envolve, seja pelo espaço que pressupõe o silêncio, seja pelo matrimônio que age como forma de opressão.

> Lívia Garcia-Roza traz como temática principal as relações familiares, como espaço de adoecimento e desencontros, no qual suas personagens, em especial mulheres – mães e filhas – buscam uma linguagem toda própria, mesmo que permaneçam impossibilitadas de se expressarem plenamente. (LEAL, 2008, p. 8)

O que Leal também afirma é que a importância de Lívia Garcia-Roza não se revela apenas na construção de temáticas voltadas para o universo feminino, mas também no fato de que sua literatura confronta uma das origens do problema: a configuração familiar, que, ao longo da história, privilegiou o poderio masculino. Sem contar que, ao pôr em xeque a família e a presença das mulheres na esfera privada, Livia Garcia-Roza questiona os papéis femininos.

Portanto, a análise a seguir propõe esmiuçar a representação feminina e, sob a luz dos estudos feministas e de gênero, observar de que modo a autora constrói a identidade, a voz e os anseios femininos, levando em consideração o tom narrativo e cotidiano sempre tão recuperado por Livia. É válido salientar que a análise da representação feminina se dá a partir do olhar que se lança sobre os discursos presentes no enredo, o contexto que circunda os espaços da narrativa, bem como as relações amorosas e familiares, além, é claro, do olhar que a narradora lança sobre si enquanto corpo feminino, mulher, mãe e filha.

O silêncio do discurso

Em *Meu marido*, Livia Garcia-Roza se debruça em dilemas contemporâneos, como a ruína familiar, a conformação dos papéis sociais e a tensão que se forma dentro de um ambiente doméstico aparentemente tranquilo. Ao percorrer o âmbito familiar, a autora desvela situações cotidianas que fazem o leitor repensar sobre si e sobre os laços formados a partir do matrimônio. Dessa forma, *Meu marido* representa não somente o dia a dia de uma casa afetivamente desorganizada, mas retrata, de maneira similar, as cenas corriqueiras vivenciadas pelos sujeitos contemporâneos, uma consequência do modelo tão próximo da realidade arquitetado por Livia.

Meu marido é um romance de estilo límpido, o qual, narrado em primeira pessoa por Belmira (Bela), conta a ruína gradativa de uma família classe média alta que vive em um apartamento amplo no Rio de Janeiro. Bela é uma professora de Inglês, casada com o delegado Eduardo Durand e com quem tem um filho pequeno, Raphael. Convivem nesse ambiente o casal, o filho, a babá, Dulce, e um cachorro. Além disso, compõem ainda o quadro de personagens a família da protagonista que mora no interior de Minas Gerais: o pai, a mãe Maria José e a irmã problemática, Luli.

As personagens deste romance estão cercadas por conflitos relacionados ao matrimônio, à infidelidade e, principalmente, ao silêncio pessoal e amoroso. Aqui, elas estão sempre omitindo uma informação, enganando, falando indiretamente, tirando conclusões por outras pessoas ou, até mesmo, silenciando as próprias emoções ou verdades. Compreende-se, então, que as vozes e os silêncios que o permeiam são um dos pontos fulcrais da narrativa, sobretudo, porque toda a trama ganha sustentação a partir da contraposição que se estabelece entre a linguagem envolvente, agoniada e coercitiva de Eduardo e a quase mudez de Bela.

Apesar de ser a narradora do romance, não é em torno da vida de Bela que gravitam os acontecidos narrados, ela é apenas a testemunha de inúmeros episódios e conflitos vivenciados por Eduardo, seu marido. E é a vida dele, sob a narração de Bela, que dá consistência ao enredo. Bela narra, como o título da obra sugere, uma história em que o seu marido é o centro de todo o conflito.

> Meu marido gosta de sair à noite. Na verdade, acostumou-se ao escuro. Por onde passa apaga a luz, como medida de economia. Diz que é uma questão de treino, fazer as coisas no escuro. [...] Eduardo queria ser pianista de boate, mas se formou em direito e é delegado. Trabalha o dia todo em uma delegacia movimentada. Chega tarde em casa, dorme boa parte da manhã, acorda assustado, toma café se vestindo apressado e sai correndo para a delegacia dizendo que estão esperando por ele. (GARCIA-ROZA, 2006, p. 6)

Leal (2008, p. 163) cita que o medo – mas especificamente o medo da família ou de pessoas mais próximas – é um dos sentimentos que mais aparecem nos textos de Livia. Em *Meu marido*, o adoecido pela família seria Eduardo, que sob a narração de sua esposa expõe o pavor que sente diante da possibilidade de conviver com a família dela. O pavor de Eduardo decorre do afastamento familiar vivido desde a infância e que, na vida adulta, se manifesta através de mal-estar e estranhamento sempre que é necessário encarar ambientes familiares.

Os desajustes e as doenças vividas pelas personagens são um retrato do medo e da falta de comunicação dentro do ambiente familiar, o qual necessita ditar papéis a serem seguidos – como o de esposa submissa e silenciada – a fim de que o modelo de família seja mantido. Este modelo decorre de uma configuração patriarcal, que tem como função o gerenciamento da vida privada desde sua condição econômica até a regulamentação do comportamento de mulheres, crianças, entre outros.

> Bela é a narradora, mas isso não configura que é dona de seu discurso. [...] Apesar de ser professora de inglês (trabalha com palavras, mas em língua estrangeira), Bela pouco conversa. Esse tom "tranquilo" de Bela ao narrar sua vida é cheia de eufemismos para mostrar os excessos e a violência de Eduardo. Hipocondríaco, alcoólatra, violento, verborrágico, machista, ele, aparentemente, domina as palavras. Gosta de usar palavras que Bela não entende, para assim poder explicá-las (LEAL, 2008, p. 169).

Assim, a responsabilidade de Bela enquanto narradora se limita ao desejo de poder falar sobre si e, principalmente, narrar, sem procurar explicações para as inusitadas situações que vivencia ao lado do marido e, de maneira rápida e enxuta, delinear um perfil pessoal, que se mostra totalmente afetado pela relação abusiva que vive com Eduardo. De maneira análoga a uma personagem coadjuvante, Bela, no papel de narradora, traz uma perspectiva testemunhal sobre os acontecimentos. Ela não parece contar uma história em que seja protagonista, mas sim uma expectadora.

Isto porque a estrutura da narrativa foi construída de modo a colocá-la em segundo plano. A introdução do enredo se dá por meio do discurso direto de Eduardo, como sempre fazendo suposições e perguntas retóricas. Em seguida, Bela situa o leitor quanto ao espaço onde a situação inicial acontece e logo após ela começa a narrar a história do marido. Os capítulos se seguem com a narração no início de cada parágrafo voltada para Eduardo – descrição de alguma situação vexaminosa que ele viveu e/ou crise no trabalho – ou para a vida do casal.

> Várias vezes tivemos que parar no hospital antes de chegamos em casa. Passamos noites na emergência. Acho que o pessoal da recepção nos conhece. [...] Estávamos em casa, e Eduardo me chamou aos gritos porque achou que estava morrendo. Acontece com frequência ele achar que vai morrer, principalmente à noite. (GARCIA-ROZA, 2006, p. 8-9)

A narração de Bela reforça a posse que o marido tem sobre ela e sobre o casamento; como ele está no controle da situação, como é ele quem dita o ritmo da vida da família e o ritmo da vida de Bela – não somente por ser o provedor financeiro do lar, mas, sobretudo, por ser o detentor do discurso. Dentro e fora de casa, é Eduardo o locutor de todas as falas; é ele quem inicia e quem termina as conversas.

> Descemos no mesmo elevador, Eduardo e eu. Ele, porque ainda queria me dizer coisas, e eu, atrasada para dar aula. Teria que correr. Um absurdo eu não ter me manifestado, ele disse, logo ao entrarmos, não me pronunciar diante de um assunto tão sério. Grave, muito grave!, repetia. Imperdoável! Falava sem me olhar, batendo com o chaveiro na parede do elevador. As pessoas têm que responder pelo que fazem – eu não sabia disso? Nunca tinha ouvido falar em responsabilidade? Anos de dedicação e veja o resultado... (GARCIA-ROZA, 2006, p. 129)

A linguagem transporta consigo o caráter fundamental para a opressão e dominação masculina. A linguagem, ou sua ausência, é responsável pela opressão do feminino, que se vê, diariamente, projetado a obedecer aos desejos e fantasias do outro, o masculino. Ao analisar a linguagem feminina, Marie-France Dépêche (2008, p. 209) a considera um reflexo do meio social, local onde nasce e cria sentidos que modelam os corpos a partir de diferenças instituídas politicamente. Neste caso, o masculino tem no seu corpo a sede do poder, enquanto o feminino tem no corpo as funções procriadoras.

> Consequentemente, numa sociedade regida pelo sistema patriarcal eminentemente polarizado masculino/feminino, a linguagem se coloca a serviço da ideologia ambiente, fazendo apologia da força para impor o poder de um sobre o outro. "Um" representa a categoria-homem e "o outro" as mulheres que, por ironia da linguagem, levam o singular masculino. (DÉPÊCHE, 2008, p. 209)

Logo, a linguagem tida como uma instituição social causaria impacto nas relações entre homens, detentores do poder, e mulheres, subordinadas e aprisionadas em seu corpo. Para a estudiosa (2008, p. 210), o impacto da linguagem nos indivíduos pode ser categorizado como violência físico-verbal, simbólico-escrita e violência por omissão. A violência físico-verbal teria como base discursos que encobrem a violência contra a mulheres e são proliferados a fim de semear dúvidas e medo. Essa categoria se compõe de frases pedagógicas que naturalizam comportamentos misóginos. Isto é, a oralidade opressora pressupõe impacto físico.

> A violência simbólico-escrita, por sua vez, causa impacto tanto imagético quanto físico, pois "O simbólico da linguagem grava-se nas mentes graças às imagens que se formam na hora da leitura" (DÉPÊCHE, 2008, p. 209). Nesse sentido, entende-se que a linguagem escrita também representa um sistema de opressão, que mesmo parecendo sutil – levando em consideração os estragos que as agressões físicas causam –, é um dado concreto, haja vista que pressupõe responsabilidade e escolha.

Se nas violências físico-verbal e simbólico-escrita o feminino é uma representação negativa, na violência por omissão, ou violência do silêncio, o feminino é caraterizado pela sua ausência. Aqui, a violência se dá pela falta de linguagem e, por isso, talvez seja o pior tipo de opressão, quando a linguagem dos homens silencia a presença do feminino.

> Aceitar ou pior, reforçar a linguagem violenta de desprezo e/ou de exclusão do feminino, acentua o círculo vicioso das repetições e construções hierárquicas dos corpos sexuados em seres assimétricos e "diferentes". [...] a violência da linguagem é tomada numa espiral onde o uso e abuso das afirmações de desprezo e ódio se tornam justificadoras do ato linguístico, mas também do ato físico" (DÉPÊCHE, 2008, p. 215).

De todo modo, a linguagem e a violência engendram diferenças, normas e comportamentos que criam métodos de assujeitamento, cujos impactos resultam em corpos definidores de seus locais de fala e atuação político-social e, no caso feminino, a linguagem patriarcal, centrado no homem, determina o feminino como inferior, apropriável e negativo.

> A violência da linguagem que inferioriza o corpo feminino, marcando-o de especificidade, de fraqueza, de dependência, de impossibilidades diversas cria uma espiral onde as formas de violência se autorizem entre si, sem poder nunca apontar qual a origem ou a consequência." (DÉPÊCHE, 2008, p. 216)

Portanto, o silenciamento vivenciado em *Meu marido* pode ser considerado um ataque tanto verbal quanto corporal, haja vista que as situações do dia a dia caracterizam agressões linguísticas (como o fato de não conseguir falar sobre si ou sobre seus anseios) que resvalam em agressões físicas quando a protagonista se sente presa a um casamento claramente tirânico.

> Butler advertiu para o fato de que da linguagem à ação, o caminho é curto, pois da linguagem violenta, passa-se aos atos violentos, pois "[...] a cadeia da fala de ódio não pode ser combatida com eficácia por meio da censura. A característica da fala de ódio é a repetição, e ela continuará se repetindo enquanto estiver carregada de ódio". (BUTLER, 1997, p. 102 apud DÉPÊCHE, 2008, p. 217)

O silenciamento, reflexo da linguagem patriarcal, reitera a violência contra o feminino – oral, escrita ou física – e cria hierarquias de gênero e assujeitamento social. Assim, a ausência discursiva se torna um instrumento de separação e exclusão do feminino, que se vê submisso, pois silêncio pressupõe autorização da opressão, violentando o corpo da mulher.

Toda a discussão que permeia o silêncio de Bela é um reflexo das interdições vivenciadas pelas mulheres ao longo dos séculos. Logo, a submissão do sujeito feminino estaria ligada aos princípios da sociedade patriarcal, isto é, a relação social entre homens e mulheres está fundada e organizada a partir de divisões que ditam a ordem dos discursos. E pela forma como as engrenagens sociais se posicionam, elas tendem a reafirmar constantemente a ordem masculina, perpetuando a segmentação entre os sexos.

O silêncio do corpo

O silenciamento embutido no foco narrativo é, claramente, uma consequência do silêncio que a protagonista vivencia sobre si mesma. Michelle Perrot, em As mulheres ou os silêncios da história (2005), nos apresenta a ausência feminina como decorrência da desigualdade entre os sexos. Para a historiadora, a ausência de voz é tão profunda que causa um estranhamento sobre suas causas, se são exteriores ou interiores.

> A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele. Como aquelas velhas mulheres fechadas em um mutismo de além-túmulo, que não se pode discernir se ele é uma vontade de se calar, uma incapacidade em comunicar-se ou uma ausência de um pensamento que foi destruído de tanta impossibilidade de se expressar. (PERROT, 2005, p. 10)

O fato de não falar diretamente sobre si e de não se colocar como protagonista são vistos como um desafio. Interpretar o silêncio de Bela é uma forma de entender o que a motiva a permanecer nessa relação abusiva e ao lado de um homem que ela vê como seu. Desse modo, é indispensável observar algumas situações que são acionadas de modo tênue pela narradora quando ela, mesmo que ligeiramente, procura mostrar-se. Dentre essas situações estão a origem familiar, carreira profissional, a sexualidade e a maternidade.

Ainda que não aparente ser uma mulher totalmente retraída, a narradora é evidentemente uma mulher silenciosa. E além de não falar abertamente sobre o casamento com a sua própria família, ela não fala abertamente sobre si, sobre suas angústias, tristezas e sonhos. Inclusive, sua idade – 30 anos – é revelada quase no desfecho da narrativa; até então a personagem não se caracteriza fisicamente ou psicologicamente, o que requer ver além do pouco que ela expõe sobre si. As poucas revelações que faz surgem a partir de flashbacks deslocados entre os capítulos, dando a impressão de que a narradora questiona o passado ao se deparar com uma realidade diferente.

Uma das formas de silenciamento teorizadas por Michelle Perrot (2005) é a subjugação do corpo feminino, pois se o corpo está no centro de toda relação de poder, o corpo da mulher seria o centro. Tudo o que diz respeito à mulher (forma, gestos, roupas, olhar etc.) é objeto de suspeita. Para tanto, o silêncio surge como uma forma de enclausurá-las – em um espaço fechado ou, no mínimo, controlado –. O enraizamento

feminino dentro de espaços silenciosos justifica a extrema dificuldade de acesso a si mesmas e a inúmeras conquistas.

> Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes - que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (PERROT, 2003, p. 13)

Entre as lembranças destacadas pela narradora, que evidenciam de forma ainda maior o seu silenciamento, sobressai-se a narração de sua vida sexual e a gravidez. Nesse ponto, é importante lembrar que ela não fala propriamente do seu desejo sexual ou da vontade de ser mãe, toda e qualquer descrição parte de uma iniciativa de Eduardo, ela apenas obedece, cumprindo seu papel de esposa.

> A vida sexual feminina, cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta. O prazer feminino é negado, até mesmo reprovado: coisa de prostitutas. A noite de núpcias é a tomada de posse da esposa pelo marido, que mede seu desempenho pela rapidez da penetração: é preciso forçar as portas da virgindade como se invade uma cidadela fechada. (PERROT, 2003, p. 16)

O prazer feminino bem como a maternidade são tidos como uma obrigação da esposa. No entanto, à mulher não é conferido o prazer, seu desejo é a satisfação masculina. O casamento de Bela e Eduardo seguiu, desde o início, esse preceito tanto em relação à vida sexual quanto à maternidade, tendo em vista que Eduardo sempre se mostrou aquém à sexualidade de sua esposa ao não tratar com sensibilidade o fato de ela ter com ele sua primeira relação sexual; ou pelo fato de sempre fazerem sexo no lugar e na hora que ele desejasse, por mais que ela achasse toda a situação muito absurda.

> Passei por muitas situações esquisitas, sexualmente falando. A cada vez que fazíamos amor, Eduardo achava que estava fazendo o filho dele, então me punha em posições complicadas e falava o tempo todo, numa sofreguidão desesperada. (GARCIA-ROZA, 2006, p.52)

Ao descrever os momentos de intimidade que tem com o marido, a narradora demonstra a indelicadeza da situação, como se o sexo entre eles nunca pudesse ser encarado de maneira sutil e, como Eduardo afirma, eles não faziam amor, transavam. Assim, nas mãos do esposo, Bela representa um fantoche sexual, respondendo e obedecendo aos comandos do marido. Sem dizer o que prefere ou o que a incomoda, sem poder expressar-se.

> Quais são os fundamentos, as raízes do silêncio acerca do corpo da mulher? Trata-se de um silêncio de longa duração, inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do

> tempo pelo discurso médico ou político. Daí a necessidade de as mulheres se apropriarem delas, de lutarem pelo conhecimento e pela autonomia de seu corpo, grande bandeira do feminismo contemporâneo. Tal luta tomou formas diversas, segundo as etapas que transpôs. (PERROT, 2003, p. 20)

O silêncio que enreda a vida sexual feminina é uma consequência do silêncio que também envolve o corpo. O que se justifica pelo fato de o corpo da personagem ser um mistério para o leitor. Não se sabe suas características físicas, modo como se veste e muito menos se conhece sua personalidade. O corpo de Bela é uma ausência dentro da narrativa tal qual sua vida sexual. Quem procura por sexo é Eduardo e quem dita o ritmo e, também, a forma como deve ser. Coube a ela, durante alguns episódios, negar o sexo por estar ocupada com o trabalho ou cuidando do filho.

> Todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal. A conveniência ordena às mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. (PERROT, 2003, p. 15)

O que Perrot afirma é que as mulheres perdem as singularidades corporais ao terem que entrar em conformação com os modelos impostos pela sociedade ou pelo matrimônio. Destarte, a conveniência social torna-se um estigma para os sujeitos femininos, que necessitam enquadrar-se em modelos prontos de como se comporta frente a um homem ou como agir durante a relação sexual. Isto porque "O corpo das mulheres não lhes pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve "possuí-lo" como sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que absorvem inteiramente. Na sociedade, ele pertence ao senhor (PERROT, 2005, p. 447). Logo, as mulheres vivem enclausuradas de todas as maneiras e Bela não foge a essa subjugação.

Considerações finais

Entendendo a representação como uma forma de se fazer conhecer o sujeito feminino e, ao mesmo tempo, de dar voz ao discurso produzido por mulheres, considera-se que a mesma foi o caminho pelo qual a autoria feminina encontrou para construir, dentro da literatura, um espaço legítimo e próprio das mulheres, além de buscar romper com a dominação literária masculina. Sob essa perspectiva, a análise da representação feminina no romance *Meu marido*, de Livia Garcia-Roza propiciou a este estudo um maior entendimento acerca do papel que a autoria feminina desempenha na contemporaneidade.

Evidentemente, o silêncio e a invisibilidade marcaram a história e o comportamento das mulheres. E, ao longo dos séculos, foram reiterados pelos sistemas políticos, pelas religiões e pela cultura. Nesse ínterim, o primeiro capítulo deste estudo analisou, a partir de várias perspectivas teóricas, o acesso à voz e, principalmente, o lugar de fala das escritoras, isto é, a quem é dado o direito à voz, sobre quem se fala e a partir de quais condições.

Fica evidente, portanto, que a construção das vozes é, pois, um dos principais elementos de transgressão das duas obras. Em *Meu marido*, Livia Garcia-Roza cria uma personagem envolvida pelo silêncio e pela violência, incapacitada de falar por si mesma. Bela é silenciosa e, por vezes, assemelhasse a uma espectadora de sua vida, ainda mais por manter de pé um casamento em ruínas.

Por esse motivo, umas das estratégias percebidas na narração é a junção do discurso direto à voz da narradora protagonista, que se assemelha à narração testemunhal, isto é, ao trazer para a narração o discurso de seu esposo, Bela consegue denunciar ao leitor a opressão e o silenciamento vivenciados. Em todo o enredo o foco é sempre Eduardo, o que constitui a própria realidade da personagem, que não tem voz e vez dentro do casamento e nem controle sobre sua vida ou sobre seu discurso. O título do romance nos sugere a opção da personagem por contar não a sua história, mas a de seu marido. E é por meio das histórias do marido que ela acaba contando sua própria história.

É importante destacar que o texto de Livia Garcia-Roza retrata toda essa violência a partir de um pano de fundo aparentemente sutil e singelo. O ambiente criado pela autora é o avesso da tirania percebida na relação conjugal de Bela e Eduardo. Obviamente, a autora traz para a ficção todo o abuso velado pela aparente harmonia que o lar transparece. Nessa perspectiva, cabe ao leitor um olhar minucioso a fim de que a singeleza que circunda a casa não o abstraia do que realmente é narrado. Por fim, compreende-se que a análise das representações femininas feitas aqui constitui uma ferramenta de poder no que se refere aos estudos feministas e de gênero, portanto, este estudo é apenas o início de um caminho que pretende elucidar vozes e perspectivas femininas.

Referências

DÉPÊCHE, Marie-France. Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e o corpo feminino. In: Cristina Stevens e Tania Navarro Swain (Orgs). **A construção dos corpos. Perspectivas feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

GARCIA-ROZA, Livia. **Quarto de menina**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. **Solo feminino: amor de desacerto**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Meus queridos estranhos**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Restou o cão e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Meu marido**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Milamor**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. **As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma questão de gênero**. 2008. 243 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

_____. Os silêncios do corpo. In: Maria Izilda S. de Matos e Rachel Soihet (Orgs). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

AS MULHERES DE ANTÔNIO: MITOS FEMININOS

Jaqueline Lupi Seabra da Silva (UFJF)[1]

Resumo: Neste artigo, propõe-se analisar a construção do romance *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011) de Sérgio Sant'Anna, tendo como pano de fundo a elaboração de personagens femininos nos estilos clássica, suicida, santa e boneca. A obra traz mulheres com perfis baseados em estereótipos, ou como diria Simone de Beauvoir (2016), mitos coletivos que visam resumir a mulher.

Palavras-chave: Coleção Amores Expressos; Mitos femininos; Personagens femininos.

Introdução

A Coleção Amores Expressos é um projeto oriundo da parceria da RT *Features* e da Companhia das Letras a qual publicou até o momento, onze livros. Dentre eles, analisaremos nesse artigo, o *Livro de Praga: narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant'Anna (2011), o qual fora ganhador do Prêmio Clarice Lispector em 2011 e que em 2012 ficou em terceiro lugar na categoria "contos e crônicas" no Prêmio Jabuti (FOIS-BRAGA, 2018). No "romance-desmontável", segundo o olhar de Humberto Fois-Braga (2018), Antônio Fernandes é um escritor que foi convidado (assim como na própria coleção) a viajar para escrever sobre suas aventuras na cidade de Praga. O inusitado em sua história é que ele vivencia experiências sexuais que são diferentes das tradicionais, esbarrando assim, no bizarro e em perversões sexuais. A cidade de Praga se torna uma cidade erótica, a qual o convida a mergulhar em desejos que não necessariamente estão ligadas ao sexo carnal.

Um outro ponto importante a se considerar é que o romance é contado pela perspectiva masculina, é Antônio que fala sobre as mulheres e que as descreve, desse modo, percebemos que há um certo estereótipo que embasa a visão do homem, fazendo delas seres engessados, tipos universalizados que não condizem com a realidade imediata, pois "na realidade concreta, as mulheres manifestam-se sob aspectos diversos; mas cada um dos mitos edificados a propósito da mulher pretende resumi-la inteiramente" (BEAUVOIR, 2016, v. 1). Este artigo, portanto, pretende analisar a obra supracitada sob um viés principal, dos mitos femininos: como Antônio constrói seu olhar através de estereótipos/mitos que generalizam tipos de mulheres.

[1] Graduada em Pedagogia (UFJF), Mestre em Estudos Literários (UFJF), Doutoranda em Estudos Literários (UFJF). Contato: jaquelinesea@gmail.com

O livro está dividido em sete capítulos, seis são descrições de encontros sexuais e veremos a descrição de cada uma das mulheres.

Béatrice

O primeiro encontro é com uma pianista. Vejamos a descrição que Antônio faz dela:

> Ah, *miss* Béatrice Kromnstadt, com sua aparência frágil, seu pescoço alongado à mostra por causa do cabelo amarrado num coque, com brincos de pérola nas orelhas, seu porte ereto – e tive certeza de que era ela a mulher na cadeira à margem do Moldávia – e seu vestido preto, de cetim, moldando a silhueta esguia, comprido até um pouco abaixo dos joelhos e deixando visíveis os braços e parte das costas. E oh, que surpresa, os pés descalços contrastando com o traje fino, de concertista, e dando-lhe um toque de juvenilidade que combinava com a composição que ela executava, que me parecia um prelúdio ou um desses estudos de piano que soam na tarde de uma rua de bairro (SANT'ANNA, 2011, p. 23, grifo do autor).

Seguindo a metodologia de análise de Elis de Almeida Cardoso Caretta (2013) em que a pesquisadora analisa o campo semântico da construção da personagem feminina nos romances *Senhora* (Aurélia Camargo – José de Alencar), *Iracema* (Iracema – José de Alencar), *O cortiço* (Zulmira – Aluísio de Azevedo) e *Dom Casmurro* (D. Maria da Glória – Machado de Assis), Béatrice é *frágil,* possui um *pescoço alongado,* o cabelo está em um *coque,* usa *brincos de pérola,* seu porte é *ereto* e usa *vestido preto de cetim*. Ela é ainda "bela e etérea" (SANT'ANNA, 2011, p. 17), a qual está no auge dos seus vinte e cinco anos, o que condiz, aproximadamente, com que Sérgio Alves Teixeira (2001, p. 213) alude sobre a pesquisa de Queiroz Junior (2000) em que "[...] ele analisou onze romances publicados pela primeira vez ao longo de 114 anos, de 1844 a 1958. Em dez deles a principal e bela personagem feminina se situa na faixa do 15-20 anos".

Diante dessa descrição, pode-se supor que Béatrice é uma mulher narcisista, pois "a despeito de sua arrogância superficial, a narcisista sente-se ameaçada; eis por que é inquieta, suscetível, irritável, está sempre na expectativa; sua vaidade nunca se satisfaz [...] (BEAUVOIR, 2016, p. 459, v. 2) ", Ela é uma mulher vaidosa e arrogante, haja vista seus concertos serem caros, executados para públicos escolhidos "a dedo" e, julgando pelo que aconteceu com Antônio, sempre deixa seu público desejoso de um bis. Seus concertos não são repetidos para a mesma plateia e, juntamente com a descrição feita acima, leva-nos a crer que a mulher é "cheia de si" e intocável, mas ao mesmo tempo, devemos levar em conta que esse é o olhar do homem em direção à mulher, o que não

quer dizer que a visão de si seja a mesma. Afinal, como Capitu no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, não ouvimos sua voz.

Giorgya

No capítulo "a suicida" encontramos outro mito. Antônio estava passando pela ponte Carlos e se deparou com Giorgya a ponto de se atirar no rio. Ele a retirou daquele local e vendo-a tremer, ofereceu uma sopa e um pouco de vinho, mas é a descrição que ele faz que nos interessa:

> Ainda na ponte eu lhe perguntara seu nome e ela me dissera que se chamava Giorgya e era húngara, e eu também lhe disse meu nome e nacionalidade. Mas foi só na claridade do restaurante que pude perceber sua beleza muito particular, pois ela era muito magra e branca, com um rosto muito belo, os ossos salientes. E não pude deixar de pensar, com um estremecimento, na caveira que ela se tornaria se houvesse pulado (SANT'ANNA, 2011, p. 45-46).

Essa beleza cadavérica contrasta com o batom vermelho que Giorgya se maquia e que se torna um ponto de atenção para o protagonista: "percebi que seus lábios estavam pintados com um batom vermelho e espantei-me que uma mulher pudesse pintar-se até mesmo para morrer" (SANT'ANNA, 2011, p. 45). Esbarramos aqui em duas questões que atravessam a feminilidade, em primeiro lugar, a questão do suicídio e em segundo, a questão das doenças mentais, ou melhor dizendo, das histerias. Duas citações de Beauvoir são bastantes significativas, pois para ela "[...] as mortas pálidas de Edgard Poe são fluidas como a água, como o vento, como a lembrança; para o amor cortês, para os preciosos e em toda a tradição galante a mulher não mais é uma criatura animal e sim um ser etéreo, um sopro, uma luz" (BEAUVOIR, 2016, p. 246, v. 1). Além disso, a água possui uma relação intrínseca com mulher, ela se liquefaz com prazer: "afogam-se de bom grado, como Ofélia, manifestando a afinidade da mulher com a água passiva e noturna e na qual parece que a vida pode passivamente dissolver-se" (BEAUVOIR, 2016, p. 420, v. 2).

Giorgya Marai tinha vinte e dois anos de idade. Depois da janta, ele a convidou para ir ao hotel Três Avestruzes para que ela descansasse. Logo após negociarem em que local iam dormir, ambos decidiram dividir a cama. Durante a noite, Giorgya se mexeu na cama e encostou no homem, o que o deixou excitado. Daí para frente, aconteceu o relacionamento sexual em que "cheguei a pensar em trazê-la por cima de mim, pois ela era tão leve que parecia quebradiça. Mas esse corpo leve também me atiçava a vontade de pesar em cima dela e, afinal, as mulheres podem gostar muito disso" (SANT'ANNA,

2011, p. 53). É interessante observar esse estereótipo em relação às posições preferidas das mulheres, "estar sobre a mulher" se relaciona a uma posição de poder, o que quer dizer que Antônio imagina que as mulheres gostam de ser dominadas, gostam de estar subordinadas aos homens no ato sexual.

Mas, depois do encontro do casal, Giorgya sai bastante cedo pela escada externa, deixando sua bolsa e documento para trás e vai em direção ao rio. Antônio acorda e a procura, não a encontra, e imagina o que acontecera. Ao sair do hotel, vê uma grande aglomeração ao lado da ponte Carlos e ao perguntar a um turista o que estava acontecendo, ele descobre que a polícia estava procurando um cadáver e logo ele mata a charada: era Giorgya. O corpo foi encontrado no meio do rio, agarrado a escultura de Jeronimous:

> Sim, lá estava ele, o corpo de Giorgya preso pelo meu paletó de pijama, nas garras do Jean-Louis de ferro, afogando-se diante da imagem de Béatrice, a pianista, que, em sua cadeira, reinava sobre a dupla tragédia: a escultória, da obra de Jeronimous, e a real, da jovem suicida. Com o movimento das águas o paletó do pijama de levantara um pouco e um dos seios de Giorgya se tornara visível (SANT'ANNA, 2011, p. 59).

Francisca

Então, andando pela cidade, Antônio vê a estátua de Francisca "aquela escultura parecia tornar a pedra viva, e eu contemplava agora seus pés descalços, suas coxas e seus seios firmes, seu belo rosto estampando um amor sereno e até discretamente sensual face ao suplício" (SANT'ANNA, 2011, p. 68). Essa imagem da mulher o excita e faz com que "viaje" para o interior da cela da santa, local em que imagina uma vivência surreal. A "mulher pedra", estática se transforma em uma fantasia sexual, a visão de suas coxas de pedra, juntamente com a ingestão de álcool e ansiolítico fazem com que Antônio delire. Encontramos outro mito citado por Beauvoir (2016), a mulher pecadora de um lado, ou a Maria Madalena, em termos bíblicos e por outro, a mulher santa, a Maria mãe de Jesus, ambas na mesma "mulher": Francisca é ponto convergente entre esses dois tipos de mulheres.

Gertrudes

Sua mais inusitada experiência sexual foi com a boneca Gertrudes. Ao levar a boneca para o quarto, ele meio que sentia (ou imaginava) sua alma. Assim como nós, seres humanos, damos "alma" aos objetos, Antônio Fernandes sentia o espírito da boneca:

> Sim, como se ela estivesse presente no quarto, possuísse alguma espécie de vida, e isso não apenas por uma projeção minha, mas também por um espírito que a animava, manifestando-se em suas feições, em seu rosto como que absorto, mas de que modo que Gertrudes parecia reagir, timidamente, a minha presença, ao meu olhar sobre ela (SANT'ANNA, 2011, p. 85).

O tato da boneca e o simples olhar dela traz a Antônio lembranças de sua infância, cenas em que meninas não o deixavam brincar e até a cena em que se escondeu num armário com uma garota, quando ao encostar o braço nos seios do "corpo ainda incompleto" (SANT'ANNA, 2011, p. 88) ele se excitara. E nessa história de Antônio temos uma controvérsia, pois percebe-se um "desejo perverso" em relação às crianças, mas, ao mesmo tempo, a impossibilidade hoje de se ter relações sexuais com elas. Hóspedes do hotel ouviram a voz de uma menina, a qual trocava com o homem palavras obscenas, o que nos faz indagar: será que havia uma garota real com Antônio, já que os vizinhos de quarto ouviram sua voz? Será que todos estavam em um tipo de surto coletivo? O caso é que havia uma menina no quarto e em nossa sociedade, a pedofilia é tida como crime pelo *Estatuto da Criança e do Adolescente*. De qualquer maneira, ter um desejo sexual por uma boneca – a qual remete a um mundo infantil – é também estranho, parece aqui que Antônio é um homem pervertido.

Esse conto/romance se aproxima ao *Morta como ela só* (1998), de Ian McEwan. O narrador se diz um homem bastante rico, divorciado, na casa dos quarenta anos e que não gosta de mulheres que fazem pose. Em um dia, andando na rua, ele vê uma *mulher* que chama sua atenção: ela parece gostar de moda, é esguia e bela. Ele se aproxima e a *leva* para casa. Diante do total mutismo da mulher e do seu imobilismo, percebemos que ela é um manequim de loja, o que aproxima *Helen* de Gertrudes: ambas são objetos do desejo masculino e descritas com um ar malicioso e maldoso pelos seus "donos". Além disso, como o próprio título do conto demonstra "morta como ela só", tanto esse homem quanto Antônio se aproximam quando ambos se aventuram nos braços de mulheres mortas – principalmente, ao se levar em conta que Giorgya se mata no rio Moldávia.

Jana

Logo em seguida, ele é "convidado" a ver fragmentos do texto de Kafka tatuado no corpo de uma mulher nua. O desejo dele vai aumentando cada vez que Jana – a mulher

tatuada – lê as obscenidades escritas em seu corpo, supostamente escritas pelo referido escritor:

> [...] e passou-me pela cabeça despir-me e deitar-me com ela, possuí-la assim de costas, mas sabia que isso não me seria permitido, sabe lá que reação iria provocar em Jana e Peter, o trato era outro, e então eu deveria permanecer com o desejo aceso, o desejo infindável de quem não se sacia, possuindo Jana apenas com a visão de seu corpo com suas letras, palavras e fantasias (SANT'ANNA, 2011, p. 120).

Nessa cena, o desejo surge ao olhar o corpo nu, a excitação decorre da junção entre o olhar o corpo e ouvir a voz obscena da mulher, voz essa que lê um texto também obsceno. Diante dessa cena erótica, Antônio sente um "desejo infindável", o corpo que se torna suporte textual, torna-se também um objeto de desejo, objetificando, portanto, a própria mulher.

Markova

E, por fim, Antônio se envolve com a tenente Markova; cabe aqui uma pequena menção ao fato de Antônio estranhar a feminilidade do corpo da policial: "tive a grande emoção de ver a sua boceta discreta e bonitinha, o contrário do que se poderia esperar, estereotipadamente, numa policial" (SANT'ANNA, 2011, p. 129). Desprendemos dessa passagem a dicotomia entre a imagem criada sob o que é ser mulher – feminina, fraca, dona de casa, mãe – com a mulher que Markova apresenta: uma mulher que trabalha em uma posição de comando, independente e que mesmo vivendo no contexto policial, mantém sua feminilidade, mesmo não sendo parecida com a ideia pré-concebida por ele.

Considerações finais

É importante ressaltar que as "mulheres" de Antônio Fernandes, de *O livro de Praga*, são belas, razoavelmente jovens e suas descrições se baseiam em estereótipos que dividem as mulheres em categorias: as mulheres clássicas (como a pianista), a mulheres melancólicas e solitárias (suicida), as ingênuas e puras, (como a bonequinha de pano) e as mulheres que se guardam (as santas) e o amor platônico, representado por Jana. Para finalizar, concordamos com Humberto Fois-Braga (2018, p. 141-142) quando diz:

> Vemos que suas experiências em Praga giram em torno de uma perversão sexual, uma parafilia com sentido estético. Repertoriando suas incursões estético-sexuais, percebemos que ele é masoquista com a pianista, potencialmente necrófilo com a suicida, voyeur e verbalmente depravado com a tatuada, enquanto se torna agalmatófilo com a estátua de Santa Francisca (o

que também o torna um profanador) e com a boneca de pano (que, além do mais, insinua estupro e pedofilia). São estas vivências que permeiam sua estada em Praga, e que o leva a ser confrontado três vezes pela Lei policial da cidade.

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000167.pdf Acesso em: 12 jun. 2019.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1

CARETTA, E. ESCOLHAS LEXICAIS: A CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NO DISCURSO LITERÁRIO. **Linha D'Água**, v. 26, n. 1, p. 15-28, 27 jun. 2013.

FOIS-BRAGA, Humberto. RELATO DESMONTÁVEL DE VIAGEM: Os contos eróticos-sexuais em *O livro de praga – narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant'anna. **Cenários**, Porto Alegre, v. 2, n. 16, p. 131-145, 2017-2018.

McEWAN, Ian. Morta como ela só. In: _____. **Primeiro amor, último sacramento & Entre lençóis:** contos. Tradução de Roberto Grey. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 234-252.

SANT'ANNA, Sérgio. **O livro de Praga:** narrativas de amor e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. Produção e consumo social da beleza. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 7, n. 16, p. 189-220, dezembro, 2001.

VOZES QUE NÃO SÃO OUVIDAS, CORPOS QUE NÃO TÊM LUGAR: A VELHICE EM MARIA VALÉRIA REZENDE

Luciana Lima Silva (Unicamp)[1]

Resumo: Na obra *Quarenta dias*, a personagem Alice é destituída de seu lar para atender, contra sua vontade, à função de avó tal qual concebida pela sociedade. Às voltas com a perda de autonomia e independência a que é submetida, Alice se lança às ruas em busca da ordenação de sua identidade. Partindo dessa representação literária, este trabalho se propõe a discutir: 1. a construção social feita da velhice na contemporaneidade; e 2. a não concretização de um porvir autônomo do corpo feminino mesmo quando fora do campo do desejo.

Palavras-chave: Mulheres; Velhice; Violência de gênero; Literatura brasileira contemporânea.

Apresentação

Este trabalho se propõe a uma leitura possível sobre questões relacionadas à velhice feminina na obra *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende.

O romance tem como protagonista a personagem Alice, professora independente que vive na Paraíba. Tem uma única filha, Norinha, que mora no Rio Grande do Sul, onde estabeleceu a vida como professora universitária ao lado do marido e que, em suas próprias palavras, estaria "quase passando" da idade de ter filhos. Por ter uma carreira consolidada, cuja agenda profissional prevê períodos de estadia em outros lugares, inclusive fora do Brasil, Norinha argumenta que precisa de planejamento para engravidar, e é nesse momento em que procura a mãe, com a expectativa de que ela assuma a criação do neto vindouro no Sul do país. Embora não queira ir para outro estado e verbalize seu desejo de permanecer onde mora, Alice é ignorada e passa a ser assediada constantemente pela filha, por familiares e vizinhos, que acreditam que o fato de ser velha a limite ao auxílio à sua filha única e ao desempenho da função de avó.

O corpo feminino velho

O termo "velho", atribuído a um indivíduo, carrega uma série de significações negativas ao longo da história, em especial no contexto capitalista ocidental: até tempos recentes, "velho" seria aquele que não mais pode oferecer força de trabalho e depende

[1] Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Contato: limasilva.luciana@gmail.com.

do auxílio assistencial dos familiares. Por muito tempo, o velho carregou a pecha de inutilidade – posto que não contribuía mais, física ou financeiramente, com a sociedade.

Uso aqui "velho" para referenciar pessoas de ambos os sexos, mas também retomo as representações feitas da "velha": desde a bruxa dos contos infantis que tenta impedir, a todo custo, as jovens personagens de atingirem a fase adulta, representada por um beijo do príncipe com o qual se casará – e, supõe-se, terá filhos –, até o imaginário popular de sogra, aquela que estorvaria incansavelmente genros e noras, impedindo a paz de reinar sobre os lares. A velha também seria, via de regra, feia, posto que o padrão de beleza se constrói em torno da ideia de juventude. A esse propósito, evoco Simone de Beauvoir (1996) relembrando algumas descrições feitas na Antiguidade sobre os corpos femininos velhos:

> Horácio, nos Epodos, descreve com repugnância uma velha louca de amor, e também não é mais benevolente com a feiticeira Canídia. A aparência da mulher idosa é hedionda: "Teu dente é preto. Uma antiga velhice cava rugas em tua fronte... teus seios são flácidos como as mamas de uma jumenta." Ela cheira mal: "Que suor, que horrível perfume se desprende, por todo lado, dos seus membros flácidos." Ovídio, em *Os tristes*, evoca com uma crueldade temperada de melancolia o futuro rosto da mulher amada; ele diz a Perila: "Esses traços encantadores se alterarão com o desgaste dos anos; fanada pelo tempo, essa fronte ficará sulcada de rugas; essa beleza se tornará a vítima da impiedosa velhice que, passo a passo, sem ruído, avança. Dir-se-á: ela era bela. E tu hás de desolar-te, de acusar teu espelho de infidelidade." (BEAUVOIR, 2018, n.p.)

Postas essas significações atribuídas à velhice, no contexto mundial o termo "velho(a) tem entrado em desuso. Questões relacionadas a uma nova forma de experimentar o cotidiano (por meio de viagens, cursos, atividades físicas e de lazer) e o corpo (por meio dos avanços da indústria farmacêutica e da medicina estética), além de políticas sociais e de bem-estar somadas a um contexto novo de longevidade no qual muitas pessoas com mais de sessenta anos de idade se mantêm saudáveis e ativas impulsionaram o surgimento e adoção de termos como "idoso", "terceira idade" e "melhor idade", usados como forma de referenciar a "nova velhice", que seria, enfim, digna de certo respeito, em função do restabelecimento do vigor físico e do poder de consumo[2].

[2] Ao longo de minha pesquisa pretendo retomar positivamente o conceito de "velho", por interpretar que a distinção entre "velho(a)" e "idoso(a)" mais evidencia do que supera as conotações negativas dadas à velhice. Nesta leitura, no entanto, utilizo os dois vocábulos.

A propósito, a longevidade é percebida em todos os grupos, mas é maior para o sexo feminino: segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), as mulheres têm expectativa de vida maior do que os homens em todos os países do mundo. No Brasil, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a expectativa de vida projetada para as mulheres neste ano de 2019 é de 90 anos. Já a expectativa de vida dos homens é de 80 anos.

Essa ideia de longevidade feminina poderia ser muito benéfica para as mulheres. Isso porque, findo o período fértil, os anos de vida posteriores seriam de ascensão a uma espécie de "terceiro sexo", posto que estariam, finalmente, livres de pressões sociais relacionadas a fertilidade – constituição familiar e reprodução, por exemplo. Assim, maior expectativa de vida significaria, para as mulheres, a possibilidade de experimentar por um tempo considerável uma vida autônoma, sem ter que atender a imposições sociais.

No entanto, isso não é uma constante no contexto brasileiro. Após a separação de um casal formado por homem e mulher, por exemplo, uma tendência cultural é o homem se distanciar da família pregressa – em especial quando este constitui novo núcleo familiar –, enquanto a mulher não se dissocia dos filhos. Com isso, a mulher idosa tem se tornado a principal responsável pelo sustento da família, uma vez que se tornou a chefe de lares que não contam com um parceiro, mas que, a depender do contexto socioeconômico, ainda contam com filhos que mesmo após constituírem família própria moram com a mãe e dela dependem para cobrir despesas de moradia, alimentação e cuidados, o que resulta em diluição dos rendimentos e redução do tempo livre da mulher velha. Há ainda um número cada vez mais elevado de pessoas que abandonaram precocemente os estudos, não se inseriram no mercado de trabalho – a geração Nem-Nem – e que estão envelhecendo e vivendo exclusivamente dos rendimentos da família – representada, muitas vezes, pela figura de uma mulher que não possui um parceiro com quem dividir as expensas da chefia do lar.[3]

As mulheres idosas também têm sua autonomia em risco quando sobre elas se impõem os encargos necessários para a autonomia de outro indivíduo: é o que ocorre,

[3] Essas informações, constantes aqui de forma condensada para dar maior fluidez a esta leitura breve, se baseiam em pesquisas feitas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) nesta década.

por exemplo, quando se veem obrigadas a assumir integralmente a função de cuidadora dos netos, para que os filhos não percam a autonomia profissional e social.

E aqui retomamos a personagem Alice: professora em atividade, que além dos rendimentos do ofício também recebe aposentadoria, foi a única responsável pela criação da filha, uma vez que seu companheiro desapareceu durante os anos de ditadura e não mais retornou. Vive em um apartamento com vista para o mar no litoral paraibano e, repentinamente, tem sua vida autônoma e independente ameaçada pela filha, Norinha, que deseja ver seu filho vindouro sendo cuidado pela futura avó, que, para assumir tal função, teria de se mudar de cidade e abandonar em definitivo suas atividades. Nessa empreitada, Norinha contou com familiares e vizinhos da mãe, que, assim como ela, acreditam que Alice deve se dedicar aos netos.

Alice resiste firmemente aos episódios de assédio, até que certo dia é encostada contra a parede e ouve: "Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas". (REZENDE, 2014, n.p.) A ideia de uma suposta "obrigação" em acompanhar a filha única ressaltaria uma espécie de convenção – ou, antes, imposição – social sobre a função de Alice em seu núcleo familiar. Além disso, ao resistir às mudanças que tentam lhe impor e ao não enxergar positivamente a situação, como todos ao redor enxergam (o que é expresso na frase "todo mundo vê que é o melhor"), Alice é comparada a um "jumento empacado na lama". Deixar de ser um "jumento empacado", no caso da Alice, seria sair, a contragosto, do espaço onde tem autonomia e vida estabelecidas no Nordeste e se propor a uma migração rumo ao desconhecido Sul, para se transformar em um item de planejamento da filha. "Desempacar" ou, antes, "desanimalizar-se" seria submeter-se, tornar-se dócil, subserviente, submissa. Essa animalização ocorre em função da perda da fertilidade, da juventude, algo a que Simone de Beauvoir remete ao falar sobre sexo na velhice: segundo a pensadora, o ato sexual dependeria da juventude e do vigor físico para não ser socialmente rebaixado "à categoria de pura função animal" (BEAUVOIR, 1996).

Sem a juventude, que abarca as ideias de fertilidade e reprodução – capitais muito poderosos em uma sociedade baseada em valores cristãos – um indivíduo autônomo veria não só sua prática sexual como também a si próprio reduzido à animalidade.

O corpo feminino fértil

Norinha apresenta-se como uma mulher que estaria quase "passando da hora" de ter filhos, posto que, em suas palavras, "trinta e cinco anos era o limite para começar". Há uma estatística à qual a personagem pertence: segundo dados do Ministério da Saúde, nos últimos 20 anos houve aumento de 70% no número de mulheres que deram à luz ao primeiro filho entre 35 e 39 anos – faixa etária em que estaria Norinha quando o bebê nascesse, caso seu planejamento se concretizasse.

Essa estatística traz à tona o aumento significativo do número de mulheres que privilegiou, nos últimos anos, o desenvolvimento intelectual e profissional, assim postergando a decisão – ou algumas vezes até mesmo excluindo em definitivo a possibilidade – de ser mãe.

Embora situar Norinha dentro dessa estatística induza à ideia de que a personagem exerce autonomia em relação à sua decisão de ter filhos – o que, em um primeiro momento, se confirmaria pela abordagem feita à mãe, na qual manifesta um desejo próprio de ter filhos e de realizar um planejamento que permita aliar a maternidade à carreira profissional, ela logo revela o fato de sofrer pressões do marido: diz que a mãe precisa se decidir logo sobre auxiliá-la ou não porque "se não ia ser tarde demais, Umberto não queria um [filho] só". (REZENDE, 2014, n.p.)

Ao passo que a pressão sofrida por Alice diz respeito às atribuições convencionadas pelo seu entorno, todas girando em torno da ideia de velhice, Norinha vivenciaria uma luta contra o tempo a fim de não perder a benesse da fertilidade tal qual socialmente concebida: a reprodução. Isso porque propor-se ao exercício da maternidade ainda seria um impositivo social para afirmação da feminilidade.

Até meados do século XX, a criação dos filhos era uma barreira comumente intransponível, impeditiva do acesso das mulheres aos espaços públicos – uma vez que a expectativa era a de que elas se dedicassem ao lar e aos filhos em tempo integral, restando-lhe, assim, pouco ou nenhum tempo para o exercício da vida social e profissional. Conforme propõem Ferrand e Langevin (1986), a atribuição dessas funções fortalecia o sistema patriarcal vigente, e sua negação tem sido uma possibilidade proposta por muitas correntes feministas, posto que recusar a maternidade seria uma forma de as mulheres romperem esse confinamento espacial e, desse modo,

acessarem e permanecerem nos espaços pelos quais se interessassem, sobretudo aqueles até então frequentados apenas por homens.

É em função da desvinculação paulatina de uma imagem social restrita à maternidade que muitas mulheres têm aberto mão de ter filhos ou optado por tê-los somente após se estabelecerem em uma profissão – ou, ao menos, após concluir estudos que as habilitem para o exercício de um ofício –, de modo a assegurarem o trânsito entre os diferentes espaços e preservarem certa autonomia. No entanto, se em tempos de dedicação exclusiva à família os encargos da criação recaíam exclusivamente sobre a mãe – e ao pai se vinculavam as obrigações financeiras em relação ao seu núcleo familiar –, como as novas mães, aquelas que têm uma carreira a administrar e uma gama maior de espaços ao seu dispor, podem criar seus filhos? Em relação aos homens, ainda na contemporaneidade recaem as mesmas cobranças de outrora, restritas ao provimento financeiro. Não por acaso, o abandono paterno a um filho não leva aos tribunais e, muito frequentemente, sequer a julgamento social; por sua vez, o não pagamento de pensão não só leva à cadeia como se torna alvo de linchamento público. Ainda hoje, sob uma ótica generalista, um bom pai seria aquele que "ajuda" nas tarefas cotidianas relacionadas aos filhos, algo, porém, de pouca valia social se não houver aporte financeiro.

Desse modo, a mulher ainda estaria caracterizada como a responsável pela criação dos filhos, mesmo com as mudanças profundas em curso sobre o papel feminino na sociedade. Mas não a mulher jovem: essa se torna indispensável à sociedade uma vez que se habilita a atuar como força de trabalho. Assim, apesar da imposição reprodutora que ainda recai sobre ela, a mulher jovem se vê liberta do encargo exclusivo de criação de sua prole. É aí que entra em cena a nova mulher velha, ou "idosa", que preservaria sua autonomia financeira e ainda teria vigor físico para administrar as necessidades dos filhos, que se manteriam, assim, como a frente de trabalho jovem mantenedora por longo prazo da geração de capital.

Um corpo sem lugar

Conforme somos informados na narrativa, Alice acaba se submetendo ao planejamento de Norinha. No entanto, a migração forçada do Nordeste para o Sul a desestrutura, sobretudo quando ela é informada de que ficará sozinha por alguns meses na cidade ainda desconhecida, pois a filha viajaria para outro país. Com isso, uma nova

movimentação espacial entra em curso na narrativa: um deslocamento que dura quarenta dias e que pode ser interpretado como uma tentativa de reorganização de identidade por parte de Alice. Nesses quarenta dias, Alice busca compreender o novo espaço em que está inserida, se ligando a pessoas excluídas economicamente e rememorando eventos de seu passado, como o desaparecimento do marido durante a ditadura militar. Durante toda a narrativa, no entanto, a personagem não estabelece um interlocutor a quem confiar suas inquietações; por compreender a espécie de acordo social acerca de sua situação, Alice tem vergonha de expor seus sentimentos.

O único espaço acessado voluntariamente por Alice passa a ser um velho caderno que ela levou para o Sul "por pura teimosia" e cuja capa estampa a eternamente jovem Barbie. É nele que ela expõe livremente todos os seus dissabores e, de quebra, endereça seu despeito à "boneca loira".

Assim, a deambulação pelas ruas e o posterior registro de experiências em um caderno que se tornou "tábua de salvação" se tornam processos de subjetivação que tentam restaurar certa ideia de autonomia e identidade de Alice.

Alice jovem x Alice velha

A leitura aqui proposta estabelece uma oposição narrativa entre o corpo da mulher velha e o corpo da mulher fértil e, nesse sentido, é interessante observar a escolha do nome da protagonista: Alice.

O nome Alice, em contexto literário, remete primeiramente à personagem homônima de Lewis Carroll, a menina que imerge em um universo desconhecido e assustador. *Alice no país das maravilhas* é, dentre tantas interpretações possíveis, uma parábola potente sobre o rito de passagem da infância para a vida adulta. Se por um lado temos a Alice púbere de Carroll, por outro temos a Alice de Maria Valéria Rezende, que experimentaria, na narrativa, um rito de passagem que marcaria não o início da idade fértil, mas sim o início da velhice, ou, como é sinalizado a certo ponto da narrativa, o início do fim de uma vida autônoma: "Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó." (REZENDE, 2014, n.p.)

Ambas as personagens são destituídas de seu espaço de referência; no entanto, se o rito de passagem de uma é simbolizado por um universo lúdico, ainda que por muitas vezes assustador e incompreensível, o de outra é marcado pela marcha sem rumo pelas

ruas de Porto Alegre, cidade que se opõe a tudo à capital paraibana de onde Alice vem: desde a hostilidade experimentada por ela na cidade sulista devido a sua origem nordestina até a frieza das ruas altamente urbanizadas, sem "a praia, o Atlântico todinho" à frente como ocorria em sua terra natal. O alento, quando há, é o convívio com as pessoas marginalizadas com quem Alice cruza pelo caminho durante sua procura pelo desconhecido Cícero Araújo – uma busca à qual Alice se agarra avidamente na tentativa de dar sentido à sua fuga. A Alice velha, portanto, não vê em seu horizonte animais dotados de características mágicas percorrendo espaços coloridos, e sim ruas de concreto em uma paisagem fria, cinzenta, com pessoas vivendo em situação de risco e miséria.

Ao sair dessa jornada, a Alice de Maria Valéria Rezende, tal qual a Alice de Lewis Carroll, também está transformada; a transformação da velha Alice, contudo, consiste em se render às mudanças exigidas, assumindo, assim, a redução à pecha de avó, velha, "uma senhora aposentada, conformada e solitária como outra qualquer". (REZENDE, 2014, n.p.)

Considerações finais

Partindo-se desta breve leitura, é possível propor que a possibilidade de postergar a maternidade – referenciada pela personagem Norinha como "planejamento" – remete a um empoderamento que não necessariamente marca um avanço de autonomia feminina sobre o corpo, mas, antes, revela os encargos do acesso feminino ao universo do capital e a novos espaços de poder, sem, com isso, serem extintas as reivindicações sociais relacionadas à reprodução, de modo que esse planejamento tem passado muitas vezes a retardar ou subtrair a autonomia de mulheres idosas, posto que perdura a cobrança social por uma figura feminina à frente da criação de um indivíduo de seu núcleo familiar.

Em *Quarenta dias* a voz de Alice não é ouvida e seu corpo não tem o direito a permanecer no lugar em que gostaria de ficar. A ascensão à velhice, em vez de libertá-la das pressões sociais, a qualificou a assumir funções não desejadas no planejamento da filha, ou, mais adiante, no planejamento da sociedade. Ter sido submetida, "desanimalizada", afetou sua independência, autonomia e identidade, o que se caracteriza, portanto, como uma violência contra a mulher velha.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. Edição do Kindle.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. Edição do Kindle.

FERRAND, Michèle e LANGEVIN, Annette. "De l'origine de l'oppression des femmes aux fondements des rapports sociaux de sexe". In: BATTAGLIOLA *et al*. (org.). *À propos des rapports sociaux/ parcours épistémologiques*. Paris, Centre Sociologie Urbaine/CNRS, 1990, pp.17-76.

IBGE. Projeções e estimativas da população do Brasil e das Unidades da Federação, 2019.

UMA DISCUSSÃO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES SURDAS NA LITERATURA SURDA

Thainã Miranda Oliveira (UFT)[1]

Resumo: Este trabalho foi apresentado a disciplina de Narrativas Contemporâneas, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins. Ele procurou investigar como as manifestações literárias surdas, produzidas prioritariamente em Libras, Língua Brasileira de Sinais, representam a mulher surda. As discussões, embasadas nos Estudos Culturais, envolveram as áreas da surdes e do feminismo surdo. Os resultados encontrados demonstraram carências nas pesquisas voltadas para o feminismo e empoderamento das mulheres surdas e uma inexpressiva quantidade de narrativas criadas e sinalizadas exclusivamente por elas.
Palavras-chave: Literatura Surda; Mulher Surda; Feminismo; Crítica Literária

A comunidade surda brasileira vivência momentos de reconhecimentos sociais, pois alcançaram por meio de lutas políticas e educacionais algumas conquistas. Entre essas, destaca-se a oficialização da Libras pela Lei 10.436/2002 (BRASIL, 2002) e sua regulamentação pelo Decreto 5.626/2005. Essa língua de modalidade viso-espacial se mostra como a principal característica das comunidades surdas brasileiras e marca uma ressignificação epistemológica sobre a pessoa surda. Assim, muda-se a forma como os surdos eram narrados e tratados: "de deficientes auditivos para minoria linguística" (KARNOPP e SILVEIRA, 2014, p. 95).

O pensador Stuart Hall (2000, p. 108) ao discutir os princípios da identidade e diferença afirma que "as identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudanças e transformações". Essa nova identidade cultural da pessoa surda, a diferença linguística, possibilitou caminhos para conquistas linguísticas, sociais e educacionais. Antes disso, todo o método educacional estava voltado a uma reinserção do surdo na sociedade majoritariamente ouvinte. Assim, tratamentos para a reabilitação da fala, leitura labial e aprendizado da língua oral eram priorizados.

Desse modo, as comunidades surdas militam na tentativa de minimizar os tradicionais métodos orais, cujos resultados foram de desvalorização da cultura surda.

[1] Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins, Campus Porto Nacional. Professora na graduação em Letras-Libras, mesma instituição. Contato: miranda.libras@uft.edu.br

Segundo Karnopp (2008, p.3), "enquanto a Libras não era reconhecida ou enquanto era proibida de ser usada nas escolas, também não existiam publicações ou o reconhecimento de uma cultura surda ou de uma literatura surda". A literatura ao ser encarada como prática social, assim como a cultura, a política e outras, apresenta discursos ideológicos. Assim, se torna relevante reconhecer a Literatura Surda como lugar de empoderamento cultural e artístico da comunidade surda.

Nesse sentido, a Literatura Surda pertencendo à cultura surda expressa sentimentos e percepções específicas das vivencias surdas. Entretanto, ainda não existe um consenso teórico sobre o que é Literatura Surda. Aceita-se definições relacionadas às experiências visuais e corpóreas que explorem a linguagem e a língua de sinais de forma mais estética. Mourão (2012, p.1) afirma ser possível perceber elementos na Literatura Surda que mostram em quais práticas sociais as pessoas surdas estão envolvidas. Elas adquirem "as subjetividades de fábricas culturais e trazem, em forma de discursos, as representações surdas" (MOURÃO, 2012, p.71-72). Tais produções literárias podem ser de vários gêneros, como piadas, contos de fadas, fábulas, poemas, narrativas. As temáticas presentes nos vários gêneros literários surdos perpassam fronteiras territoriais, culturais e linguísticas, também se percebe um forte discurso das identidades e diferenças.

Reconhecer a cultura de uma minoria é de uma importância crucial, pois essa "deseja afirmar suas tradições culturais e recuperar suas histórias reprimidas" (KARNOPP, 2008, p. 4). Entretanto, as marcas e opressões culturais não se revelam semelhantes para todos e não se resumem à relação opositora ouvinte/surdo. Outras diferenças como religião, classe social, raça, gênero, orientação sexual etc. também influenciam. Compreender a Literatura Surda, em especial as narrativas surdas, como lugar de empoderamento cultural para toda a comunidade surda, principalmente, para as mulheres surdas, pode relevar determinadas marcas de afirmação e valorização social.

Portanto, a partir dos contextos apresentados organizou-se três questões gerais para essa pesquisa: a) As temáticas das narrativas surdas envolvem gênero, raça, opressões, feminismo e empoderamento da mulher surda, ou se limitam a conceituações sobre deficiência? b) As próprias mulheres surdas produzem narrativas sobre si? Existem artistas surdas? Como elas são representadas? c) Sobre a crítica literária, seria viável aplicar uma análise que explore aspectos sociais de opressão às mulheres no contexto da comunidade surda?

Mulheres Surdas e Possíveis Feminismos

As desigualdades entre homens e mulheres configuram-se de formas diferentes na história e na sociedade. Muitas delas se materializam em relações de poder que oprimem e inferiorizam as mulheres. Sejam em contextos familiares privados, com a sobrecarga do trabalho doméstico, ou em ambientes públicos, trabalhos com menores remunerações salariais, ou na objetivação e erotização dos corpos femininos, ou na escolha de vestimenta para meninas e meninos. Logo, se os contextos de opressões são variados, os movimentos de resistências também são. Assim, percebe-se várias possibilidades de feminismos, diversas perspectivas, militâncias, movimentos, linhas e definições teóricas.

Dessa forma, recorre-se novamente ao discurso da igualdade e diferença, tão rico aos Estudos Cultuais. Nesse contexto, Escosteguy (2016, p. 70) afirma: "Há o reconhecimento de que qualquer ponto de vista feminista obrigatoriamente deve ser apresentado como parcial porque, embora as mulheres possam compartilhar interesses comuns, esses não são universais." Sobre essa perspectiva plural, Furlani comenta:

> [...] as muitas relações de poder, presentes nos processos de significação, que marcam e instituem as diferenças identitárias dos sujeitos sociais. Toda identidade cultural (e aqui me refiro a gênero, sexualidade, geração, etnia, raça, condição física, religião, nacionalidade, classe social, etc.) só apresenta sentido numa cadeia discursiva de diferenças: "o que ela é" será totalmente dependente "daquilo que ela não é" [...]. (Furlani, 2008, p. 113).

Após esse esclarecimento, afunila-se o olhar para as problemáticas das mulheres surdas brasileiras, um tema extremamente novo e ainda carente de pesquisas e discussões. Sobre isso, Gladis Perlin e Shirley Vilhava (2016) reforçam que muitos homens e mulheres são educados para inferiorizar todas as analogias voltadas ao feminino. Socialmente, esse posicionamento patriarcal, sexista e preconceituoso também atinge a mulher surda. Ela se mostra dominada tanto na sociedade majoritariamente ouvinte, como nas relações da própria comunidade surda.

Nesse sentido, a visão sexista da sociedade patriarcal atrela-se à deficiência, compondo uma dupla diferença: ser mulher e ser surda. As assistentes sociais Maria Auxiliadora Araújo e Mariana Hora, vinculadas à Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos, Feneis, denunciam: "há algumas questões específicas das mulheres surdas que precisam de mais atenção, questões relacionadas aos discursos e

práticas com relação à surdez e questões relacionadas às mulheres em geral se fundem nas surdas, geralmente, esquecidas, desprezas, pela esfera púbica" (FENEIS, 2012, p. 52).

Diante das declarações expostas é possível notar que a mudança epistemológica parece não se aplicar à mulher surda, ou seja, os homens surdos são encarados com diferentes e as mulheres surdas ainda como deficientes. Perlin e Vilhalva (2016, p. 151), afirmam: "A mulher surda é comparada à mulher deficiente. Muitas vezes a sociedade continua com a educação colonialista sobre a mulher surda sem noção de sua diferença". Assim, esse estereótipo se mostra mais arraigado e limitador, logo, quebrar o paradigma de inferioridade se torna uma questão delicada:

> Essa ideia da diferença é nova, não conhecida ainda pela sociedade em sua maior parte. Não somos a mulher deficiente, e sim a mulher que usa outra língua, que tem suas tradições culturais com suas experiências visuais e que precisa conservá-las para poder viver de forma condizente (Perlin e Vilhalva, 2016, p. 153).

As discussões conceituais são reflexo dos reais problemas sociais vivenciados pelas mulheres surdas. As opressões sofridas por essas mulheres e meninas, muitas vezes nem são denunciadas, ou julgadas, por serem consideradas normais. Numa sociedade patriarcal e machista, a precariedade comunicativa se revela como um dos principais fatores coercivos e silenciadores. Lamentavelmente, muitos são os relatos de privação dos direitos e decisões pessoais, violência doméstica e sexual:

> A visão de incapacidade, atribuída à mulher surda pela sociedade, prevalece inconsequente e está mais viva que nunca. Somos tidas como incapazes de cuidar de nossos filhos, dirigir nossas vidas, decidir os destinos dela, de nosso corpo, nossos objetivos, nos locomovermos etc. Os espaços da saúde são de maior conflito, uma vez que são marcados por cenas de mulheres que foram levadas a esterilização não consentida, que devem ser acompanhadas pela família durante exames ginecológicos, que são implantadas sem consentimento, sem esclarecimento (Perlin e Vilhalva, 2016, p. 152-153).

A luta da mulher surda por igualdade de autonomia encontra-se em um não-lugar, pois flutua entre as militâncias das mulheres ouvintes e as reivindicações específicas da comunidade surda. Não foi encontrado nenhum documento, seja escrito em Língua Portuguesa, ou sinalizado em Libras, sobre posicionamentos que explorem em específicos as palavras/sinais "feminismo", ou "feminismo surdo", ou "mulheres surdas feministas". Poucas mulheres surdas se definem como feministas e outras raras pesquisam tal

temática, as que o fazem são surdas e negras. Do mesmo modo, não foram encontradas pesquisas que discutam a situação social diretamente ligadas a militâncias feministas.

Por conviver na comunidade surda há 10 anos, especulo que desinformações sobre os conceitos e as práticas feministas geram resistências e mitos, tanto para mulher surdas, como para homens surdos. Em uma recente conversa informal com uma amiga surda, ela afirmou não ser feminista, apenas querer igualdade entre homens e mulheres. A fala ilustra uma insatisfação nas relações, mas também demostra ausência de esclarecimentos e de posicionamentos mais marcados, visto que a igualdade dos gêneros é um princípio feminista[2]. Portanto, seria sensato afirmar que existem ações feministas na comunidade surda e elas almejam encorpar-se em um movimento feminista surdo, mas que, no momento, ele se encontra em gestação.

Entre essas ações destaca-se, segundo Krause (2017), o I Encontro Latino Americano de Mulheres Surdas, Belo Horizonte, 2004; o *Relatório sobre a Situação de Mulheres e Meninas Surdas no Brasil*, publicado pela FENESIS em 2012; o primeiro encontro sobre Violência contra Mulheres Surdas, São Paulo, 2015; a participação da FENEIS, delegadas Gladis Perlin e Shirley Vilhava, na Consulta Nacional para as Mulheres com Deficiência e Mulheres Ciganas, Brasília, 2016; o Primeiro Encontro Nacional: Feminismo e Empoderamento Surdo, Rio de Janeiro, 2016[3]; a reportagem *Mulheres Surdas que Fazem História*, Revista Feneis, 2017; entre outras mobilizações com menor repercussão nacional.

As mobilizações e encontros resultaram em dois desdobramentos diretos para as ações das mulheres surdas: a criação de um grupo fechado e apenas para mulheres na rede social Facebook, no qual debatem sobre direitos femininos, compartilham vivências e dúvidas particulares; e também, a elaboração do documento *Mulher surda: política linguística nas políticas sociais*, entregue à Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres[4]. Não está evidente se dentre essas mobilizações ocorrem apontamentos engajados para fortalecer diretamente o feminismo surdo.

---

[2] Sobre feminismo ver Chimamanda Ngozi Adichie, *Todos nós deveríamos ser feministas* https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc&feature=youtu.be

[3] Reportagem da Tv Brasil sobre o Primeiro Encontro Nacional: Feminismo e Empoderamento Surdo, https://www.youtube.com/watch?v=Tg63bk-2JFE

[4] O documento intitulado *Mulher surda: política linguística nas políticas sociais* entregue pelas delegadas Gladis Perlin e Shirley Vilhava a Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres é descrito e comentado no artigo, de mesma autoria, *Mulher Surda: Elementos ao Empoderamento na Política Afirmativa*, Revista Fórum. INES, Rio de Janeiro, n. 33, jan-jun, 2016.

Entende-se a real importância dessas iniciais ações e dos desdobramentos resultantes. Como já citado, as mulheres e meninas surdas possuem demandas distintas de outras mulheres. Entretanto, ao analisar o artigo/documento *Mulher Surda: Elementos ao Empoderamento na Política Afirmativa* (PERLIN e VILHAVA, 2016), endossado pela FENEIS, nota-se a presença de um discurso único. As necessidades apontadas se referem a um único padrão de mulher surda, aquele voltado para a normatização do casamento. Mulheres surda negras e mulheres surdas lésbicas possuem demandas distintas de mulheres surdas brancas, por exemplo. Pensar nas mulheres surdas pelo viés da uniformidade torna-se arriscado, visto que silenciamentos podem ocorrer.

A pluralidade do se constituir mulher precisa ser discutida e abarcada nos documentos oficiais, na formação, nos encontros e nas narrativas das mulheres surdas. Elas que se constituem em uma "minoria da minoria" (Perlin e Vilhava, 2016, p.155), e precisam ser representadas para além do estigma da deficiência, da normalização da violência, da obrigatoriedade doméstica e da incapacidade intelectual e social. As meninas surdas precisam conhecer histórias com mulheres fortes, decididas e autônomas, sejam negras, brancas, héteros, lésbicas, trans ou cis, mulheres que almejam carreiras profissionais, ou grandes famílias, mulheres que se posicionam contra as desigualdades de gênero.

Mulheres Surdas e a Literatura Surda

Por acreditar que produções sinalizadas explorem melhor a visualidade da comunidade surda e pela recente possibilidade tecnológica de se registar vídeos, as buscas por narrativas surdas priorizaram sites, plataformas digitais e redes sociais de domínio público: Youtube, Vimeo e Facebook. Quantitativamente encontrou-se mais produções voltadas para o público infantil, porém, esse trabalho investiga narrativas elaboradas para adultos surdos, nas quais a temática da mulher seja explorada, ou que sejam sinalizadas por mulheres. Portanto, é nesse escasso contexto de sinalização literária que se analisa a representação da mulher surda.

Existem muitas narrativas surdas que incorporam elementos dramáticos, ou cinematográficos, assim, faz-se necessário distinguir narrativa, teatro, novela e cinema. Contudo, é importante destacar que ainda não se tem estabelecida uma teoria dos gêneros literários sensível às especificidades visuais e corporais da Literatura Surda. Acredita-se que concepções teóricas contemporâneas sobre a hibridização dos gêneros literários

possam abranger melhor tal literatura. Desse modo, para evitar as complexidades relativas aos gêneros literários sinalizados optou-se por narrativas com apenas um sinalizante. Ele precisa se preocupar com a linguagem literária e explorar recursos linguísticos como incorporação das personagens, antropomorfismo, classificadores, utilização do espaço e mudanças nas configurações de mãos. Outros gêneros híbridos, como a narrativa dramática, exploraram elementos para além da língua de sinais, elementos teatralizados.

Dessa forma, na tentativa de responder às perguntas iniciais desse estudo foram propostas duas divisões iniciais de análise: a primeira procurou por narrativas, nas quais houvesse narradoras, ou personagens surdas; a segunda restringiu-se às histórias contadas obrigatoriamente por mulheres e meninas surdas. No primeiro grupo não foram encontradas produções em que as representações das mulheres surdas são explícitas ou relevantes para o contexto e compreensão da história.

Se faz necessário esclarecer sucintamente sobre o aspecto gramatical do gênero nas línguas de sinais[5], pois, em sua maioria, ele se apresenta nos discursos como neutro. A marcação de feminino ou masculino pode ser acrescida no discurso por três estratégias linguísticas: a sinalização direta dos sinais mulher, ou homem; por dedução com informações estereotipadas de posturas, ações, comportamentos, formas; ou também por dedução relacionada ao gênero do sinalizante.

Sutton-Spence (2011, p.175 comenta: “[ele] é provavelmente menos importante do que a situação auditiva para a situação canônica de um poema, porque não é especialmente relevante para questões de identidade comunitária”. A afirmativa parece ser sensata se pensada unicamente pelo viés da compreensão textual, porém, pelo social ela se apresenta equivocada, escurecendo a pluralidade presente na comunidade surda. Tal problemática também se aplica às narrativas sinalizadas. A formação identitária de mulheres e meninas surdas pode encontrar barreiras nesse silenciamento linguístico. Ressalta-se que as respostas encontradas para essa proposta ainda são fecundas e rasas, logo, existe a necessidade de pesquisas mais aprofundadas.

O segundo grupo foca em narrativas sinalizadas exclusivamente por mulheres, assim, quando não há marcações explícitas do gênero, deduz-se que o narrador e/ou as personagens sejam do gênero feminino. Novamente, a problemática da inexpressiva quantidade de produções se fez presente, poucas são as narrativas sinalizadas por

[5] Sobre gênero na Libras, ver Ronice Quadro, 2004.

mulheres. Por observação empírica na comunidade surda, as artistas surdas concentram-se no gênero poético, uma ilustração disso foi percebida no Workshop de Literatura Surda[6], realizado recentemente em Florianópolis. Das oficinas ofertadas, apenas a de Poesia foi ministrada por professoras, as demais, Teatro, Humor e Contos, foram apresentadas por homens. A poetisa e professora da oficina, Victória Pedronio[7], relata como sua vida foi mudada após o contato com a poesia surda, o seu grito de liberdade e expressão subjetiva.

Outro depoimento empírico sobre essa escassa representatividade de autoras femininas nas narrativas surdas ocorreu durante o *Sarau Sinal* realizado no Seminário Setembro Azul, na Universidade Federal do Tocantins[8]. Como se espera de um sarau, as apresentações são espontâneas e em tom informal, assim, sem qualquer obrigatoriedade, apenas artistas homens subiram ao palco. Tal hegemonia masculina só foi quebrada quando uma visitante surda contou uma piada e desafiou outras mulheres surdas tocantinenses para fazerem o mesmo. Ou seja, constata-se certa subalternidade da mulher surda em relação à autonomia artística, mas também se vê um movimento de incômodo quanto a essa realidade.

Nesse sentido, as narrativas finalmente encontradas foram postadas em um grupo fechado para mulheres surdas no Facebook e não são passíveis de análise pública. As mulheres surdas sentem-se mais confortáveis em publicar suas histórias reais ou suas criações literárias em ambientes majoritariamente femininos. Em muitas produções prevalece um cunho documental, mas também existem outras com uma maior preocupação estética com a linguagem. Após dias de buscas fora desse grupo fechado, encontrou-se no Youtube um tímido canal intitulado *Mini História*[9]. Nele foram postados 9 vídeos, com poucas visualizações, de histórias baseadas em fatos sinistros, segundo a própria narradora, assim, selecionou-se o vídeo 4[10].

Estruturalmente a gravação é simples, realizada em um ambiente informal e não apresenta efeitos visuais ou edição. A sinalizante, também, apresenta-se informalmente, sem vestimentas que caracterizem as personagens, ou algum acontecimento da história.

[6] Workshop de Literatura Surda, Florianópolis, 2018, https://workshopdeliteraturasurda.com/
[7] Depoimento da poetisa surda Vitória Pedronio, https://vimeo.com/288279787
[8] III Seminário Setembro Azul: Cultura Surda, Políticas Públicas e Relações Sociais https://eventosletraslibras.wixsite.com/uftsetembroazul2018
[9] Canal Mini Histórias em Libras, https://www.youtube.com/channel/UCxelKMoj-hb9MwIwvwUdemg
[10] Mini história em Libras, https://www.youtube.com/watch?v=Wd8RIxjvgkc&t=1s

Especula-se sobre a não autoria do enredo, pois é relatado o caso de uma moça que adquiriu uma doença após ficar com um homem na balada. Descobriu-se depois de investigação médica e policial que o homem era um assassino e em sua residência havia vários corpos congelados de mulheres mortas, ele foi preso. Ao final a narradora faz um aviso: "Cuidados, mulheres! Atenção com quem se fica!".

Sobre as personagens, não são apresentadas suas condições auditivas, ou seja, não sabemos se a moça, sua amiga, o homem, o médico e os policiais são surdos ou ouvintes. A marcação de gênero é explícita nas três personagens principais, a mulher, sua amiga e o homem assassino. Nos demais sujeitos, médico e policiais, há uma implícita dedução sobre o caráter masculino de seus gêneros. Entretanto, a falta dessa determinação não prejudica a narrativa. Outras informações como idade, profissão, escolaridade etc. também não são reveladas.

Entre os elementos básicos da narrativa, o tempo e o espaço, muitas vezes, não se tornam imprescindíveis. Nesse relato também, pois não se sabe há quanto tempo o caso aconteceu, ou como as amigas se conheciam, ou quantos dias demoraram para os policiais investigarem e encontrarem o suspeito. Também não se faz nenhuma menção à cidade ou país do fato. Os espaços citados rapidamente são a balada, a casa da amiga, o hospital, a delegacia e a casa do assassino. Dessa forma, o ponto chave da narrativa decorre da descoberta dos vários corpos de mulheres congeladas e, por sorte, a mulher não ter sido mais uma vítima fatal.

Questiona-se, assim, sobre uma despreocupação em relação à linguagem estética da narrativa. As personagens são narradas em terceira pessoa e não se explora o recurso linguístico da incorporação para melhor descrevê-las visualmente. Os elementos visuais, como classificadores, ao serem utilizados durante uma sinalização literária acrescentam maior interação entre o artista e o espectador. Em contrapartida, percebe-se que todas as histórias desse canal apresentam um especial cuidado em relatar casos sinistros, medonhos e incomuns ocorridos com mulheres, sejam elas vítimas de assassinos, ou denominadas loucas e incompreendidas. Todas as 9 narrativas referem-se explicitamente às mulheres.

Considerações Finais

A comunidade surda no Brasil avançou em vários aspectos linguísticos, educacionais e sociais, como a formação em nível superior para professores e intérpretes

de Libras, ou a criação de Escolas Bilíngues, mas ao concentrar o olhar para as meninas e mulheres surdas mudanças sociais são necessárias. Questões sexistas e patriarcais comuns a todas as mulheres atrelam-se a especificidades comunicativas dos surdos, assim, a mulher surda compõe uma dupla diferente: ser mulher e ser surda. Portal motivo, a luta por igualdade e autonomia das mulheres surdas encontra-se em um não-lugar, flutuando entre as militâncias das mulheres ouvintes e as reivindicações da comunidade surda.

Diante das declarações expostas é possível notar que a mudança epistemológica parece não se aplicar à mulher surda, ou seja, os homens surdos são encarados como diferentes e as mulheres surdas ainda como deficientes. Perlin e Vilhalva (2016, p. 151), afirmam: "A mulher surda é comparada à mulher deficiente. Muitas vezes a sociedade continua com a educação colonialista sobre a mulher surda sem noção de sua diferença". Dessa maneira, esse estereótipo se mostra mais arraigado e limitador, logo, quebrar o paradigma de inferioridade se torna uma questão delicada.

Poucas mulheres surdas se definem como feministas e outras raras pesquisam tal temática, as que o fazem são surdas e negras. Do mesmo modo, não foram encontradas pesquisas que discutam a situação social. Desinformações sobre os conceitos e as práticas feministas geram resistências e mitos, tanto para mulheres surdas, como para homens surdos. Portanto, seria sensato afirmar que existem ações feministas na comunidade surda e elas almejam encorpar-se em um movimento feminista surdo, mas que, no momento, ele se encontra em gestação.

Das pequenas ações feministas encontradas vê-se referência a um único padrão de mulher surda, aquele voltado para a normatização do casamento. Mulheres surda negras e mulheres surdas lésbicas possuem demandas distintas de mulheres surdas brancas, por exemplo. Pensar nas mulheres surdas pelo viés da uniformidade torna-se arriscado, pois silenciamentos podem ocorrer.

Após discutir sobre as problemáticas da mulher surda, focou-se na mulher surda na literatura surda. O primeiro grupo da análise procurou por narrativas em que existissem narradoras ou personagens surdas; a segunda restringiu-se à histórias contadas obrigatoriamente por mulheres e meninas surdas. No primeiro grupo não foram encontradas produções nas quais as representações das mulheres surdas fossem explícitas ou relevantes para o contexto e compreensão da história.

Isso mostra que as temáticas das narrativas não envolvem as especificidades das mulheres surdas. As violências e opressões sociais e sexuais vivenciadas por elas são ignoradas e mantidas em silêncio. Essa situação, lamentavelmente, responde de forma negativa à primeira questão desse trabalho, não se narra sobre temáticas envolvendo gênero, raça, violência, feminismo e empoderamento da mulher surda.

Com o segundo grupo, narrativas sinalizadas exclusivamente por mulheres, percebe-se uma inexpressiva quantidade de produções sinalizadas por elas. As encontradas concentram-se no gênero lírico, ou postagens de vídeos apenas em ambientes majoritariamente femininos, ou não exploram profundamente elementos estéticos das línguas de sinais. Dessa forma, as seguintes questões da pesquisa são respondias, pois mesmo que em irrisória quantidade, existem sim artistas surdas e essas narram, apenas em ambientes seguros, sobre suas vivências.

Consequentemente, as respostas encontradas apontam para a última questão: Uma crítica literária, que explore aspectos sociais de opressão às mulheres, também se mostra viável no contexto da comunidade surda? Sim, além de viável se faz necessário. Pensar as narrativas femininas surdas nas línguas de sinais carece de entendimentos sociais e literários. Os elementos de empoderamento feminino se mostram tão relevantes quanto as estéticas corporais e visuais dos sinais. Ressalta-se que as respostas encontradas nessa inicial investigação são fecundas, logo, existe a necessidade de pesquisas mais aprofundadas.

Referências Bibliográficas

BRASIL, **Decreto 5.626/2005.** Regulamenta a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002 e o art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Casa Civil da Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/ d5626.htm> 31 out 2018.

BRASIL, **Lei 10.436/2002.** Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências. Casa Civil da Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm> Acesso em: 31 out 2018.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.** 8 ed. São Paulo. T. A. Queiroz Editor, 2000.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Stuart Hall e feminismo: revisitando relações.** Tributo a Stuart Hall. Revista Matrizes. v.10 - nº 3 set/dez. 2016, São Paulo, p. 61-76.

FENEIS, Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos. **Relatório Anual 2012.** Rio de Janeiro. 2012, p. 51-58. Disponível em: https://issuu.com/feneisbr/docs/feneis_relat__rio_2012 Acesso em: 31 out 2018.

FURLANI, Jimena. **Mulheres só fazem amor com homens?** A Educação Sexual e os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo. Revista Pro-Posições, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena. **Narrativas e diferenças em língua brasileira de sinais.** Em Aberto, Brasília, v. 29, n. 95, jan./abr, 2016, p. 95-108.

KARNOPP, Lodenir. **Literatura Surda.** Curso de Licenciatura e Bacharelado em Letras-Libras na Modalidade a Distância. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

KRAUSE, Keli. **Feminismos Surdos, Deficiências e Políticas Públicas.** V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, ANAIS v. 1, Salvador, 2017. Disponível em: http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlacando/resumo.php?id trabalho=360. Acesso em: 31 out 2018.

MOURÃO, Cláudio. Literatura Surda: produções culturais de surdos em língua de sinais. In: KARNOPP, L; KLEIN, M. e LUNARDI-LAZZARIN, M. (org) **Cultura Surda na contemporaneidade negociações, intercorrências e provocações.** Canoas: Editora ULBRA, p. 71- 90, 2011.

PERLIN, Gladis; VILHAVA, Shirley. **Mulher Surda: Elementos ao Empoderamento na Política Afirmativa**, Revista Fórum. INES, Rio de Janeiro, n. 33, jan-jun, 2016. Disponível em: https://www.sumarios.org/artigo/mulher-surda-elementos-ao-empoderamento-na-pol%C3%ADtica-afirmativa. Acesso em: 31 out 2018.

QUADROS, R. M. de; KARNOPP, L. **Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos.** ArtMed: Porto Alegre, 2004.

SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir Becker. **Humor na literatura surda.** Educar em Revista, Curitiba; Editora UFPR, Edição Especial n. 2/2014, p. 93-109.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a Cultura Surda.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

SUTTON-SPENCE, Raquel. Identificação de situação auditiva e gênero na poesia sinalizada. IN KARNOPP, Lodenir (org). **Cultura Surda na Contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações.** Canoas: Editora da ULBRA, p. 151-171, 2011.

"ENTRE RESISTIR E IDENTIFICAR-SE": INSCRIÇÕES DO CORPO FEMININO EM *O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO*, DE MARINA COLASANTI

Victória Lopes Pacheco (UFG)[1]

Resumo: Este trabalho tenciona investigar como ocorre a representação das personagens femininas em três contos do livro *O leopardo é um animal delicado* (1998), de Marina Colasanti. Para tanto, fez-se um estudo de cunho bibliográfico, cuja análise tem como foco as protagonistas dos contos "Menina de vermelho a caminho da lua", "O leopardo é um animal delicado" e "Amor e morte na página dezessete". Desse modo, nossa leitura, pretendendo analisar a inscrição do corpo feminino, guia-se pelo dualismo natureza/cultura e por estudos que investigam questões de gênero. Assim, partiremos, principalmente, dos pressupostos teórico-críticos de Elaine Showalter (1978), Lúcia Osana Zolin (2010) e Rita Terezinha Schmidt (2016).
Palavras-chave: Autoria feminina; Marina Colasanti; Corpo feminino; Sexualidade.

Considerações iniciais

A premiada escritora Marina Colasanti, artista plástica por formação, nasceu em 1937 na cidade de Eritreia, mudando-se em seguida para a Itália. Mais tarde, em 1948, veio para o Brasil e aqui se mantém desde então. Ela atuou na televisão, na publicidade e na tradução de obras literárias. A autora teve sua carreira iniciada ao trabalhar como jornalista no *Jornal do Brasil*. Foi também colunista e redatora na revista *Nova*. Nesta última, mediante crônicas e ensaios pessoais, ela escrevia e se comunicava com as mulheres. Para Peggy Sharpe (1997), já nesse contexto, a autora mostrava preocupação com a representação das mulheres nos meios de comunicação e com as relações socioculturais entre os gêneros.

Além disso, as questões que envolvem o feminino estão muito presentes nos livros literários de Colasanti, desde os infantis e juvenis, até os que se destinam aos adultos. Por isso, é por meio de sua obra *O leopardo é um animal delicado* (1998) que esta pesquisa se propõe a investigar de que maneiras a mulher é construída e, portanto, representada ficcionalmente, com foco em como o corpo feminino se insere no contexto particular de cada conto.

1 Graduada em Letras (UFG), mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Contato: lopesvique@gmail.com.

Para alcançar os objetivos propostos, fez-se um estudo de cunho bibliográfico, cuja análise tem como foco as protagonistas femininas dos contos "Menina de vermelho a caminho da lua", "O leopardo é um animal delicado" e "Amor e morte na página dezessete", levando em consideração o fato de terem sido criadas por uma escritora mulher – ou mulher escritora. Desse modo, a leitura de tais textos, pretendendo analisar os pontos que dizem respeito à inscrição do corpo feminino, guia-se pelo dualismo natureza/cultura e por estudos teórico-críticos que investigam questões relacionadas a gênero e aos papéis sociais, culturalmente estabelecidos, atribuídos aos corpos das mulheres.

"Entre resistir e identificar-se": a escrita feminina em cena

Marina Colasanti publicou o texto "Por que nos perguntam se existimos" no livro *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira feminina*, organizado por Peggy Sharpe (1997). No referido capítulo, a escritora assegura e defende a existência de uma escrita feminina.

Colasanti (1997) ressalta que muitas escritoras afirmam a feminilidade de suas criações, especialmente em países em que o feminismo e a crítica literária feminista ocuparam espaços mais significativos. Esta última, segundo Lúcia Osana Zolin (2010), surge com a intenção de questionar como a mulher vinha sendo representada no cânone literário, majoritariamente masculino.

O cânone literário, em se tratando do Ocidente, contempla em sua maioria "obras escritas por autores brancos, masculinos e que pertencem às nações hegemônicas" (BONNICI, 2007, p. 38). Além disso, como ressalta Thomas Bonnici (2007), estudos recentes têm apontado que o cânone, dentre outros fatores, liga-se a questões como gênero e diferença sexual.

Para Elaine Showalter (1978, *apud* BONNICI, 2007, p. 38), toda uma tradição foi negligenciada por críticos homens. Portanto, em uma sociedade patriarcal, que acaba por interferir no estabelecimento do cânone, deixou-se por muito tempo à margem a produção literária feminina.

Nesse sentido, levando em consideração que, como disse Schmidt (2016), nenhuma convenção é arbitrária e que os valores sociais e literários se convergem, faz-se importante pensar no modo como as representações do ser feminino vêm acontecendo, de modo a refletir como elas estão ligadas à subjetividade da autora que aqui está em questão,

a qual, para Alexandra Almeida de Oliveira e Vanessa Gomes Franca (2009), demonstra ter uma postura feminista.

Conforme Schmidt (2016, p. 357), "a literatura, desde a antiguidade, constitui um repositório imagético de construções culturais do corpo humano". A estudiosa cita ainda Simone de Beauvoir (2009) quando fala sobre "o quanto o corpo das mulheres inscreve sentidos culturais pressupostos em certas noções de feminilidade que, reforçadas socialmente, são introjetadas por elas a ponto de determinar a percepção de si próprias" (SCHMIDT, 2016, p. 357). Assim sendo, é partindo desse princípio de Schmidt que se pretende fazer uma leitura dos contos selecionados de modo a verificar como esses corpos femininos estão inseridos ficcionalmente na obra de Colasanti.

No conto "Menina de vermelho a caminho da lua" a narração começa com a detentora da história a ser contada, uma história da qual não consegue se livrar. Ela a descreve como um "mênstruo", valorando logo de início um fluído natural do corpo feminino como algo repugnante e desnecessário, como a história a ser contada.

Portanto, não querendo se responsabilizar pela história, a mulher que a detém coloca no jornal um anúncio para a contratação de um narrador, como fora dito anteriormente. Para começar a escrever, o narrador é como que travestido de "saia rosa e lenço nos cabelos" (COLASANTI, 1998, p. 16), incorporando a narradora personagem que irá vivenciar o enredo. Trata-se de uma mãe que leva as filhas a um parque de diversões cheio de precariedades. Lá, as meninas se interessam por um brinquedo que simula a lua e, enquanto espera as filhas terminarem de brincar, a mulher depara-se com uma garota.

Chama sua atenção que essa criança, toda vestida de vermelho, quer experimentar o mesmo brinquedo em que estão suas filhas, mas parece não ter dinheiro para pagar por um bilhete. Assim sendo, todo o conto gira em torno dessa mãe que observa a menina de vermelho, atribuindo muitos significados às ações desta última. Partindo desse olhar da mãe, guiado pela dona da história, é possível pensar sobre como a representação do feminino ocorre no contexto do conto. A narradora a descreve da seguinte forma:

> "Já estava no parque quando cheguei, figurinha vermelha brincando com outras crianças nas canoas volantes. Dez anos talvez, de longe mais. O carmim do batom pesa nos lábios, mas os seios ainda não são seios, e a cintura no alto espera crescimento. Por que tem uma máscara vermelha levantada sobre a testa, se o carnaval já passou? A tela encerada, recortada em folhas, esmaga mechas úmidas, e como uma borboleta pousada ao acaso, se contrapõe ao rasgado dos olhos. Não parece sentir frio, exposta na malha curta. Olha

> levantada sobre a ponta dos pés, o corpo todo encostado à superfície curva, as coxas nuas coladas contra a bolha, enquanto a boca se abre amolecida de vontade." (COLASANTI, 1998, p. 19-20)

Muitos pontos desse excerto são dignos de destaque. Nota-se claramente que a descrição é carregada de extrema sensualidade. Tal característica irá se repetir inclusive na interação da menina com o brinquedo, quando é dito, por exemplo, que "'A mão se enfia por baixo da língua de plástico [...]'" (COLASANTI, 1998, p. 21). Portanto, com uma leitura atenta, fica claro que toda a malícia é atribuída pela narradora – seguindo as devidas ordens – e que ela se realiza na figura da garota de dez anos.

Analisando apenas o que a menina faz em todo o conto, na tentativa de levar o menos possível em consideração a perspectiva valorativa da mãe que narra, chega-se à conclusão de que a "figurinha vermelha" não age de maneira muito diferente de qualquer outra criança de sua idade. Aparentemente, o que está sendo contado nessa "pequena história sem fatos" diz respeito à leitura que a mulher fez de uma situação corriqueira, em que nada efetivamente acontece. Pode-se pensar, por isso, que tudo que ela vê ali é o que ela quer ver, e não o que realmente é. Há inclusive momentos em que parece gostar muito do que observa, tanto que não interrompe o que acha que está a se desenrolar, como quando a dona da história sugere que a narradora "está úmida, seivando secreta ao sol do parque, presa com o homem na teia viscosa" (COLASANTI, 1998, p. 23).

Também é impossível ignorar toda a cor vermelha ligada à imagem da garota. O uso dessa coloração não pode ser compreendido como um dado imprevisto. O rubor contribui para a construção do retrato que se faz dessa menina-mulher, a qual, para a mãe, usa seu corpo e sua sensualidade para conseguir o que quer.

O dualismo natureza e cultura, segundo Schmidt (2016), é o mais persistente da filosofia ocidental e sustenta "distinções universalizantes entre concepções de humano e de não humano, e entre seres homem e mulher" (SCHMIDT, 2016, p. 344). Nesse binarismo, a mulher estaria ligada à natureza. Ainda para a pesquisadora, antes do período moderno, as mulheres eram associadas ou a uma figura benevolente e maternal, ou a um ser indomável com poderes destrutivos – poderes esses que deveriam ser controlados. Posteriormente, já na modernidade vinculada ao sistema capitalista, surge "a demanda por uma ética sexual pautada na necessidade de domesticar as mulheres" (SCHMIDT, 2016, p. 349). Toda essa descrição de "feminino selvagem" parece se relacionar com o modo como a menina de vermelho é vista.

Nota-se que esse aspecto se reforça quando são percebidas as associações estabelecidas pela narradora entre a criança e alguns bichos, como, por exemplo, quando a retrata como um "cavalinho gracioso", cujo corpo "relincha, se empina, se estica" (COLASANTI, 1998, p. 20-21), ou como uma aranha que tece "ao redor do homem a seda que prenderá seu olhar" (COLASANTI, 1998, p. 21-22), e também como "quati de dentinhos cariados" (COLASANTI, 1998, p. 22). Essa clara animalização a aproxima da dita selvageria e a afasta da condição de ser humano. Sobre esse processo desumanizador das mulheres, Schmidt (2016) reitera que, no dualismo natureza/cultura, o ser mulher veio a se inserir em uma categoria intermediária entre o humano e o não humano. Para a autora,

> Não resta dúvida de que tanto o racionalismo filosófico quanto o empiricismo científico, consagram, a seu modo, os dualismos cultura/natureza, mente/corpo e sujeito/objeto como absolutos hierárquicos, pautados pelo ideal de uma mente que, supostamente, transcende toda a diferença sexual, mas que se inscreve, no conjunto dos discursos, claramente como masculina, pois é em relação a ela que o feminino emerge como lugar da diferença, codificada pela materialidade do corpo, não raro inserido no contexto da discussão em torno dos animais, os quais são, via de regra, reduzidos à condição de máquinas reprodutoras. (SCHMIDT, 2016, p. 346)

Portanto, fica evidente a sexualidade atribuída à garota. E, tendo sido essa caracterização realizada na perspectiva da narradora mãe, muito se percebe da representação que ocorre não só em relação à própria menina, como também dessa mulher que concede sentido àquilo que observa.

A respeito da menina, como já foi dito, o conto nos revela que, mesmo se tratando de uma criança, a malícia de se conseguir o que quer utilizando-se do próprio corpo não é simplesmente atribuída a ela: a garota é culpabilizada por seduzir um velho para experimentar o brinquedo. Mesmo que algo estivesse de fato acontecendo, o que não parece ser o caso, a responsabilidade, na visão do narrador – que se materializa na narradora personagem –, seria da garota, e não do homem possivelmente interessado em tirar proveito disso.

Mas, além disso, há também uma informação significativa quanto a essa mulher que narra. Nota-se como muitas vezes se porta uma mulher diante de outra. Essa mãe – cuja maternidade não se estende a como se sente em relação à criança de vermelho –, ilustra as ideias defendidas por Beauvoir (2009 *apud* SCHMIDT, 2016): as concepções de feminilidade, inscritas cultural e socialmente, acabam por interferir na maneira como as mulheres se enxergam. Em vista disso, o modo como essa mulher – ou essas mulheres,

levando em conta a dona da história e a narradora incorporada pelo narrador contratado por ela – vê a menina de vermelho diz muito mais sobre ela própria e como essa personagem que narra deve se entender como ser feminino, do que a respeito da menina de vermelho.

Corpo, erotismo e sexualidade feminina em "O leopardo é um animal delicado" e "Amor e morte na página dezessete"

O conto "O leopardo é um animal delicado", homônimo ao título do livro, apresenta muitas semelhanças em relação ao "Menina de vermelho a caminho da lua", como será possível perceber mais adiante. Porém, algumas diferenças são de grande relevância.

Em "O leopardo é um animal delicado", ao contrário do que acontecia no texto anterior – que possuía caráter metaficcional e narradora personagem –, o narrador neste conto é em terceira pessoa, além de haver referências eróticas na narrativa não somente por insinuações ou por uma interpretação discursiva, mas por meio de uma construção gradual de momentos eróticos entre os personagens envolvidos.

"O leopardo é um animal delicado" começa com a protagonista lavando a louça, quando percebe que algo – não se sabe ainda ao certo se um circo, ou um parque de diversões – chega à cidade, e ela prontamente, sem saber do que se tratava, decide que comparecerá. Ela logo pensa na roupa que usaria no dia: "o vestido vermelho de bolinhas, porque tinha um jeito de seda e uma saia godê que lhe acariciaria as coxas quando andasse sobre os saltos altos" (COLASANTI, 1998, p. 82).

Nota-se que o processo de erotização se inicia já no princípio do conto, aliado novamente à simbologia da cor rubra, que a protagonista também usa nas unhas, pintando-as antes de sair de casa. Mesmo nos momentos que antecedem a feira, que ela descobre se chamar "Erotika Tour", a protagonista já esperava, de sua residência, ouvir alguma música que a fizesse "mover o corpo dançante", mas, para seu desapontamento, a música que de lá tocava não era "nada erótica" (COLASANTI, 1998, p. 83). A personagem se arrepia só de imaginar o que aconteceria no evento. Fica claro, assim, que há uma expectativa. O desejo, que norteará essa mulher por todo o texto, já está instaurado desde o início da narrativa.

A partir do momento em que a personagem cruza o letreiro da feira, ela passa por diversas barraquinhas. Há um momento em que ela sente fome e chama a atenção o fato de que a cor, o aroma e a quentura da comida afrodisíaca abrasam-lhe o corpo. Em

seguida, ela observa as atrações, entra em uma fila, mas logo a deixa e decide beber algo. Mais uma vez o desejo da mulher é destacado e, neste momento, degustando o "Hidromel", a erotização já se mostra de maneira mais explícita:

> Sentiu os lábios pegajosos, lambeu com vagar aquele gosto de mel, lambeu demorando-se nos cantos, depois levou à boca os dedos com que havia segurado o copo, meteu dois entre os lábios, lambeu-os devagar, contornando cada dedo com a língua sem saber ao certo se o gosto de mel era deles ou da boca mas lambendo, lambendo assim mesmo. Tirou os dedos da boca lentamente e molhados e doces os deixou deslizar sobre os lábios. (COLASANTI, 1998, p. 86)

Observa-se aqui uma conotação sexual bem acentuada nos gestos da mulher. Como no conto anterior, é perceptível que, de maneira ainda mais intensa, em "O leopardo é um animal delicado" a animalização feminina associada ao erotismo dos corpos se torna mais explícita. Como ressaltam Oliveira e Franca (2009, p. 24), "os vocábulos lambeu, boca, dedos, meteu e outros não deixam dúvidas sobre o desejo sexual da personagem, que aqui é descrita como se fosse um animal que lambe". Esse momento em que ela está na barraca de bebidas parece corresponder aos instantes que precedem a caçada, em vista do que se desenrolará em seguida.

Um "sinal de alerta" é disparado, o que a atrai para o "Túnel do Amor". Nesse lugar, como em uma floresta com sons "sussurrantes, de água, ou vento", era preciso "acostumar o olhar" (COLASANTI, 1998, p. 86). Ela mantinha "as mãos tensas, prontas a agarrar ou defender" (COLASANTI, 1998, p. 87), quando surgiu um homem de cabelos compridos. Ela o toca e sente que sua roupa remete a "couro de fera, leopardo". A mão dele, que a tinha tomado pela cintura, desce para os quadris. A cintura, segundo Pierre Bourdieu (2007, p. 25), é um "símbolo de clausura" e também "limite simbólico" – limite esse que, nessa ocasião, é ultrapassado. Para ele, essa parte do corpo da mulher "simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída em objeto sagrado" (BOURDIEU, 2007, p. 25). No caso, a protagonista do conto não parece interessada em estabelecer qualquer barreira que seja.

Mesmo o primeiro e o segundo homem sendo descritos como leopardos – este último, inclusive, como "leopardo sem fúria" –, a selvageria parece vir não deles, mas da própria protagonista. Ela gostaria, aliás, que eles fossem adiante: "mão que ela queria sentir deslizar para o lado de dentro da coxa, para o lado secreto, e que ao contrário se retirava" (COLASANTI, 1998, p. 88). E, quando entra o terceiro homem, a mulher, cheia

de desejo, parece escolher a presa: "Este! exigiu de repente seu corpo exasperado. Este, agora!" (COLASANTI, 1998, p. 88).

É exatamente a partir desse instante que ela impõe seu poder e passa a dominar toda a situação. A personagem rasga "o decote com os dentes e as unhas, de um tranco" (COLASANTI, 1998, p. 88). Mesmo ele se esquivando, ela procura a boca do rapaz, sente a sunga, crava as unhas em sua nádega e os dentes no pescoço, abocanhando o homem como um bicho. Por fim, ela o derruba: "Ela caiu por cima dele, mordeu-lhe a boca, mordeu-lhe a língua, enfiou a mão na sunga. E o cavalgou, o cavalgou desatinada". A esse respeito, Bourdieu (2007) diria que houve uma inversão da posição considerada normal do ato sexual. Segundo o autor:

> [...] em cima ou embaixo, ativo ou passivo, essas alternativas paralelas descrevem o ato sexual como uma relação de dominação. De modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos, "possuir" (ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não se deixar "possuiu). (BOURDIEU, 2007, p. 29)

Ao final do conto, a mulher sai e sente "as unhas viscosas, olhou os dedos tingidos de vermelho" (COLASANTI, 1998, p. 89). Este é o primeiro momento, nos dois contos até então analisados, em que o vermelho refere-se diretamente a sangue, indicando, na presente circunstância, os resquícios da caçada. O leopardo, por fim, é a própria protagonista – um leopardo, sem nenhuma delicadeza, que representa metaforicamente uma mulher ativa, dominadora, que caça a sua presa.

Portanto, neste conto, assim como em "Menina de vermelho a caminho da lua", a animalização e a erotização da mulher andam juntas, de maneiras distintas em cada um dos contos. Sobre "O leopardo é um animal delicado", Vera Maria Tietzmann Silva (2015, p. 183) afirma que "causa perplexidade no leitor, mais do que as ações mesmas, a constatação de como é tênue e impreciso o limite que separa a razão do puro instinto, a natureza humana da natureza animal do homem" – que, de acordo com esta análise, seria, na verdade, uma natureza animal específica da mulher que, para Schmidt (2016), distancia o ser feminino da condição humana, como já apontado anteriormente.

No que diz respeito à dominação durante a relação sexual, Bourdieu (2007) aponta para uma assimetria em relação à representação dos dois sexos. Para ele, as mulheres "estão socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e

fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração" (BOURDIEU, 2007, p. 30), enquanto que os homens "tendem a 'compartimentar' a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo" (BOURDIEU, 2007, p. 30). Consequentemente, o homem ocuparia o papel de ativo e à mulher seria atribuída a passividade.

Em se tratando do conto "O leopardo é um animal delicado", a protagonista parece se assemelhar muito mais a um estereótipo ligado ao homem do que à mulher. Entretanto, não é uma mera semelhança ao que é entendido como masculino. O que se passa na narrativa é, na verdade, a extrapolação desses padrões culturalmente estabelecidos e inscritos pelos corpos femininos e masculinos.

Assim sendo, a mulher representada em "O leopardo é um animal delicado" transgride e transcende – através das experiências vividas por esse corpo feminino – "um modelo idealizado e consagrado por poderes seculares e religiosos e instrumental na codificação de práticas sociais" (SCHMIDT, 2016, p. 350), evidenciando que a mulher sente desejo sexual – até mesmo quando desassociado da afetividade – e é capaz de realizá-lo de modo ativo e não apenas passivamente.

Já o conto "Amor e morte na página dezessete" traz a problemática da mulher inserida em um casamento, mas que, apesar de estar com seu marido há 27 anos, tem um amante há 25. Ao contrário da maior parte das personagens do livro – que não são nomeadas –, a protagonista se chama Selena, enquanto que o marido e o amante recebem os nomes Jonas e Daniel, respectivamente. Segundo Vera Maria Tietzmann Silva (2007, *apud* OLIVEIRA e FRANCA, 2009, p. 21), os nomes não foram escolhidos aleatoriamente. Na verdade, para ela, sugerem o perfil das personagens: Selena, ligada às duas faces da lua, em que uma é visível e a outra é oculta; Jonas, estabelecendo um intertexto com o profeta bíblico que naufraga e é devorado por uma baleia e, assim, não vê o que acontece ao redor; e Daniel, o qual, diferentemente do profeta do Livro de Daniel que entra na cova dos leões e não é atacado, morre devorado pelas feras ao tentar provar seu amor por Selena.

Silva (2007, *apud* OLIVEIRA e FRANCA, 2009, p. 21) chama ainda a atenção para o fato de que o triângulo amoroso estabelecido foge do que seria o mais comum para o plano de realidade, por se tratar de uma mulher que se relaciona com dois homens, e não o inverso. Tal percepção se associa à noção popularmente defendida de que é o homem que tem necessidades sexuais mais latentes e que, por isso, é mais comum que

ele tenha amantes ou, até mesmo, se satisfaça com prostitutas – ideias que, ao contrário do que se fosse com uma mulher, não causam nenhum espanto.

As relações que a mulher cultiva com marido e amante são bastante distintas e têm funções diferentes na vida de Selena, apesar de ela dizer que ama os dois homens. Por um lado, Jonas é descrito como "um bom marido [...], ciumento, meio bruto, mas bom" (COLASANTI, 1998, p. 145). Ele parece estar ligado ao conforto do matrimônio, do lar, de ter uma casa para onde vai voltar. O homem inclusive se questiona quanto ao motivo pelo qual estaria sendo traído, já que "ele não lhe deixava faltar nada" (COLASANTI, 1998, p. 146). Jonas, assim, parece cumprir o papel protocolar de marido provedor, com o qual Selena se acostumou a ter como companheiro.

Por outro lado, Jonas parece não atender a algumas vontades importantes da esposa, como levá-la ao circo ou, especialmente, ao seu desejo sexual. No conto, o marido percebe que "não era o macho que sempre havia esgotado as vontades da sua fêmea mas apenas um homem que gozava" (COLASANTI, 1998, p. 145). A esse respeito, Bourdieu ressalta que

> O gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar: assim Catherine MacKinnon sem dúvida tem razão de ver na "simulação do orgasmo" (*faking orgasm*) uma comprovação exemplar do poder masculino de fazer com que a interação entre os sexos se dê de acordo com a visão dos homens, que esperam do orgasmo feminino uma prova de sua virilidade e do gozo garantido por essa forma suprema da submissão. (BOURDIEU, 2007. p. 30)

Portanto, Jonas entende que não era suficiente para sua mulher em absolutamente tudo. Daniel, porém, parecia exercer essa função que faltava, tanto que no início do relacionamento os encontros aconteciam apenas no motel, tamanho o desejo que sentiam. O amante gostava de agradar Selena e a fazia se sentir jovem. Era como que um namoro juvenil, contrapondo a estabilidade doméstica proporcionada pelo marido.

Selena "tão assentada em querer os dois, surpreendia-se quase de que não vivessem todos juntos na mesma casa, partilhando a mesa além da cama" (COLASANTI, 1998, p. 143), o que se justifica justamente por contemplarem as necessidades da mulher de maneiras diferentes, de modo que ela apenas se sentia completa estando com ambos.

Vê-se, por isso, que a mulher representada em "Amor e morte na página dezessete" escapa de tal estereótipo, tendo muita consciência de suas vontades e não as colocando de lado, além de seguir suas próprias regras. Selena não se deixa controlar por

nenhum dos homens. Um exemplo disso é que, mesmo o marido se incomodando com o vestido decotado e curto da mulher – dado por Daniel –, a personagem continua usando-o.

Esse vestido, por sua vez, é vermelho, como o esmalte usado pela protagonista no dia da morte do amante. Mais uma vez, Colasanti faz o uso dessa cor emblemática. Logo, a simbologia dessa cor é um dos pontos de contato entre as três protagonistas dos contos que foram analisados, sendo utilizada na caracterização dessas mulheres que, com seus corpos em movimento, vão além do que é culturalmente esperado de um padrão feminino considerado como "natural".

Considerações finais

Marina Colasanti, no conjunto de sua obra, problematiza algumas discussões acerca da condição feminina, o que se repete em *O leopardo é um animal delicado*. Nos contos analisados neste estudo é possível constatar, por meio de diferentes ângulos, que os corpos femininos são colocados em posições distintas aos estereótipos que tentam determinar e limitar o que é o ser feminino.

Utilizando-se de perspectivas e estratégias variadas, a autora ressignifica uma menina de dez anos, uma mulher cheia de desejo e uma esposa. Por meio da animalização, do uso de símbolos – como a cor vermelha – e das descrições, por exemplo, é possível notar que há uma contestação da mulher que se liga à natureza, a qual se opõe ao homem ligado à cultura.

Assim, é possível pensar que Colasanti, ao invés de atribuir uma visão restritiva e maniqueísta das mulheres, insere seus corpos de maneira que supere papéis femininos preestabelecidos, contemplando a diversidade e a complexidade das mulheres, porque, apesar de se tratar da construção ficcional de um grupo, este é diverso.

Logo, conclui-se que, apesar de muitas mulheres estarem em concordância com tudo o que foi constituído como feminino até hoje, de acordo com as representações analisadas nos três contos selecionados verificou-se que o olhar a respeito da sexualidade e do corpo femininos vem superando uma imagem limitadora que costumava ser literariamente reiterada, como foi apresentado nesta pesquisa. Portanto, autoras que encabeçam uma perspectiva feminista, como o faz Marina Colasanti, abrem espaço para que os papéis das mulheres sejam repensados e, consequentemente, que a liberdade feminina – não só em relação ao sexo, mas até ao próprio trabalho e à família heteropatriarcal – se estabeleça de modo cada vez mais significativo, rompendo com

estereótipos arraigados em relação ao corpo, à sexualidade e à condição feminina de mulheres que são constantemente subjugadas na e pela sociedade.

Referências

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COLASANTI, Marina. **O leopardo é um animal delicado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 33-42.

_____. **A nova mulher**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

_____. **Mulher daqui pra frente**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

OLIVEIRA, Alexandra Almeida de; FRANCA, Vanessa Gomes. A condição feminina e os intertextos presentes em *O leopardo é um animal delicado*, de Marina Colasanti. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Org.). **Percursos da narrativa brasileira contemporânea:** coletânea de ensaios. João Pessoa: Realize Editora, 2009. p. 11-33.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 343-368.

SHARPE, Peggy. Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti. In: ___ (Org.). **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 43-55.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. O leopardo é um animal delicado: entre o trivial e o insólito. In: BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). **Traços de Essencialidades**. Goiânia: Kelps, 2015. p. 171-192.

ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. In: **Letras (UFSM)**, v. 41, 2010, p. 183-196.

REVELAR A CULTURA OU REAFIRMAR O CÂNONE: DUAS TRADUÇÕES PARA O INGLÊS DE MEU TIO O IAUARETÊ

Fábio Matos Carneiro (UFPA)[1]

Resumo: Embora morto em 19 de novembro de 1967, o escritor mineiro João Guimarães Rosa continua a fascinar o imaginário mundialmente. Nesta comunicação, falaremos, especificamente, sobre um de seus contos mais singulares "Meu tio o Iauaretê" e de duas de suas traduções para a língua inglesa. Uma feita ainda no século XX pelo tradutor Giovanni Pontiero (ROSA, 1996, p. 328-354.) e outra no século XXI feita pelo professor David Treece (ROSA, 2001). Como grande escritor que foi, Guimarães Rosa tem obras traduzidas para as mais variadas línguas, nosso projeto objetiva analisar se as traduções do conto supracitado levaram em consideração o caráter singular da obra, como por exemplo a presença do texto de fragmentos de palavras do tupi-guarani.

Palavras-chave: Tradução; "Meu tio o Iauaretê"; David Treece; Giovanni Pontiero.

De acordo com Haroldo de Campos (1967, p. 48), "Meu tio o Iauaretê" (editada originalmente na revista *Senhor*, em março de 1961), de João Guimarães Rosa (1908-1967), representa "o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa". Campos aborda a singularidade do texto e sobre a complexidade de interpretação. O presente trabalho tem por objetivo correlacionar duas traduções da referida obra para o inglês britânico: traduzidas por Giovanni Pontiero e por David Treece. Para tanto, realizaremos uma pesquisa acerca do processo criativo de cada tradutor, objetivando saber se o intuito foi o de revelar a cultura indígena presente na obra, uma vez que Guimarães Rosa foi o primeiro autor a dar, de fato, protagonismo à cultura indígena ou de reafirmar lugar deste autor no cânone literário.

Giovanni Pontiero (1932-1996) foi um grande investigador no campo dos Estudos Literários portugueses e brasileiros, sendo autor de numerosos artigos, ensaios, conferências, entradas em enciclopédias e traduções, e dedicou-se a traduzir fundamentalmente autores de Língua Portuguesa, sobretudo Clarice Lispector e José Saramago, com quem acabou por manter uma estreita amizade, tendo vertido seis das suas obras.

Pontiero foi também conhecido pela tradução das obras de Clarice Lispector[2] e

[1] Graduado em Letras – Língua Inglesa (UFPA), Mestrando em Estudos Literários (UFPA). Contato: fcarneiro@ufpa.br.

[2] Em 1972, publica *Family Ties*, tradução da coletânea de contos *Laços de família* (1960); em 1986, *The Foreign Legion: Stories and Chronicles*, da coletânea de contos *Legião estrangeira* (1964), que conta ainda com outra edição, e *The Hour of the Star*, sua tradução de *A hora da estrela*, que teve outras quatro reimpressões, duas em 1987, uma em 1989 e uma em 1992. Em 1990, é lançada a tradução de *Perto do*

pelo seu fascínio por José Saramago, sua tradução do trabalho de Saramago *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* foi premiado com o Prêmio Teixeira-Gomes para tradução em português. Acreditava que o ambiente acadêmico universitário era mais confortável para a realização da tradução, pois estaria, de certa forma, imune às pressões diárias por tempo e dinheiro.

> Giovanni Pontiero entendia claramente suas várias funções como tradutor. Mesmo levando em conta o fato de ele fazer parte de uma cultura hegemônica, não é desprezível o fato de Pontiero considerar o tradutor como um agente cultural, que tem maneiras de influir nos rumos da cultura onde está inserido. (ESTEVES, 2009, p. 18)

David Treece (1959) é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de Liverpool, porém antes de se formar não teve nenhum contato com o Brasil, o primeiro contato foi por meio de seu então professor e posterior orientador de doutorado John Gledson — atualmente conhecidíssimo como especialista em Machado de Assis —. No final do curso, John Gledson o convidou para ser seu orientando de doutorado, então, com sua ajuda, começou a estudar o indianismo literário e teve a ideia, um pouco ambiciosa, de tentar abranger toda a história da produção literária relacionada aos índios brasileiros. Acabou concentrando-se nos séculos XVIII e XIX, tratou um pouco do Modernismo, mesmo assim foi uma proposta ambiciosa. Esse estudo fez Treece se voltar à situação atual das comunidades indígenas do Brasil, uma vez que começou a estudar as relações entre o imaginário literário, sobretudo romântico, mas também de finais do século XVIII, e a política indigenista do período. Interessava-se não apenas em pensar nas fantasias literárias, mas como é que isso refletia o pensamento político da época; este foi seu tema de pesquisa no doutorado. O que acabou lhe trazendo pela primeira vez para o Brasil, em 1984.

Em 1996, ele criou o Centro de Estudos da Cultura e Sociedade Brasileira, que se tornou um grande foco europeu para o trabalho acadêmico em estudos culturais brasileiros, literatura e história e que agora faz parte do King's Brazil Institute. Membro Associado do Instituto para o Estudo das Américas (ex-Instituto de Estudos Latino-

coração selvagem (1943), como *Near to the Wild Heart – A Novel by Clarice Lispector.* Em 1992, *Discovering the World*, tradução de *A descoberta do mundo*. Após sua morte, 1997 é publicada *The Besieged City*, tradução de Pontiero do romance *A cidade sitiada.* Em 1998, Clarice apareceria em *The Oxford Book of Jewish Stories*, com o conto *Family Ties*, outra tradução de Pontiero, publicada no livro homônimo de 1972.

Americanos) da Universidade de Londres, ensinando anualmente em seus programas de Mestrado. A partir de 2000, ele foi Membro Associado do Instituto de Estudos Românicos da Universidade de Londres e professor em seu programa de mestrado e, desde 2001, membro do Conselho Consultivo do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 2000 David Treece foi premiado com a Ordem do Rio Branco pelo governo brasileiro por serviços para as relações Brasil-Reino Unido.

Embora o conceito e limites de tradução sejam controversos, pretende-se analisar o processo criativo empreendido na tradução do "Meu tio o Iauaretê" conto que faz parte da coletânea *Estas Estórias,* de Guimarães Rosa, para saber se os tradutores separaram o sentido e a palavra, se apresentaram de alguma forma de discrepância entre o que foi traduzido para a língua inglesa, pois há de se levar em conta que, em "Meu tio o Iauaretê", grande parte dos atos comunicativos também podem ser considerados como atos tradutórios, uma vez que implicam uma interpretação ativa por parte do receptor, como identificou, de forma perspicaz, Valquíria Wey (2007), nos anexos da tradução de sua autoria.

O conto supracitado, passou por um processo de criação, e, portanto, carece de uma tradução criativa, "autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (CAMPOS, 1967, p. 35) os tradutores devem focar não apenas no significado, mas sim na materialidade do signo estético, não se deve traduzir obras de forma rígida, sem levar em conta os aspectos singulares a serem traduzidos (no caso desse projeto para língua inglesa).

É de notório saber que a tradução literária é — em sua totalidade — um ato criativo. Trata-se, basicamente, de transferir à determinada tradição literária uma obra escrita em outra língua, e por vezes, em outro tempo. Tal transposição, que em si própria é contextual, é também uma maneira de produção textual, paralela de certa maneira a própria criação literária, tornando-as criações análogas.

Indubitavelmente há distinções entre ambas atividades uma vez que o escritor ou poeta ao produzir não sabe como será sua obra; ao traduzir, o tradutor sabe que seu trabalho deverá, necessariamente, recriar a obra que vislumbra diante de seus olhos. Portanto, são, na verdade atividades paralelas que ocorrem em sentido inverso, onde a

livre criação não determina seu começo, muito embora deva encarar em seu percurso uma série de parâmetros dados pelo gênero ou pela tonalidade escolhida; a tradução, por sua vez, sempre sabe onde deve começar, isto é, pela leitura do texto que selecionou para a realização da transposição.

Apesar de apresentarem uma diferença capital, a literatura e a tradução literária são práticas que podem esclarecer uma à outra. Caso o tradutor tenha um ponto de referência, de certa forma preciso e bem delimitado para o seu trabalho, igualmente o escritor não parte do nada, ele tem o auxiliando um apanhado de referências (literárias ou não-literárias) que busca redimensionar de modo particular. Não se trata de mímesis, mas sim de apropriações várias de adesões a tendências expressivas que poderiam ser consideradas como outras modalidades de "traduções".

Os elementos que estão presentes e envolvidos nesse processo criativo como apropriações, transposições, deformações são análogos a ambas as práticas igualmente. Num sentido lato, o ato da leitura será ainda uma tradução, uma vez que ler é transferir, reconhecendo assim a alternância.

A analogia presente entre essas práticas literárias nos informa que a tradução não concerne tão somente ao estudo da recepção de um determinado autor ou de uma determinada obra em uma dada literatura, mas sim ao próprio estudo da literatura.

De maneira alguma refutamos que a tradução alimenta a criação literária. Isso se dá tanto na perspectiva de que traduções literárias enriquecem os sistemas dos quais se integram como também o trabalho individualizado do tradutor. Todo o escritor deveria traduzir pelo menos uma obra de literatura estrangeira para sua própria literatura, uma obra com a qual seu talento e temperamento tivessem particular afinidade, com objetivo de enriquecer o sistema literário a que pertence.

É plausível e possível constatar que a atuação de um tradutor é igualmente relacionada a de um leitor crítico e que a tarefa de tradução seria sempre um procedimento hermenêutico e criativo. Deve-se interpretar para compreender, visto que traduzir quer dizer entender plenamente o texto original em todas as suas modulações significativas. Acima das palavras correspondentes é imperativo transpor intenções para que a obra possa ter — na nova linguagem — o equivalente impacto.

Sendo assim, as traduções literárias, em sua totalidade, seriam sempre uma das possíveis versões de um texto original; de tal maneira, que um texto novo é ainda parte

do texto anterior. Em outras palavras, seria a realização de uma possibilidade de ser o texto original que a tradução se incube de concretizar fazendo com que o texto traduzido espelhe, invariavelmente, de maneira constante o anterior convertendo-se assim no seu "outro".

Nesse contexto, nosso projeto irá verificar se a questão fundamental proposta pela tradução literária é de fato a alteridade e não a da identidade, assim verificaremos que não cabe ao texto traduzido ser idêntico — como reprodução fiel — ao texto original do escritor mineiro, entretanto deve ser a concretização de uma das possibilidades que "Meu tio o Iauaretê" deva ser. Assim cada uma das versões analisadas no nosso projeto traz em si suas próprias traduções.

A tradução seria assim uma das leituras possíveis da obra de Guimarães Rosa, bem como a realização de suas potencialidades. O que nos levaria a pensar que todo a obra traduzida é um texto reescrito, mas é também uma obra a se reescrever, pois, sempre permitirá outras versões. Nisto residiria a riqueza do procedimento da tradução literária: tornar real a potencialidade que a obra original tem para ser outra, no nosso caso com as traduções dos excertos tupi-guaranis presentes no texto. Outro aspecto a ser revelado é a utilização de regionalismos, com a consequente necessidade de aplicá-los à cultura britânica.

Ao passar pelo processo de tradução, "Meu tio o Iauaretê" encontrou outra forma de ser uma nova. Que no caso em questão Valquíria Wey não altera, mas, ao contrário, enriquece no âmbito de uma Tese de doutorado de alto padrão. Além de traduzir a obra de forma crítica anexou a sua tradução um glossário da língua tupi-guarani presente no texto rosiano que nos será de grande valia para o desenvolvimento do nosso projeto, mesmo estando em Espanhol.

Vista dessa maneira, a tradução seria um procedimento que permite ao texto sempre uma nova atualização, um novo destino a leitores inicialmente não previstos, (no nosso caso os leitores de língua inglesa) uma transposição no tempo e no espaço, que assegura ao texto de Guimarães Rosa um prolongamento. "Meu tio o Iauaretê" ainda é o mesmo, porém já é outro. Daí a intervenção na realização do nosso projeto; pois traduzir seria, portanto, recriar numa operação que transporta o indianismo presente no conto fazendo-o ressurgir com vitalidade em língua inglesa. Graças à antologia do professor Jackson (1996) a tradução circulou mundialmente pela editora Oxford.

As traduções literárias têm sido insuficientemente estudadas, e particularmente no caso de "Meu tio o Iauaretê", nunca para a língua inglesa, e em geral têm sido vistas como "intermediárias", elementos importantes nas trocas culturais. É com essa analogia que se torna um tema central nos estudos comparatistas.

Sabemos que, mesmo que vários leitores venham a ler um texto na sua língua original, ainda assim a obra não integraria o sistema literário enquanto não for traduzida. Uma maneira adequada for atingida na tradição que passará a integrar. Dessa maneira a tradução sempre terá um papel decisivo para a circulação de obras literárias. Assim, os diferentes aspectos que acompanham a tradução de "Meu tio o Iauaretê" são extremamente relevantes para o estudo da recepção e interpretação dos leitores de língua inglesa da referida obra.

Quando "Meu tio o Iauaretê" foi traduzido por Valquíria Wey veio acompanhado de um amplo aparato crítico explicando porque o conto foi traduzido, o que esclareceu os indianismos presentes no texto. Nesse contexto, a crítica literária que avalia como a tradução foi feita é igualmente importante, no nosso caso destrincharemos os textos propostos para a língua inglesa por Giovanni Pontiero e por David Treece, situaremos os leitores no que concerne aos tradutores, ao autor e à literatura original, preparando, assim, o terreno para uma adequada leitura da obra do escritor mineiro. Para em seguida, refazermos análises comparativas dos materiais que acompanham a tradução e, posteriormente, conferirmos as flutuações de uma tradução para a outra e, eventualmente, identificarmos as razões dessa flutuação.

Após a verificação, as críticas oriundas de nossa leitura das traduções possibilitariam que seja maior o conhecimento que teremos não só dos tradutores, mas também do próprio autor e da obra originalmente escrita em língua portuguesa como também da obra em língua inglesa.

Os ângulos de interpretação serão muitos, examinar-se-á a obra traduzida para língua inglesa, mas também a literatura a qual pertence (a obra original em língua portuguesa). A ênfase não recairá, portanto somente na tradução (objeto recebido).

Levando em consideração nossa análise das traduções de "Meu tio o Iauaretê", serão tratadas por nós com tratamento, crítico análogo ao atribuído à obra original de Guimarães Rosa equivalendo-se a elas no exame das modificações que passou no nosso sistema literário, como se constitui em tradição, em avanços e em continuidade.

Evidentemente há — em "Meu tio o Iauaretê" — variados graus de dificuldade para a realização da tradução, com o passar dos anos as dificuldades foram transpostas e o conto pode ser enfim traduzido; quanto às inevitáveis perdas durante o processo tradutório, verificaremos se, de fato, elas não diferem muito das perdas no processo normal da interpretação da obra, visto que poucos leitores atentaram para a presença tupi-guarani na obra.

Percebamos que a querela da tradução se encaminha tanto para o terreno do processo de criação literária, quanto de problemas técnicos inerentes ao processo de tradução, pois nesse último caso são suficientes a prática continua de tradução e uma intensificação na experiência bilíngue.

Nossa pesquisa será auxiliada pela Estética da recepção de Jauss, de maneira que, analisaremos não somente os embaraços hermenêuticos presentes na história recepcional nas narrativas, mas também as alternativas pouco ou não averiguadas pela crítica do autor; assim então, os textos de Hans Robert Jauss que discorrem a respeito da Estética da recepção, na qual empenhou-se para fazer um panorama primordial, além da formação história que foi, com o passar do tempo, modificando, até chegar na forma difundida por Baudelaire que se torna determinante na concepção do teórico recepcional.

Assim, o teórico alemão ganha espaço como método e teoria no nosso projeto. Método no que tange à seus estudos recepcionais, cuja interpretação, que, embora nunca plena, no entendimento de Jauss (1994), está em formação constante, necessitando de leituras críticas que se robusteceram para auxiliar na formação interpretativa dos novos leitores, além de trabalhar com o postulado da necessidade de várias leituras que, também, auxiliam para a construção do significado.

A pesquisa a ser desenvolvida sobre obra "Meu tio o Iauaretê" levará em conta as singularidades presentes no texto e verificará se os tradutores — Giovanni Pontiero e David Treece — traduziram os excertos tupi-guaranis presentes no texto e como o fizeram uma vez que é um desafio comum a ideia de verter corretamente um texto e fazer uma versão adequada para então transpor o texto de determinada língua a outra.

O método a ser utilizado para o desenvolvimento será de caráter bibliográfico, no que conserne ao tradutor Giovanni Pontiero, morto em 1996 e no que diz respeito ao professor doutor David Treece, propomos a realização de uma entrevista pessoalmente em King's College em Londres.

Naturalmente que nossa entrevista respeitará todos os padrões éticos, no que diz repeito ao direito de captação de imagem, bem como ao direito de captação de voz do professor doutor David Treece. No presente momento, nós já estabelecemos contato telefônico e via e-mail com o referido professor e nos foi acenado positivamente acerca da entrevista em Londres.

Pretende-se analisar e correlacionar as traduções de "Meu tio o Iauaretê", mas também as possibilidades interpretativas pouco ou não exploradas que evidenciem como Guimarães Rosa utiliza a linguagem indígena no conto supracitado; não pretendemos propor uma nova tradução, mas comparar duas traduções britânicas que forma feitas quase simultâneamente, porém em séculos distintos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio Wolf. Mas allá del infierno: contribución del analisis de "Meu tio, o iauaretê", de Guimarães Rosa. In: ZEA, Leopoldo (org.). *Historia y cultura en la conciencia brasileña*. Mexico: Instituto Panamericano de Geografia e Historia, 1993. p. 93-108.

ANDERMANN, Jens. Tesis sobre la metamorfoses, *Aletria*, n. 3, v. 21, p. 155-163, set.-dez. 2011

ARAÚJO, Adriana de F. B. Uma pesquisa sobre "Meu tio o iauaretê" de Guimarães Rosa: passos iniciais. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, Brasília, v. 1, p. 3, 2008.

BORGES, Maria Zélia. A escolha do homem-onça, no conto "Meu Tio o Iauaretê". *Todas as Letras* (Mackenzie), São Paulo, v. 8, p. 87-95, 2007.

BORGES, Maria Zélia. Interferência e integração da língua tupi no português do Brasil. In: XIV Congreso Internacional ALFAL, 2005, Monterrey, Nuevo Léon. *Anais do XIV Congreso Internacional ALFAL*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005. v. 1, p. 1-10. Disponível em <*www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/.../Letras/.../zelia01.doc*>.

BYLAARDT, Cid Ottoni. O desastre da escritura: "Meu tio o Iauaretê". In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 63-112.

CALOBREZI, Edna Tarabori. Entre a vida e a morte, o narrar... .In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003. p. 166-171.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 314 p.

CARDOSO, Naiara Mangino. *O mal-estar em Guimarães Rosa — os empecilhos da cultura encenados nas famílias rosianas*: a tragicidade da constituição cultural. São Carlos, 2014. 108 p. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura, Universidade Federal de São Carlos.

CARVALHO, Leomir Silva de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. A trapaça do Iauaretê. *Boletim de pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 14, n. 21, p. 128-141, 2014|.

CASTAÑEDA, Irene Zanette de. *"Meu Tio o Iauaretê": a revolução, a consciência e o reequilíbrio cósmico*. Araraquara, 1986. 221 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade do Estado de São Paulo.

CASTRO, Vanessa Chiconeli Liporaci de. "*A terceira margem do rio*": um autor e dois tradutores. Signo, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, p. 151-162, maio/ago. 2017.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Antropofagia y perspetivismo: el devenir-jaguar en "Meu tio o iauaretê". *Badebec*, Rosario, v. 5, n. 9, p. 146-165, Sept. 2015.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. *Perspectivismo literário e neotenia*: *Axolotl* e outras zoobiografias. Florianópolis, 2013. 221 p. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.

CORGOZINHO FILHO, Jair Alves. A tela gotejante do Iauaretê. In: DUARTE, Lélia Parreira *et alii* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000. p. 289-294.

ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. "Meu tio o yavaraté" — À margem da estória. *Literatura*: *Teoría, Historia, Crítica*, Bogotá, v. 16, n. 1, p. 131-164, Jan.-Jun. 2014.

ESTEVES, Lenita Rimoli, Giovanni Pontiero, tradutor de saramago. *Revista da USP,* n. p. 18, dez. 2009.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A voz de quem morre: o indício e a testemunha na narrativa brasileira contemporânea. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 36-44.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A voz de quem morre: o indício e a testemunho em "Meu tio o iauaretê". *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 26-32, 2006.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Nada, nosso parente. Uma leitura de «Meu tio o iauaretê». *Rassegna Iberistica*, Veneza, n. 44, p. 17-30, dic. 1992.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Nefas:* palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio et alii (Orgs). *Escrita da viollência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. 1, p. 79-89.

FONSECA, Cláudia Lorena Vouto da. *Os bichos de muita antiguidade: anticonvenções do contar em Guimarães Rosa*. Porto Alegre, 2004. 140 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 350 p.

GUIMARÃES, Rodrigo. Zagaia na orla das identidades: mímesis e desconstrução em "Meu tio o iauaretê". Revista da ANPOLL, v. 2, n. 24, p. 177-197, 2008. Disponível em <*www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/33*>.

IMBROISI, Waldyr; SCORALICK, Joyce. Solidão: a linguagem em devir do iauaretê. *Macabéa*, Crato, v. 1, n. 1, p. 68-85, jun. 2012.

JAUSS. Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LEITE, Sebastião Uchoa. "A linguagem do texto". In: *Obra em dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p. 40-1.

Ligia Chiappini, Marcel Vejmelka, David Treece (eds.), *Studies in the Literary Achievement of João Guimarães Rosa, the Foremost Brazilian Writer of the Twentieth Century* (Edwin Mellen, 2012), 456pp ISBN10: 0-7734-3953-6 ISBN13: 978-0-7734-3953-5

LIMA, Marcos Hidemi de. A identidade trágica do Jaguaretê. *Terra roxa e outras terras*

— Revista de Estudos Literários. Londrina, v. 12, p. 113-122, jun. 2008.

LIMA, Maria da Conceição Resende Sá; SOUZA, Iderlânia Costa Souza; SILVA, Michelle Alexandre da. "Meu tio o iauaretê": uma análise estrutural, linguística e literária, a partir das dicotomias aparentes no texto. Disponível em <*200.17.141.110/pos/.../I_ENILL_MARIA_DA_CONCEICAO.pdf*>.

LOPES, Layse Helena Teodoro Pinheiro. Luandino Vieira e Guimarães Rosa: uma leitura de o "último quinzar do makulusu" (*Velhas estórias*) e de "meu tio o iauaretê" (*Estas Estórias*). Assis, 1997. 209 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

MACHADO, Irene A. A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira *et alii* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000. p. 280-284.

MARQUES, Davina. Devir em 'Meu tio o iauaretê': um diálogo Deleuze-Rosa. In: 16º COLE — Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas/SP. Campinas: Associação de Leitura do Brasil, 2007. v. 1, p. 1-7.

MIRANDA, José Américo. Literatura e artes plásticas (um encontro imaginário entre Guimarães Rosa e Jackson Pollock). In: DUARTE, Lélia Parreira *et alii* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000. p. 318-321.

MOREIRA, Edilane Rodrigues Bento; WANDERLEY, Naelza de Araújo. A representação da relação entre homem/animal no conto "Meu tio o Iauaretê", de Guimarães Rosa: uma abordagem ecocrítica. Revista Investigações, Recife, v. 24, n. 1, p. 55-83, jan. 2011.

MULINACCI, Roberto. A linguagem e a morte. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003. p. 677-682.

MULINACCI, Roberto. Il banchetto selvaggio. L'antropofagia come ermeneutica della diversita in un racconto di Guimaraes Rosa. *Rassegna Iberistica*, Veneza, n. 75/76, p. 43-49, set. 2002.

NEVES, Nuno Teixeira. O onceiro que virou onça ou a recusa do indianismo. *Revista de Letras*, Porto, n. 14, fev. 1989.

NOGUEIRA, Erich Soares. *A vocalidade em Guimarães Rosa*. Campinas, 2014. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas.

NOGUEIRA, Erich Soares. A voz indígena em "Meu tio o iauaretê", de Guimarães Rosa. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 9, p. 1, p. 1-12, jan.-jun. 2013.

NOGUEIRA, Erich Soares. Vocalidade em Guimarães Rosa. In: EWALD, Felipe Grüne *et alii* (org.). *Cartografias da voz*. São Paulo: Letra e Voz, 2011. P. 127-141.

OLIVEIRA, Brenno da Costa Carriço; PANTOJA, Jorge Luís Ferreira; SANTOS, Loíde Leão. A recriação da linguagem em "Meu tio o iauaretê". In: HOLANDA, Sílvio; TEIXEIRA, Everton (orgs.). *Guimarães Rosa: novas perspectivas*. Curitiba: CRV, 2010. p. 77-85.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. O diálogo e o desejo em Guimarães Rosa. Disponível em <*www.ufjf.br/.../O-diálogo-e-o-desejo-em-Guimarães-Rosa-Terezinha*>.

PERRONE, Charles A. Notas para facilitar a leitura de "Meu tio o iauaretê". *Hispania*, v. 91, n. 4, p. 765-773, Dec. 2008.

PIFFARDINI, Bruno. *Tio Nasão, baratas e homens-onça de Guimarães Rosa*. PDF. 10 p.

PIZZI, Ana Paula. O devir-lugar da onça: entre rastros esobrevivências. *Interdisciplinar*,

Itabaiana, v. 5, n. 10, p. 333-342, jan. jun. 2010

RATTES, Kleyton Gonçalves. *O mel que outros faveiam. Guimarães Rosa e Antropologia*. Rio de Janeiro, 2009. 271 p. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional.

RIBEIRO, Gersiane; BORGES, Telma. Transculturar é resistir — Mia Couto e Guimarães Rosa. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto *et alii*. *Estudos de Literatura e resistência*. Campinas: Pontes, 2014. p. 185-202.

ROS, Adriana Meneguelli da. Iauaretê: o leitor no meio do redemoinho. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2007. p. 22-27.

ROSA, João Guimarães. "The jaguar". In: JACKSON, K. David (ed.). Oxford anthology of the Brazilian short story. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 328-354.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. *Senhor*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 25, p. 66-77, mar. 1961 (Incluído em *Estas estórias*).

ROSA, João Guimarães. Mi tío el jaguareté. Trad. Valquiria Wey. In: WEY, Valquiria (Org.). Cuento brasileño contemporáneo: uma antología general. México: UNAM, 1983. p. 25-70.

ROSA, João Guimarães. *The Jaguar and Other Stories* [Meu Tio o Iauaretê]. Trad. David Treece. Oxford: Boulevard, 2001. 183 p. [Inglês]

ROWLAND, Clara. Loup, si on jouait au loup? — Diálogo, palavra e morte em "Meu tio o iauaretê" de João Guimarães Rosa". In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As máscaras de Perséfone*: figurações da morte nas literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006. p. 41-83.

SÁ, Lúcia. O índio muda de voz. Gaspar Ilóm e "Meu tio o iauaretê". *Romance-Languages-Annual*, West Lafayette, n. 4, p. 564-569, 1992. Disponível em: <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1992/Spanish-html/Sa,Lucia.htm.>.

SÁ, Lúcia. Virar onça para vingar a colonização: "Meu tio o Iauaretê". In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMELKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 158-168.

SANTOS, Loíde Leão dos. *A oralidade no conto de Guimarães Rosa: um estudo de "Meu tio o iauaretê"*. Belém, 2007. 31 p. Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará.

SANTOS, Loíde Leão dos. Literatura e realidade: o duplo em "Meu tio o iauaretê". In: I Seminário Rosiano, 2008, Belém. *Anais do I Seminário Rosiano*. Belém: EDUFPA, 2008. p. 81-88.

SANTOS, Loíde Leão dos. *Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem?*: interpretação e recepção crítica de "Meu tio o iauaretê". Belém, 2010. 98 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários), Universidade Federal do Pará.

SILVA, David Lopes da. *O pulo da onça em Guimarães Rosa:* "*Meu Tio o Iauaretê*". Florianópolis, 2006. 208 p. Tese de Doutorado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.

SILVA, Thiago Lins da. Nos rastros da tradição: um diálogo possível entre Guimarães Rosa e Nelson de Oliveira. *Cadernos de Literatura e Diversidade* (UEFS), Vitória, v. 7, p. 81-101, 2011.

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. "Meu Tio o Iauaretê" — um enfoque polifônico. *Língua*

e Literatura, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 131-51, 1976.

TAIT, Thais Calvi. *O jogo entre interpretação e performance em "Meu Tio o Iauaretê", de Guimarães Rosa*. São Paulo, 2007. 76 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

TREECE, David. Traduzir Rosa ao inglês. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMELKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 25-35.

WEY, Valquiria. Entrar para a *tribu* literária: a tradução de "Meu tio o iauaretê". *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 340-355, 2. sem. 2005.

YELIN, Julieta. Viajes a ninguna parte. sobre la representación de la animalidad en "Meu tio o iauaretê" de João Guimarães Rosa y A paixão segundo g.h. de Clarice Lispector. *Itinerarios*, v. 8, p. 223-233, 2008.

INTERTEXTUALIDADE E REESCRITURA NA TRADUÇÃO DO LIVRO DE ESDRAS DEUTEROCANÔNICO DO GES-UFC

Gilbson Gomes Bento (UFC)[1]

Resumo: Este trabalho tem como objeto a tradução do livro de Esdras deuterocanônico, uma reescritura intertextual feita pelo Grupo de Estudos da Septuaginta da Universidade Federal do Ceará (GES – UFC). Como arcabouço teórico-metodológico, utilizamos o conceito de reescritura (LEFEVERE, 1992), o conceito amplo de intertextualidade (KRISTEVA, 1967) e os conceitos mais estritos de colocação lexical (ADAM, 2008), hipertexto (LÉVY, 1993; PRIMO e RECUERO, 2006; BERMAN, 2007) e concordância (STRONG, 1890) em nossa análise. Nossos resultados apontam para o tema principal do poder relacionado à misoginia e à miscigenação, considerando comparações com obras filosóficas, literárias e religiosas.

Palavras-chave: Reescritura; Intertextualidade; Esdras deuterocanônico

O Grupo de Estudos da Septuaginta da Universidade Federal do Ceará (GES-UFC) foi cadastrado como projeto de extensão como atividade do antigo Grupo de Estudos da Cultura Clássica (GRECC) em 2011. A tradução e o estudo do livro de 1 Esdras iniciaram-se após a tradução inicial do livro de Gênesis e do livro de Jonas. Pelo estudo e tradução, o grupo vem se aproximando da cultura que produziu o texto sagrado da Bíblia e do dialeto comum da língua grega difundido no período helenístico, permitindo a comparação cultural e linguística entre a civilização judaica e a civilização helênica, ambas formadoras da nossa atual cultura ocidental, numa identificação ampliada pela observação das alteridades formadoras. Pela análise comparativa entre os personagens da Septuaginta e os personagens da mitologia e da comédia antiga grega, o GES-UFC pôde observar a possibilidade de estudo dos aspectos literários e culturais do texto bíblico, enfatizando, desse modo, o grande valor do texto como patrimônio cultural da humanidade (POMPEU *et al*., 2015).

A primeira versão grega do Antigo Testamento foi produzida por ordem do rei Ptolomeu II, o Filadelfo (284-246 a.C.), em Alexandria. Essa tradução serviu de ponte teológica entre o Antigo e o Novo Testamento e teria influenciado grandemente os apóstolos. Hoje a obra é conhecida também pelos nomes de "Versão dos Setenta", "Versão de Alexandria", e identificada pelos algarismos romanos "LXX". Ela faz parte do Helenismo, que se refere à literatura, à linguagem, à arte e à civilização grega, incluindo os povos do mediterrâneo a partir das conquistas de Alexandre, o grande, no

[1] Graduado em Letras(UFC), Mestrando em Letras(UFC). Contato: gilbson1@hotmail.com

ano de 323 a. C., quando começa a expansão da língua grega entre outros povos. Os demais dialetos gregos desapareceram quando surgiu o dialeto koiné. Trata-se de um dos fatores mais importantes para o advento do Cristianismo. A partir de cerca de 250 a.C., a produção da Septuaginta permitiu que outros leitores tivessem acesso a obras que, naquele período, eram conhecidas apenas por poucos leitores do hebraico.

Segundo o tradutor Wooden (2007, p. 392), o livro de Esdras deuterocanônico, ESDRAS A', conhecido como 1 Esdras, forma um par com o livro ESDRAS B', 2 Esdras (o canônico), ambos encontrados nas coleções da Septuaginta. Eles representam relatos presentes em 2 Crônicas, Esdras (2 Esdras 1-10) e Neemias (2 Esdras 11-23). Além disso, em 1 Esdras há uma história de três jovens que serviram de guarda-costas para o Rei Dario da Pérsia, que não está presente nos livros canônicos. A relação deste livro grego com a tradição bíblica hebraico-aramaica, do ponto de vista crítico da fonte da tradução, não está clara. Existem duas posições principais: 1) que o livro representa uma forma anterior do relato bíblico, embora a forma atual seja apenas uma parte dessa obra maior; e 2) que o livro é uma composição posterior, sendo dependente dos livros bíblicos.

Segundo Sandoval (2007), a maioria dos comentadores acredita que o conto dos três guarda-costas em 1 Esdras 3-4 serve, simplesmente e principalmente, para melhorar o status de Zorobabel, o líder inicial dos exilados retornados. Contudo, considerando uma série de ligações temáticas e retóricas entre o conto e o sermão-oração de Esdras relatado mais tarde no livro (1 Esdras 8: 65-87), poderia-se demonstrar que a história também funciona para sustentar a resposta de Esdras e seus associados à crise conjugal relatada em 1 Esdras 8: 65-87. A retórica dos discursos especialmente de Zorobabel sobre as mulheres e a Verdade (1 Esdras 4: 13-41) efetivamente antecipa e atenua as possíveis objeções morais do leitor à expulsão das mulheres estrangeiras. Isso sugere que uma razão principal para que 1 Esdras fosse composto posteriormente seria para pôr mais peso sobre os debates judaicos no período helenístico em relação aos casamentos entre judeus e gentios.

Nossa pesquisa buscou marcas de intertextualidade entre o texto do livro traduzido de Esdras deuterocanônico e outras obras da literatura grega antiga como as comédias de Aristófanes e os diálogos de Platão, além de marcas da cultura e literatura contemporânea, assim caracterizando a tradução como uma reescritura intertextual. Utilizamos como abordagem crítica e teórica os conceitos de Reescritura (Rewriting), às vezes traduzido

como Reescrita, de André Lefevere, e o conceito de Intertextualidade em amplo sentido, de Julia Kristeva.

Em *Translating Literature – Practice and Theory in a Comparative Literature Context* (1992), André Lefevere, num contexto teórico derridiano, faz uma revisão da teoria da tradução e apresenta a tese de que a tradução é um processo de reescritura. Esse processo seria responsável pela sobrevivência da obra e deveria ser estudado em todos os seus aspectos dentro do tema da função da tradução em uma determinada cultura. A influência desse material teórico-prático parece ter sido enorme nos centros de formação universitários e parece continuar sendo balizador para muitos trabalhos de pesquisa em três áreas da tradução literária: o processo, o produto e a recepção (RODRIGUES, 2012, p. 16). Lefevere (1992, p. 115) argumenta que, por exemplo, embora a Septuaginta possa ser considerada uma tradução "ruim", já que ela não possuiria uma total equivalência com o texto hebraico, ela ainda assim manteve uma imagem forte e influenciou outras traduções, continuando a ser usada pela igreja ortodoxa grega até hoje. A cultura e o contexto poético e ideológico teriam possibilitado a sobrevivência da obra. Lefevere representa uma mudança significativa nas abordagens da tradução, pois passa a contemplar aspectos adicionais da contextualização da tradução. Considera-a uma entre vários procedimentos de Reescritura como a revisão, a crítica, a historiografia, a antologia, a compilação e as transposições para outros sistemas semióticos como o cinema, a televisão, o teatro, entre outros. Focaliza ainda nos sujeitos envolvidos nos processos como os tradutores, revisores, adaptadores, historiadores e compiladores dentro da teoria poética que embasa suas técnicas e das ideologias em que estão inseridos.

Agora, quanto ao conceito de Intertextualidade, Kristeva (1967, p. 438-65) discute as teorias de Bakhtin sobre o texto literário, argumentando que o discurso literário não seria um ponto com um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras. Todo texto seria como um mosaico de citações, absorção e transformação de um outro texto. Texto e Discurso se confundiriam, pois o diálogo estaria presente em ambos. A escritura seria uma leitura da literatura anterior e o texto absorveria e replicaria um outro texto. Essa é a forma como a Intertextualidade é definida como procedimento de constituição do texto. Segundo Carvalhal (2006, p. 51-52), o que tinha até então sido entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiriria com seu antecessor, passou com o estudo da Intertextualidade a ser

compreendido como um procedimento natural e contínuo de "reescrita" dos textos. Não se deve só constatar que um texto resgata outro texto anterior, mas examinar, caracterizando os procedimentos, perguntando-se por que determinados textos são resgatados em dado momento por outra obra. Quais são as razões para o autor do texto a reler textos anteriores? Se o autor decidiu "reescrevê-los", no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

Já para Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias (2008, p. 86-87), haveria uma intertextualidade em sentido restrito e uma em sentido amplo, como também uma intertextualidade explícita e uma implícita. Nosso interesse maior é a Intertextualidade em sentido amplo, mas tanto nos interessa o intertexto explícito das referências e das traduções como intertexto implícito das alusões e das paráfrases.

Enquanto que para Jean-Michel Adam (2008, p. 161), as colocações lexicais, quando características de determinados textos como discursos políticos e contos de fadas, dentre outros, seriam uma forma de Intertextualidade também, pois liberariam-se da estrutura sequencial do texto e acrescentariam-lhe uma organização em rede. Por exemplo, toda vez que alguém dissesse "Eu tenho um sonho", essa fraseologia remeteria ao discurso de Martin Luther King. Ou sempre que alguém se referisse a uma personagem como "bela moça"; "pobre moça" e "pobre criança", isso remeteria a personagens femininas protagonistas de contos de fadas. Podemos, então, mostrar a Intertextualidade presente na tradução feita pelo GES-UFC do texto de 1 Esdras através de uma passagem como a seguinte do capítulo 4, versículos 12 ao 20:

> 12 Ó homens, como não é o rei o mais poderoso, já que assim ele é obedecido?" e ele silenciou. 13 Em seguida, o terceiro, que falou sobre as mulheres e a verdade, (este foi Zorobabel) começou a falar: 14 "Homens, não é grande o rei, nem muitos os homens, também não é o vinho que prevalece? Quem é, então, que os domina, ou quem é o senhor deles? Não são as mulheres? 15 As mulheres geraram o rei e todo o povo que é senhor do mar e da terra. 16 Também delas vieram os seres humanos; e elas alimentaram estes, os que plantam as vinhas, das quais provém o vinho. 17 Estas também fazem as roupas dos homens; e estas trazem glória aos homens; e os homens não podem existir sem as mulheres. 18 Ainda se os homens reunissem ouro e prata, ou toda coisa bela, e vissem uma mulher que é boa na aparência e na beleza? 19 Então deixando todas essas coisas, para ela, embasbacaram-se e escancarando a boca, fixam os olhos nela; e todos a ela escolhem mais do que o ouro e a prata e toda coisa bela. 20 Um homem abandona seu próprio pai que o criou, e seu próprio país, e a sua própria mulher se apega.

Podemos usar a colocação da palavra *hyper-ischýei* ou *ischýei* que é traduzida como "é…o mais poderoso" e "prevalece" no texto e acaba estabelecendo uma relação de Intertextualidade com esta outra passagem do diálogo de Platão intitulado de Político (PLATO, 1903, 294a):

> Em certo sentido, no entanto, é claro que a lei faz parte da ciência da realeza; Mas o melhor não é que as leis estejam no poder, mas que o homem sábio e de natureza real seja governante. Você vê por quê?

Outra passagem que faz referência à questão da força e do poder é esta passagem de Ésquilo na qual o coro anuncia que Prometeu poderá ter poder no futuro, embora no presente se encontre acorrentado e dominado pelas personificações do Poder (*Krátos*) e da Força (*Bía*), a mando de Zeus, o novo monarca dos deuses (AESCHYLUS, 1926, vv. 522-525):

> Não beneficie os mortais além da razão
> e desconsidere seu próprio sofrimento;
> no entanto, estou confiante de que você será libertado dessas correntes
> e terá poder de modo algum inferior a Zeus.

Quando relacionamos esta colocação de 1 Esdras com passagens do Novo Testamento, encontramos 28 ocorrências do verbo *ischýō* que são reconhecidas pelo número 2480 na Concordância Fiel do Novo Testamento (DO NOVO TESTAMENTO, 1994, p. 406):

> Mt 5:13 Para nada mais presta senão para, lançado
> 8:28 ninguém podia passar por aquele caminho.
> 9:12 Os sãos não precisam de médico, e. sim, os
> 26:40 Então, nem uma hora pudestes vós vigiar
> Mc 2:17 Os sãos não precisam de médico, e, sim, os
> 5: 4 despedaçados. E ninguém podia subjugá-lo.
> 9:18 que o expelissem, e eles não puderam.
> 14:37 tu dormes? Não pudeste vigiar nem uma hora?
> Lc 6:48 a pôde abalar, por ter sido bem construída.
> 8:43 e a quem ninguém tinha podido curar [e que
> 13:24 que muitos procurarão entrar e não poderão.
> 14: 6 A isto nada puderam responder.
> 29 lançado os alicerces e não a podendo acabar,
> 30 começou a construir e não pôde acabar.
> 16: 3 Trabalhar na terra, não posso; também de
> 20:26 Não puderam apanhá-lo em palavra alguma
> Jo 21: 6 e já não podiam puxar a rede, tão grande era
> At 6:10 e não podiam sobrepor-se à sabedoria e ao
> 15:10 jugo que nem nossos pais puderam suportar,
> 19:16 e, de tal modo prevaleceu contra eles, que,
> 20 a palavra do Senhor crescia e prevalecia
> 25: 7 ele, as quais, entretanto, não podiam provar.
> 27:16 Clauda, a custo conseguimos recolher o bote,
> Gl 5: 6 incircuncisão, tem valor algum, mas a fé que

Fp 4:13 tudo posso naquele que me fortalece.
Hb 9:17 visto que de maneira nenhuma tem força de
Tg 5:16 Muito pode, por sua eficácia, a súplica do
Ap 12: 8 não prevaleceram; nem mais se achou no céu

Esta Concordância é baseada na *Strong's Exhaustive Concordance of the Bible*, também conhecida como *Concordância de Strong*, que foi elaborada sob a direção do professor de teologia Dr. James Strong (1822–1894) e publicada pela primeira vez em 1890. Ambas constituem uma referência cruzada remetendo cada palavra presente na Bíblia ao termo existente no texto na língua original, cujo objetivo é oferecer um índice de referência bíblica, palavra por palavra, permitindo que o leitor possa localizar todas as ocorrências de um determinado termo na Bíblia. A *Concordância Fiel* utiliza a tradução *Almeida Revista e Atualizada* (ARA ou RA), que é uma das Bíblias mais populares e mais utilizadas atualmente no Brasil, devido à sua ampla aceitação no meio protestante e no meio católico. A RA foi baseada na tradução da Bíblia de João Ferreira de Almeida (1628-1691), na *Almeida Revista e Corrigida*, edição de 1898, e também na *Tradução Brasileira da Bíblia*, publicada em 1917. A RA foi publicada pela primeira vez em 1959 pela Sociedade Bíblica do Brasil.

Portanto, traduzir qualquer documento relacionado ao texto bíblico possibilita uma leitura em rede chamada, por vezes, de hipertexto, já que o leitor, a partir de uma palavra, costuma fazer relações de Intertextualidade com outras dezenas de outros textos (LÉVY, 1993, p. 31; PRIMO e RECUERO, 2006, p. 2; BERMAN, 2007, p. 26). Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. O caso impresso seria como um hipertexto de primeira geração, em que rodapés, remissões e índices fazem a interligação de diferentes textos.

Outro ponto importante da leitura do livro de 1 Esdras é o contexto histórico da obra. Em especial, o status de mulher estrangeira dentro da comunidade do povo israelita, retornando do cativeiro na Babilônia. Nos episódios que concluem o livro se desenrola um arrependimento com a miscigenação (I Esdras 8:68-90) e a expulsão das esposas e filhos estrangeiros (I Esdras 8:91-9:36). Esses episódios ligam-se ao episódio dos três jovens (I Esdras 3:4 ao 4:4) que parece ter sido interpolado para apoiar retoricamente a decisão final da expulsão das mulheres estrangeiras. Estes problemas éticos ligam-se à questão da cidadania para os povos antigos e remetem ao discurso do processo Contra

Neera, que nos serve de contraponto entre a visão israelense pós-cativeiro e a visão da Atenas do período Clássico.

O discurso *Katà Neaíra*, Contra Neera, integra o *Corpus Demosthenicum* e é atribuído pela maioria da crítica contemporânea ao orador Apolodoro. Ele retrata o passado da hetaira Neera e representa uma rica fonte para o conhecimento do mundo feminino de Atenas da primeira metade do século IV a. C. Também é um testemunho de aspectos dos sistemas institucionais e processuais da pólis ateniense dos séculos V e IV a.C. Embora, na Grécia antiga, a prostituição fosse parte da vida em sociedade e fosse tida como algo comum e corriqueiro, sendo legalizada e fonte de impostos. Assim as prostitutas eram divididas em três classes: *pórnai*, que trabalhavam em bordéis públicos, *hetaîrai*, que eram estrangeiras, cultas e sofisticadas, donas de muitos atributos, e as *hieródouloi*, prostitutas sagradas, que praticavam a prostituição nos templos dedicados à deusa Afrodite, deusa do amor. Este processo contra uma prostituta foi marcante e seu registro sobreviveu ao tempo. O seu contexto histórico conflituoso pode ter contribuído para isso.

A ação processual contra os acusados Neera e Estéfanos se deu numa época em que o cenário político estava mobilizado pela ameaça de Filipe da Macedônia. Depois da derrota na guerra do Peloponeso, na qual Esparta saiu vencedora, Atenas se via diante da possibilidade de seus aliados desacreditarem de sua capacidade militar, abandonando-a, o que faria com que a pólis tivesse seus domínios comprometidos. O processo versou sobre a *Xenías graphḗ*, a usurpação de cidadania. Personalidades importantes surgiram com acusações de ordem política, ética e moral; assim a questão da cidadania ateniense voltou a ser discutida na *Ekklēsía*. Os costumes e a tradição da pólis ateniense se viram ameaçados pela desestruturação e pela desagregação (ONELLEY, 2011 e 2012; PETERS e CERQUEIRA,1982; DA SILVA, 2015).

A cidadania das mulheres estrangeiras e de seus filhos também é questionada e gera um conflito étnico, ético e moral na narrativa de 1 Esdras. Os casamentos tinham sido válidos, mas foram declarados pecaminosos. O método de separação foi a expulsão forçada. O caso das esposas e de seus filhos que se tornaram prosélitos e abraçaram a religião israelita não é levado em consideração. Assim, os contextos de ambas as obras se aproximam pelo discurso de justificação das decisões tomadas, mas se distanciam pela justificativa religiosa de 1 Esdras que não se sustenta sem recurso a uma espécie de

parábola, na qual a "verdade" e o "deus da verdade" justificariam a expulsão das mulheres, pois seriam as únicas coisas imparciais e "mais poderosas" que tudo, mais fortes que o vinho, mais fortes que o rei, mais fortes que o povo e até mais importantes do que as mulheres. A cidadania grega para as mulheres era muito limitada. Elas não tinham direito a voto nas assembleias nem podiam representar a si mesmas em processos judiciais que envolvessem seu nome. Por isso, Estéfanos é quem foi para o julgamento defender Neera como uma espécie de *kyrios* dela. Ademais, todos os discursos proferidos pelas personagens femininas em Aristófanes têm um certo tom de ironia, porque não era aceitável que uma mulher grega discursasse numa assembleia para a Atenas clássica. Pode até parecer um absurdo a ideia de uma assembleia de mulheres como na comédia *Lisístrata*, mas essa é uma forma de criticar a política grega que não chegava a uma resolução da guerra.

Além destas questões jurídicas, podemos buscar nas comédias do autor grego Aristófanes indícios da importância do papel da cidadã ateniense como geradora dos legítimos cidadãos e mantenedora das tradições religiosas como a festa das Tesmofórias. Na comédia *Lisístrata,* a líder da greve de sexo para pôr fim à guerra do Peloponeso, que dá nome a peça, faz declarações audazes sobre papel da cidadã dentro cidade-estado grega através suas manifestações religiosas e na exaltação à paz.

> Mas se eu nasci mulher, disto não
> me recrimineis, quando proponho coisas melhores do
> que as do presente. Eu pago a minha parte, pois forneço
> homens (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 649-652)
>
> desde/os sete anos de idade eu era arréfora, depois fui moleira,
> aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair a
> túnica amarela era ursa nas Braurônias; e enfim fui
> canéfora quando era uma bela moça portando um colar
> de figos secos.(ARISTÓFANES., *Lisístrata*., v. 643-648).

Na comédia *As Tesmoforiantes*, um Eurípides ficcional é condenado à morte pelo Conselho de Mulheres, por falar mal delas em suas tragédias. Da mesma forma, o Parente do tragediógrafo também é aprisionado por tentar defender aquele a quem elas execravam. Quando chega ao *Tesmofórion*. As mulheres agem como homens na assembleia e nos tribunais. Um forte tom político toma conta da primeira parte da peça, em que as mulheres empregam termos do universo tipicamente masculino. Referem-se ao festival como uma assembleia (v.374), consideram-se um Conselho de Mulheres (vv.372-3), comparam-se a oradores (vv.382-3) e discutem decretos e leis (v.361). O

festival das Tesmofórias é marcadamente religioso, mas Aristófanes o representa funcionando como um corpo democrático ateniense (DE OLIVEIRA FARIA, 2010, p.51-52). Comparando os textos vemos como o religioso e o político não estão tão separados dentro da cultura helenista como um todo. A lei e os deuses estão sempre relacionados à manutenção da linhagem como uma forma de direito. A figura da mulher aparece sempre como central nessa manutenção, pois ela representa os mistérios da vida e da morte nas figuras femininas divinas, como Deméter e Perséfone, figuras arquetípicas principais presentes nas Tesmofórias. Por outro lado, as mulheres são importantes também para esta outra cultura, a hebraica. Elas são uma força que deve ser controlada para poder mante-se a religiosidade patriarcal através uma cidadania baseada na descendência paterna que materializa nas leis sagradas. Há uma preocupação constante em controlar as mulheres e alertar sobre o perigo do poder feminino. De fato, as mulheres já têm muito poder e é preciso limitá-lo para que possa haver uma manutenção do poder patriarcal, da política patriarcal, da religião patriarcal. Isso se manifesta tanto nas comédias de forma subvertida quanto no processo jurídico *Contra Neera* e permanece no discurso dos três jovens em 1 Esdras. A cultura hebraica e a cultura helenística são patriarcais e ambas acabam focando nesta questão de uma crítica à mulher. Por vezes, podendo ser até uma certa misoginia, só que atenuada.

Gostaríamos de acrescentar que, a partir dos debates e do trabalho de tradução do texto antigo grego de 1 Esdras ou Esdras Alfa, pudemos observar as tradições culturais e os conflitos existentes dentro da sociedade antiga, conflitos estes como o problema da miscigenação tanto cultural quanto étnica que produz a sociedade ou como ela tenta manter sua unidade, sua singularidade, sua identidade, de alguma forma, através da religião, das leis e da política.

Nesse processo de manutenção de segregação, as mulheres sofrem principalmente com a perda de direitos de cidadã e vão cada vez mais se restringindo. Elas perdem muitas vezes o direito à fala, o direito da manutenção do nome familiar e por vezes acabam perdendo também o direito às propriedades que as pertenciam. Encontramos isso presente tanto na cultura hebraica como na cultura grega antiga e essas questões são levantadas nessas obras. Nós buscamos através do trabalho de reescritura e de análise de intertextualidade e das relações interdiscursivas e polifônicas, dentro desta pesquisa,

encontrar como estes debates estão presentes e como eles ficaram marcados dentro da história e dentro da literatura.

Referências

ADAM, Jean-Michel. **A linguística textual**: introdução à análise textual dos discursos. São Paulo, 2008.

AESCHYLUS. **Aeschylus**, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1.Prometheus. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0009:card=507&highlight=i%29sxu%2Fsein>. Acesso em: 12 out. 2017.

APOLODORO. **CONTRA NEERA**. [DEMÓSTENES] 59. Coleção Autores Gregos e Latinos. Série Textos. Tradução do grego de Glória Braga Onelley. Introdução, notas e índice de Ana Lúcia Curado. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

DA SILVA, Janaino Ferreira. CIDADÃOS E NÃO CIDADÃOS NA ATENAS NO PERÍODO CLÁSSICO: O PROCESSO CONTRA NEERA. **NEARCO** – Revista Eletrônica de Antiguidade, 2015, Ano VIII, Número I – ISSN 1972-8713. Disponível em: <http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero15/1.pdf>. Acesso: 01 jul. 2019.

DE OLIVEIRA FARIA, Milena. As Tesmoforiantes: peça com menos referência política de Aristófanes?. **Codex**: Revista de Estudos Clássicos, v. 2, n. 1, p. 59-73, 2010.

DO NOVO TESTAMENTO, Concordância Fiel. São José dos Campos. SP: Editora Fiel da Missão Evangélica Literária, 1994.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender:** os sentidos do texto. Contexto, 2008.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. **Critique**. Revue générale de publicacions. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-65.

LEFEVERE, André. **Translating Literature**: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. New York: MLA, 1992.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. O futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PETERS, Eduarda Tavares; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Mulheres em Atenas, no século IV: o testemunho do contra Neera, de Demóstenes. **Nearco**: Revista Eletrônica de Antiguidade. Revista Número II-Ano VI-2013 ISSN, v. 8713, 1982. Disponível em: <http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero12/68-84.pdf>. Acesso: 13 out. 2017.

PLATO. **Platonis Opera**, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903. Disponível em:<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0171:text=Stat.:section=294a&highlight=i%29sxu%2Fein>. Acesso em: 12 out. 2017.

POMPEU, Ana Maria César et al. GRUPO DE ESTUDOS DA SEPTUAGINTA: O LIVRO DE JONAS E SUA INTERTEXTUALIDADE COM A CULTURA GREGA CLÁSSICA. **Extensão em Ação**, v. 1, n. 8, p. 2-14, 2015. Disponível em: <http://www.revistaprex.ufc.br/index.php/EXTA/article/view/155/126>. Acesso em 16 out. 2017.

PRIMO, Alex; RECUERO, Raquel da Cunha. **A terceira geração da hipertextualidade**: cooperação e conflito na escrita coletiva de hipertextos com links multidirecionais. Líbero (FACASPER), v. IX, p. 83-93, 2006. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/links_multi.pdf>. Acesso em: 13 out. 2017.

RODRIGUES, Sara Viola. A literatura comparada e os estudos de tradução: algumas direções da pesquisa ocidental contemporânea. **Translatio**: revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva. Porto Alegre, RS. N. 3 (2012), p. 11-27, 2012. Disponível em:<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/104478/000929393.pdf?sequence=1>. Acesso em: 27 set. 2007.

SANDOVAL, Timothy J. The strength of women and truth: The tale of the three bodyguards and Ezra's prayer in first esdras. **Journal of Jewish studies**, v. 58, n. 2, p. 211-227, 2007.

VOLLI, UGO. **Manual de semiótica.** Edições Loyola, 2007.

WOODEN, R. Glenn. 1 ESDRAS. In: PIETERSMA, Albert; WRIGHT, Benjamin G. (Ed.). **A new English translation of the Septuagint**. Oxford University Press, 2007

UM PANORAMA DA TRADUÇÃO DE POESIA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1960

Marlova Aseff (UFSC)[1]

Resumo: Nos anos 1960, a poesia traduzida e publicada no Brasil ainda refletia opções estéticas bastante tradicionais, sendo que quase um terço dos lançamentos editoriais no decênio foram dedicados a vencedores do Prêmio Nobel de Literatura, na sua maioria, autores da primeira metade do século 20. No entanto, a década de 1960 também foi marcada pelo início da publicação das traduções feitas pelos poetas concretos, que introduziram os primeiros nomes do seu paideuma vanguardista no sistema literário nacional. Apesar de o grupo ter se formado em 1952, e de Augusto de Campos ter começado a se corresponder com Ezra Pound no ano seguinte (1953), foi somente em 1960 que eles começaram a publicadas em livro as suas traduções de poesia. Esta comunicação pretende fazer um panorama dos tradutores em atuação nessa década, de suas opções estéticas e escolhas tradutórias. O objetivo maior é refletir sobre a possibilidade de demarcar os anos 1960 como a época que, após o Modernismo, deu início a importantes inovações no panorama da poesia brasileira, tendo a tradução como impulsionadora das mesmas.
Palavras-chave: História da tradução; Poesia traduzida no Brasil; Poetas-tradutores; História do livro no Brasil

Esta comunicação faz parte da pesquisa em andamento "Tradutores e traduções no processo de constituição da poesia após o modernismo no Brasil" que estou desenvolvendo no Programa Nacional de Pós Doutorado/Capes. Trata-se de uma continuidade de minhas pesquisas recentes, com a diferença que as anteriores tiveram um caráter mais panorâmico, de reunião de muitos dados e análises mais gerais, e agora entro numa fase na qual pretendo aprofundar a análise e a reflexão. O objetivo agora é estudar o ambiente poético-cultural brasileiro a partir de meados dos anos 1950-1960, momento em que se iniciou, com maior intensidade, a circulação da poesia moderna e vanguardista em tradução no sistema literário local. Pretendo, sobretudo, refletir sobre qual foi o lugar de certas traduções, tradutores e de suas concepções sobre tradução no processo de superação da poesia lírica na história da literatura brasileira.

Na prática, até este momento, não me deparei com nenhuma informação realmente nova, mas o que pretendo é organizar minha narrativa e visada no sentido de entender as mudanças no sistema literário nacional privilegiando o papel jogado pela tradução. Porque temos muitos estudos sobre o movimento da poesia concreta, por exemplo, mas todos do ponto de vista da literatura brasileira, com nenhuma ou pouca

[1] Doutora em Literatura e em Estudos da Tradução (UFSC). Contato: marlova.aseff@gmail.com.

atenção dada à tradução. E, certamente, há também inúmeros trabalhos sobre a prática tradutória, fundamentalmente centrados nos irmãos Campos. No entanto, pretendo estudar como a tradução a partir desse período ajuda a configurar o repertório da poesia brasileira que se fará a partir daí, no nosso período pós-modernista.

O pós-modernismo aqui deve ser entendido simplesmente como o período após o modernismo. A historiografia costuma concordar que nosso modernismo se encerrou no final dos anos 1960, depois de passar por três fases diferentes. Segundo Italo Moriconi, "o modernismo desdobrou historicamente uma dialética que levou do impulso à dessacralização a um processo de ressublimação da linguagem artística" (MORICONI, 2004, s/p). Nos anos 1950, predominava na poesia brasileira a inclinação lírica e o tom sublime adotado pela geração de 45, quando então ocorre uma reação promovida pelo movimento da poesia concreta. Obviamente, havia Carlos Drummond de Andrade, poeta ainda em atividade e consagrado, e João Cabral, que foi outro poeta fora da curva.

A poesia traduzida nos anos 1960

Antes de prosseguir, gostaria de esboçar um panorama da tradução de poesia nos anos 1960. Os poetas-tradutores do nosso modernismo continuavam muito produtivos, embora possamos dizer que suas escolhas eram em sua maioria conservadoras. Eles reforçavam os modelos poetológicos em voga. Havia espaço para a poesia romântica de Victor Hugo, representado por *Odes e baladas* em tradução de Jamil Almansur Haddad (Editora das Américas, 1960), para compilações de poemas de tema amoroso, como a antologia de José Guilherme de Araújo Jorge *Os mais belos sonetos de amor* (Vecchi, 1966) e para clássicos como *A arte de amar*, de Ovídio, em tradução também de Haddad (Biblioteca Universal Popular, 1964). O cânone dos poetas refletido na tradução de poesia na década de 1960 estava composto de 22 poetas, sendo que seis deles – o equivalente a 27,7% – eram ganhadores do prêmio Nobel de Literatura.[2]

Nessa década, poetas da primeira geração modernista, como Manuel Bandeira, contando então com 74 anos no início dessa década, e Guilherme de Almeida, já nos seus

[2] Fréderic Mistral (francês) – Prêmio Nobel de 1904; em tradução de Manuel Bandeira (*Meirelle*, Delta, 1961); Giosè Carducci (italiano) – Prêmio Nobel de 1906; em tradução de Jamil Almansur Haddad (*Poesias escolhidas*, Delta, 1962); Erik Axel Karlfeldt (suíço) – Prêmio Nobel de 1931; em tradução de Ivo Barroso (*Poesias*, Delta, 1964); Gabriela Mistral (chilena) – Prêmio Nobel de 1945; em tradução de Henriqueta Lisboa (*Poesias escolhidas*, Delta, 1964). Herman Hesse (alemão naturalizado suíço) – Prêmio Nobel de 1946; em tradução de Geir Campos (*Andares*, Nova Fronteira, 1961) Saint-John Perse (francês) – Prêmio Nobel de 1960; em tradução de Darcy Damasceno (*Poesias*, Delta, 1969).

últimos anos de vida (viria a falecer em 1969) continuavam em atividade. Uma tradução realizada nesse período e que é bastante celebrada até hoje é a de *Cantos de Dante*, da poeta Henriqueta Lisboa (Instituto Ítalo-brasileiro, 1969). Por outro lado, seguindo certo ímpeto esquerdista vigente na época, Geir Campos publicou em 1966 *Poemas e canções*, do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e o libertário *Folhas de relva*, de Walt Whitman, ambos pela Civilização Brasileira, 1964.

Nesta década, foram traduzidas e publicadas 56 obras do gênero, em 1ª edição, sendo 16 antologias mistas. A publicação ficou concentrada em editoras sediadas na Região Sudeste. A esmagadora maioria estava no Rio de Janeiro (mais de 70%). A editora que mais publicou traduções poéticas no período foi a Civilização Brasileira (seis títulos), seguida pela Delta (cinco títulos) e pelo Serviço de Documentação do MEC (quatro títulos). Como se percebe, o Rio de Janeiro naquela época concentrava a edição de poesia, fato que iria mudar já a partir da década seguinte. Também cinco das seis obras de poesia traduzida lançadas pelos irmãos Campos nesta década foram editadas no Rio e não em São Paulo (pela Civilização Brasileira, Tempo Brasileiro, e MEC), como seria de esperar, uma vez que eles eram paulistanos.

Acontecimentos da década de 1950

É preciso retroceder à década anterior, a de 1950, para recuperar vários *acontecimentos* que prepararam a emergência das traduções dos anos 1960. Um deles foi o rompimento, em 1950, dos irmãos Campos e de Décio Pignatari com o Clube de Poesia, reduto da Geração de 45, mas que também era, segundo conta Augusto, frequentado por "praticamente todos poetas válidos de São Paulo, com a participação assídua e polêmica de Oswald de Andrade" (PRIOSTE, 2004, p. 13). A Geração de 45 era formada por poetas que, segundo Bosi, tinham em comum "o pendor para certa dicção nobre e a volta, nem sempre sistemática, a metros e a formas fixas de cunho clássico" (BOSI, 2006, p. 438). Como consequência desse rompimento, em 1952 é formado o grupo Noigandres, que lança nesse ano o primeiro número da revista-livro com o mesmo nome.

Outro acontecimento no âmbito literário foi a página Poesia-Experiência, editada por Mário Faustino no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. A página foi publicada de setembro de 1956 a novembro de 1958. Nesse espaço, Faustino traduziu e fez análises críticas de um apanhado de poetas cuja obra, ou melhor, parte da

obra, considerava válidas para o presente poético (Allan Poe, Gautier, Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, Pound e muitos outros). Em 1956, os irmãos Campos começam a colaborar neste espaço a convite de Faustino. Ali, polemizaram com críticos e artistas (AGUILAR, p. 71). Em 1958, por causa de uma briga com Ferreira Gular, passam a publicar no Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*. Ainda em 1956, lançam o Manifesto Concretista na revista *ad-arquitetura e decoração*, de São Paulo. Em 1958, voltam a publicar um manifesto, desta vez na *Noigandres*: o Plano-piloto para poesia concreta, que seria republicado em 1965 no livro *Teoria da Poesia Concreta* (São Paulo: Edições Invenção).

Também em 1956, Augusto inicia uma correspondência com o poeta norte-americano e. e. cummings, e o grupo participa da organização da primeira exposição nacional de arte concreta, que reúne artes plásticas e poesia, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Mas exposição não chama a atenção, é recebida "com certa frieza", segundo descreve Aguilar (XX. p. 73). Será somente em 1957, quando a exposição segue para o Rio de Janeiro, que a mesma repercutirá, causando debates e polêmicas acaloradas. A exposição ganha as páginas da revista *O Cruzeiro* de março de 1957 na reportagem intitulada "O rock'n'roll da poesia", que trazia a seguinte linha de apoio:

> "Abaixo o verso" é o grito de revolução que lançaram os jovens poetas concretos brasileiros, propondo ao mundo das letras uma nova linguagem poética: a poesia sem versos. 'Isso é coisa de débeis mentais' – bradou o acadêmico Olegário Mariano, quando eles inauguraram, na semana passada, no Ministério da Educação, a Exposição Nacional de Arte Concreta (seis poetas e 20 artistas plásticos). Disse o pós-modernista Ledo Ivo: "O que falta a essa gente é um bom curso primário". Eis a resposta deles: "A reação dos burocratas da literatura contra nós é o sinal de que realmente trazemos algo de novo.

Observem que nos anos 1950 os poetas concretos retomam todo o *modus operandi* das vanguardas dos anos 1920, que incluía lançar manifestos, revistas e, sobretudo, a capacidade de criar polêmicas. Como já sabemos, elegem Ezra Pound como uma espécie de guru literário e, ao segui-lo, descobrem a força da tradução. Todo esse movimento (ação e reflexão) iniciado na década de 1950 se materializará em muitas traduções transgressoras e publicações teóricas na década de 1960 e 70. Pode-se dizer que são duas fases do projeto: a primeira que adota as práticas das vanguardas históricas, e a segunda, que aposta na difusão das sua poética por meio de traduções e ensaios. A segunda fase indica método e persistência por parte do grupo para difundir sua poética.

O manifesto concretista de 1956 anunciava:

> Mallarmé (un coup de dés-1897), Joyce (finnegans Wake), Pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, Apollinaire (Calligrammes) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização cuja unidade formal é o verso (livre, inclusive).

Estava descrito aí o primeiro paideuma concretista: a indicação da parte da obra de poetas, que foram selecionadas, à maneira da pedagogia poundiana, e que seriam publicadas em traduções nos anos 1960:

- 1960 - *Dez poemas de cummings*, por A. de Campos; *Cantares*, de Pound, por Augusto, Haroldo e Décio;
- 1962 - *Panorama de Finnagans Wake*, por Augusto e Haroldo, trazendo fragmentos da escrita de James Joyce;
- 1967 - *Poemas*, de Maiakóvski e *Poesia russa moderna*, ambos em tradução dos irmãos em parceria com Boris Schnaiderman.
- 1968 - *Traduzir e trovar*, poetas do século 12 ao 17.

E que seguiu na década de 1970.

- Em 1970 publicaram *ABC da Literatura*, de Pound (Cultrix, 1970), que além de formulações teóricas, trazia uma miniantologia do paideuma poundiano;
- No ano seguinte, Augusto e Haroldo, com Pignatari, publicaram *Mallarmagem* (Noa Noa, 1971) e aproveitaram para exaltar no prefácio o poema "Un coup de dés" de Mallarmé, o pai ou patrono da nova poesia a que se propunham, uma vez que, para eles, esse poema representava a própria crise do verso.
- Em 1977, Augusto traduziu ainda *O Tygre*, de William Blake (Edição do autor, 1977),
- *O dom e a danação*, com poemas do poeta metafísico inglês John Donne, que fora reabilitado ao cânone por Eliot e outros modernistas,
- E ainda *20 poemas de e.e.cummings* (Noa Noa, 1979),
- Em 1978 surge a antologia *Verso, reverso, controverso*, com poemas de *Donne, Herbert, Carew, Suckling, Crawshaw, Marvell, Blake* e *Hopkins* (Perspectiva, 1978),

- E em 1976, Haroldo publica *Seis cantos do paraíso*, de Dante Alighieri (Gastão de Holanda Editor, 1976).

Algumas "intuições preliminares" deste trabalho, uma vez que ainda não posso considerá-las propriamente conclusões, pois reflexão recém se inicia, são as que seguem. Como sabemos, o projeto concretista, que, na prática, foi decisivo para encerrar de vez o ciclo do Modernismo no Brasil, foi uma retomada dos valores de 1922 (principalmente de alguns aspectos da poesia de Oswald de Andrade) e do modus operandi das vanguardas históricas (manifestos, polêmicas, revistas). No entanto, após esse primeiro momento de germinação e embate verificado na década de 1950, o movimento deu prosseguimento ao seu projeto por meio da tradução da poesia que eles consideravam legitimadora das suas intenções. A tradução foi abraçada como crítica e militância. No entanto, segundo pontua Lages, a prática da tradução ultrapassou a fase de caracterização e de definição do movimento concretista e perdurou para além da fase mais programática de sua poética (LAGES 2002, p. 89). Considero esse fato muito importante e diria mais: a prática da tradução dos concretos colocou a tradução na ordem do dia para as gerações vindouras. Muitos nomes que constavam do paideuma proposto pelos concretos seriam retomados em tradução por poetas de gerações seguintes. O modo de traduzir e de encarar as escolhas tradutórias também foi alvo de debates que perduram. De certa forma, seu exemplo em relação à atividade da tradução foi incorporado nos anos seguintes e, nos anos 1970 e 1980, muitos poetas e intelectuais brasileiros engajaram-se na tarefa tradutória. Ivan Junqueira, Paulo Leminski, Jorge Wanderley, Claudio Willer, Olga Savary, Paulo Hecker Filho, Fernando Mendes Vianna, Anderson Braga Horta, José Jeronymo Rivera, Leonardo Fróes, Glauco Mattoso, Paulo Colina, Carlos Nejar, Ana Cristina César foram alguns dos poetas que se somaram às fileiras da tradução, mas com objetivos e referências diferentes das trazidas pelos seus precedentes.

O ciclo da poesia concreta foi breve, a morte do verso foi decretada, mas ele de fato não morreu. O concretismo funcionou como um tratamento de choque que mudou a poesia que viria a ser feita no brasil nos anos seguintes, conforme corrobora Paulo Henriques Britto, e citando-o encerro esta comunicação:

> a poesia concreta em si teve menos influência do que o tipo de poesia escrita pelos poetas associados ao concretismo em sua fase posterior, a fase pós-concreta: poesia como um discurso sobre literatura — ou, mais genericamente, um discurso sobre artefatos culturais, como literatura, música, cinema e por aí em diante — mais do que uma recriação da

> experiência existencial; poesia mais como evocação daquilo que se leu do que daquilo que se viveu (BRITTO, 2000, s/p).

Referências

AGUILAR, Gonzalo. **A poesia concreta brasileira**: As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDRADE, Luis Edgard de. O rock'n'roll da poesia. **O Cruzeiro**. Pp. 49-50. 02 de março de 1957.

ASEFF, Marlova. **Poetas-tradutores *e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)***. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. 239 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina.

BRITTO, Paulo Henriques. Poetry and memory. In: PEDROSA, Célia (Ed), **Mais poesia hoje.** Rio de Janeiro, 2000. Disponível em http://www.angelfire.com/ab6/phbritto/Poetry_and_Memory.pdf. Acesso em 11/10/2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. In **Poetics Today -** International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Volume 11, n.1. 1990. Edição do autor disponível em http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf. Acesso em 11/10/2018.

MORICONI, Italo. A problemática do Pós-modernismo na literatura brasileira. **Cadernos da ABF**, v. III, n. 1, 2004. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08.htm>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PRIOSTE, José Carlos. Além do limite do verso. Entrevista com Augusto de Campos. In: **Poesia Sempre**. Biblioteca Nacional, ano 12, nº 19, dezembro de 2004.

WILLSON, Patricia. **La constelación del Sur:** traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo 21. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

ANÁLISE CRÍTICA E DESCRITIVA DAS (RE)TRADUÇÕES DE *MADAME BOVARY* NO BRASIL: OS PERCURSOS DAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO SÉCULO XX AO XXI

Mônica dos Santos Gomes[1]

Resumo: A primeira tradução brasileira de *Madame Bovary* (1857) foi publicada em 1944. Posteriormente, mais dez (re)traduções foram realizadas em um espaço temporal de 70 anos. A análise crítica e descritiva dessas (re)traduções será realizada por meio das chamadas "zonas significativas" do romance, conforme Berman (1995), e os conceitos de retradução serão apresentados conforme os estudos de Berman (1990) e Ladmiral (2011). Este trabalho objetiva evidenciar que o estudo de traduções é uma importante ferramenta para a compreensão da obra literária, uma vez que o confronto entre o texto original e suas traduções leva a uma intimidade maior com o texto, o que contribui para o entendimento dos pormenores da obra em estudo.
Palavras-chave: *Madame Bovary*; Gustave Flaubert; (re)traduções; crítica de tradução; crítica literária

Madame Bovary foi escrito em cinco anos (de 1851 a 1856). De acordo com Llosa (2015), a ideia de escrever esse romance está ligada ao fracasso da primeira tentativa de Flaubert na composição do que seria seu primeiro romance: *La Tentation de Saint Antoine*, cujos manuscritos foram apresentados a seus amigos, Louis Bouilhet e Maxime Du Camp, que reprovaram o romance e sugeriram a Flaubert que escrevesse algo mais próximo do mundo real, como, por exemplo, as histórias de duas habitantes de Ry, cidade localizada na região da Normandia. Segundo Llosa (2015), essas histórias correspondem às de Delphine Delamare, casada com o médico Eugène Delamare, e Louise D'Arcet Pradier, casada com o escultor James Pradier. Ainda que profundamente ofendido com a opinião dos amigos, Flaubert decidiu seguir a sugestão e iniciou, portanto, a história de Emma Bovary.

O romance foi publicado, inicialmente, em capítulos na *Revue de Paris*, no período de 1º de outubro a 15 de dezembro de 1856. Com essa publicação, o autor e os editores da revista (Du Camp e Pichot) foram acusados de atentar contra a moral, a religião e os bons costumes da sociedade francesa do século XIX, o que os levou a julgamento, motivo pelo qual a obra obteve grande visibilidade. Os três foram absolvidos e, em abril de 1857, o romance foi publicado na íntegra em formato de livro.

[1] Graduada em Letras Francês/Português (UnB), Mestra em Literatura e Práticas Sociais (UnB), Doutora em Literatura e Práticas Sociais (UnB). Contato: monicadsg2018@gmail.com.

Madame Bovary narra a trajetória de Emma Bovary, uma jovem pequeno-burguesa habitante da cidade fictícia – Yonville-l'Abbaye –, localizada nas proximidades de Rouen, região da Normandia, França. Descontente com sua vida conjugal, Emma procura a libertação dessa instituição social por meio de envolvimentos amorosos com homens com características bem diferentes daquelas que havia observado em seu marido, que foram percebidas desde o início do casamento.

Emma Bovary teve dois amantes – Rodolphe e Léon – e contraiu muitas dívidas, pois os amores a levaram a desejar também uma vida luxuosa. Sem conseguir pagar essas dívidas, percebeu a possibilidade de seu marido descobrir os motivos pelos quais as adquiriu, o que a levou a considerar a morte como única saída para resolver a situação em questão. Ante esse cenário, Emma comete suicídio por meio da ingestão de veneno (arsênico), pois julgava que, assim, teria uma morte rápida e sem dor. Entretanto, ao contrário do que esperava, seus últimos momentos de vida foram longos e dolorosos.

Embora tenha adquirido grande visibilidade na França e fora dela, o romance de Flaubert teve sua primeira tradução brasileira publicada somente em 1944, 87 anos após sua estreia em Paris. Posteriormente, teve mais 10 versões publicadas em espaços temporais consideravelmente curtos, conforme especificado no quadro a seguir.

As (re)traduções brasileiras de *Madame Bovary*

Tradutor	**Editora**	**Ano de publicação**
Eloy Pontes	Vecchi	1944A
Sem referência	Clube do livro	1944B
Araújo Nabuco	Livraria Martins	1945
Genésio Pereira Filho	Melhoramentos	1955
Nair Lacerda	Biblioteca Universal Popular (BUP)	1965
Vera Neves Pedroso	Bruguera	1969
Sérgio Duarte	Ediouro	1985
Fúlvia M. L. Moretto	Nova Alexandria	1993
Ilana Heineberg	L&PM	2008
Mário Laranjeira	Penguin/Companhia das Letras	2011
Herculano Villas-Boas	Martin Claret	2014

Elaboração: Mônica Gomes.

No período de 70 anos, as onze (re)traduções do romance contaram com 96 edições publicadas pelas mais variadas editoras, sendo a mais recente lançada em 2017, pela editora Nova Fronteira, referente à tradução de Araújo Nabuco. Para realizar esse levantamento, foram feitas buscas em sítios eletrônicos, sebos físicos (em Brasília-DF) e virtuais, bibliotecas de órgãos federais e do Distrito Federal e bibliotecas das universidades federais e estaduais.

A relativa demora para a realização da primeira tradução não foi por acaso. A situação vivida pela sociedade brasileira do século XIX contribuiu para essa publicação tardia, pois o Brasil estava passando por diversas mudanças estruturais e econômicas que impactaram na forma como os intelectuais do país passaram a observar outras nações, visto que, naquele momento, os escritores brasileiros nutriam o desejo de se distanciarem ao máximo possível de sua metrópole, Portugal, e para buscar novos modelos literários recorreram ao maior centro cultural da Europa Ocidental naquele momento: a França.

Além disso, em geral, as classes mais altas da sociedade brasileira enviavam seus filhos para estudar na Europa, sobretudo na França. Com isso, muitos desses voltavam ao Brasil tendo o domínio da língua francesa, o que facilitava o acesso às obras escritas nesta língua, que, naquele momento, já circulavam amplamente no país.

A presença de romances estrangeiros no país foi intensificada do final do século XVIII para o início do século XIX, ganhando mais força a partir de 1839 com a chegada dos romances em formato de folhetins, cujo início se deu na França, em 1820, e modificou a forma de escrita romanesca.

Esses romances-folhetins, localizados nos rodapés dos jornais de grande circulação, segundo Márcia Abreu (2013), foram os mais comercializados naquele período, consequência da intensa procura pelo público leitor. Além das publicações nos rodapés de jornais brasileiros como o *Jornal do Commercio*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Correio Mercantil*, havia, também, diversos jornais franceses, como *Le Petit Journal*, *Le Journal*, *Le Matin*, *Le Figaro*, *Gazettes* e *Ba-ta-clan*, que também publicavam folhetins e circulavam amplamente no Brasil em meados do século XIX.

O trajeto percorrido pela obra de Flaubert no Brasil revelou que se trata de um romance bastante presente na literatura local, o que, certamente, contribuiu para a construção dessa literatura. Nesse sentido, as reflexões em torno do texto traduzido são essenciais para que possamos mensurar a importância do estudo de uma obra como esta, visto que investigá-la de forma aprofundada, por meio do texto original e de suas traduções, assume, nesse contexto, um valor simbólico e representativo de uma intensa troca de experiências entre as culturas e as literaturas dos países envolvidos no ato tradutório. A esse respeito, Berman (2013) faz a seguinte declaração:

> A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta

> reflexão não é nem descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia.
> (BERMAN, 2013, p. 23)

Essa investigação configura-se, pois, como uma reflexão do modo pelo qual a tradução torna-se uma importante e relevante ferramenta para verificarmos como o fazer literário se manifesta entre as culturas, haja vista sua capacidade de trazer novos elementos para a cultura receptora, como podemos perceber por meio da utilização, por alguns escritores brasileiros, de formas estéticas trabalhadas anteriormente por Gustave Flaubert.

Nesse sentido, Lambert e Van Gorp (2011) apresentam um esquema que contém os parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios no contexto da teoria dos Polissistemas, formulada por Even-Zohar (1990), que tem como fundamento as interações socioculturais, ideológicas e históricas dos sistemas envolvidos em um processo de colaboração, agindo de modo dinâmico e heterogêneo.

Nessa perspectiva, a análise das traduções não se limita ao aspecto avaliativo, por meio de comparações entre original e tradução a fim de perceber quais foram as possíveis perdas ocorridas no ato tradutório. O que está em evidência, com o advento dos estudos descritivos da tradução, é compreender as mudanças ocorridas na passagem do texto de uma cultura para outra. Essa ampliação das formas de se estudar traduções possibilita visualizar o texto literário em toda a sua complexidade.

O texto flaubertiano foi apresentado ao público leitor brasileiro por dez tradutores conhecidos atuantes em diversas áreas do conhecimento. Independentemente de serem tradutores profissionais, escritores com vasta ou pequena produção, as traduções se apresentam por meio de textos tratados com integridade, mantendo, em geral, as características basilares da escrita flaubertiana.

A análise dessas traduções evidencia como esses tradutores se portaram diante do texto francês para apresentá-lo ao público leitor brasileiro em variados momentos de nossa história literária, haja vista estarmos diante de onze traduções realizadas em sete décadas distintas.

Para uma investigação eficaz de romances – que são textos longos –, como é o caso em estudo, faz-se necessária uma escolha de trechos considerados representativos da obra em estudo. Esses trechos foram nomeados por Berman (1995) de “zonas significantes”, que são zonas

> [...] onde uma obra atinge sua própria visada (não necessariamente a do autor) e seu próprio centro de gravidade. A escritura da obra possui um alto grau de necessidade. Essas passagens não são necessariamente aparentes a uma simples leitura, motivo pelo qual, constantemente, é o trabalho interpretativo que as revela, ou confirma sua existência.[2]
> (BERMAN, 1995, p. 70)

Não se trata de localizar trechos impactantes, mas, sim, os que apresentam significado de modo específico. No caso de *Madame Bovary*, são consideradas como "zonas significantes" os seguintes excertos: o baile Vaubyessard, os comícios agrícolas, o passeio de fiacre e o envenenamento de Emma, que representam momentos decisivos da história da personagem principal e evidenciam o trabalho de escrita de Flaubert. Ademais, também são consideradas peças antológicas da obra, pois representam alguns dos episódios-chave para a arquitetura narrativa do romance.

A representatividade dos excertos selecionados para esta análise está ligada à construção das cenas descritivas, uma das características responsáveis pela imposição de um ritmo narrativo diferenciado ao enredo, que evidenciam a inovação poética presente na escrita flaubertiana. Essas características são as responsáveis por essa obra ser considerada uma referência para a narrativa romanesca ocidental produzida a partir de meados do século XIX.

Em conjunto com as razões supracitadas para a escolha da análise das traduções via esses quatro excertos, ao realizarmos o exame detalhado do romance, foi possível perceber que entre eles existe um profundo elo estrutural, de tal forma que alguns elementos ou ações presentes em uma cena são retomados posteriormente, ora com novos significados, ora como consequência dos atos praticados anteriormente.

O primeiro movimento dessa cumplicidade ocorre entre o baile de la Vaubyessard e os comícios agrícolas. Ao assistir o evento na prefeitura ao lado de Rodolphe, sentindo de perto o aroma de seu perfume, Emma lembra-se imediatamente do cavalheiro com quem havia dançado a última valsa do baile. Seguem os trechos em que essa relação é estabelecida:

[2] « où une œuvre atteint sa propre visée (par forcément celle de l'auteur) et son propre centre de gravité. L'écriture y possède un très haut degré de nécessité. Ces passages ne sont pas forcément apparents à la simple lecture ; et c'est bien pourquoi, le plus souvent, c'est le travail interprétatif qui les révèle, ou confirme leur existence » Minha tradução.

Ligação entre o baile e os comícios

Baile	**Comícios Agrícolas**
Entretanto, um dos valsistas, que chamavam familiarmente Visconde, e cujo colête muito aberto parecia moldado ao peito, veio, pela segunda vez, convidar Madame Bovary, garantindo-lhe que a guiaria e ela se sairia bem. (FLAUBERT, 1965, p. 72. Trad. Nair Lacerda)	Ela distinguia em seus olhos pequenos raios dourados irradiando-se em derredor das pupilas pretas, e sentia, até, o perfume da brilhantina que êle usava no cabelo. Então, uma languidez apoderou-se dela, e veio a recordação daquele visconde que a fizera valsar em Vaubyessard, cuja barba exalava, como aquêles cabelos, o mesmo odor de baunilha e limão. Maquinalmente, entrecerrou as pálpebras para melhor inspirá-lo. [....] A doçura daquela sensação penetrou assim seus desejos de outrora e, como grãos de areia sob uma tufada de ventos, êles turbilhonaram na baforada sutil do perfume que se espalhava em sua alma. (FLAUBERT, 1965, p. 181. Trad. Nair Lacerda)

Elaboração: Mônica Gomes.

Na passagem referente ao Visconde, observamos que não há detalhamentos de suas características físicas, no entanto, o odor da barba de Rodolphe despertou as lembranças do cavalheiro que a guiara na derradeira valsa do baile, o que representou um momento de vislumbre com a presença dessa vívida lembrança olfativa capaz de transportá-la aos encantamentos do tão longínquo baile.

Outra ligação pertinente é entre os comícios agrícolas e o passeio de fiacre em que observamos a presença de um elemento, cujo valor simbólico é marcante na obra: as borboletas. A referência a esse inseto sela os inícios dos envolvimentos de Emma com seus amantes. Seguem os trechos em que essa ligação é estabelecida:

Ligação entre os comícios e o fiacre

Comícios	**Fiacre**
Rodolphe segurava-lhe a mão, sentindo-a morna e palpitante como um pássaro cativo que tenta alçar vôo; mas, fosse porque desejava soltar-se, fosse para corresponder à sua pressão, ela fez um movimento com os dedos e ele exclamou: -Oh! obrigado! A senhora não me repele! Como é magnânima! Compreende que sou seu! Deixe que eu a veja, que a contemple! Um golpe de ar, que entrou pela janela, agitou a toalha da mesa, enquanto lá embaixo os grandes chapéus dos camponeses se ergueram como as asas de grandes borboletas. (FLAUBERT, 1985, p. 105. Trad. Sérgio Duarte)	Certo momento, no meio-dia, em pleno campo, quando o Sol dardejava mais forte seus raios contra as lanternas prateadas, uma mão nua passou por entre as cortinas de lona amarela e lançou ao vento pedacinhos de papel, que se dispersaram e foram cair longe, como borboletas brancas, sobre um campo de trevos vermelhos em flor. (FLAUBERT, 1985, p. 161. Trad. Sérgio Duarte)

Elaboração: Mônica Gomes

A comparação do movimento dos chapéus dos burgueses se agitando como borboletas com o soprar do vento logo depois da declaração de Rodolphe contrapõe-se à delicadeza e à calmaria dos pedaços de papéis jogados para fora do fiacre, após a consumação do relacionamento com Léon. No primeiro momento, há uma hesitação

diante daquela novidade amorosa que estava por vir; no segundo momento, uma sensação de liberdade e de entrega diante desse envolvimento amoroso já concretizado.

Por fim, a relação entre o episódio do fiacre com o envenenamento de Emma se manifesta por meio de uma personagem bastante simbólica: o mendigo cego – e sua canção. Seguem os trechos em que essa relação é estabelecida:

Ligação entre o fiacre e o envenenamento

Fiacre	**Envenenamento**
Na encosta havia um pobre diabo a vagabundear com o seu bastão, bem no meio das diligências. Uma pilha de trapos cobria-lhe os ombros, e um velho chapéu de castor furado, arredondando-se como bacia, escondia-lhe a face; mas, quando ele o retirava, descobria, no lugar das pálpebras, duas órbitas escancaradas e ensanguentadas. A carne desfiava-se em frangalhos vermelhos; e a partir dela corriam líquidos que se congelavam em sarna verde até o nariz, e as narinas negras aspiravam convulsivamente. Para lhe falar, ele jogava a cabeça para trás com um riso idiota; - então as pupilas azuladas, rodando em movimento contínuo, iam se chocar, nas têmporas, contra a beira da ferida viva. Ele cantava uma pequena canção, seguindo os carros: **Muitas vezes um belo dia de calor** **Leva as meninas a sonharem com o amor.** E em todo o resto da canção havia pássaros, sol e folhagem. (FLAUBERT, 2014, p. 313. trad. Herculano Villas-Boas)	De repente, ouviu-se na calçada um ruído de grossos tamancos, com o bater de um bastão; e uma voz elevou-se, uma voz rouca, a cantar: **Muitas vezes um belo dia de calor** **Leva as meninas a sonharem com o amor.** Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos soltos, a pupila fixa, amplamente aberta. **Para colher rapidamente** **As espigas que a foice arranca.** **Mi'Na'Nette vai se inclinando** **Aos sulcos, que espigas vêm dando.** - O Cego! - exclamou ela. Emma começou a rir, com riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face hedionda do miserável, que se levantava nas trevas eternas como um pânico. **Naquele dia ventou tanto** **Que a saia curta foi-se, voando!** Uma convulsão derrubou-a no colchão. Todos se aproximaram. Ela não existia mais. (FLAUBERT, 2014, p. 371-373. Trad. Herculano Villas-Boas)

Elaboração Mônica Gomes.

Nessas passagens, observamos que a primeira descreve o cego maltrapilho, quase um moribundo vagando pelas ruas da cidade, cuja presença era considerada desagradável pelos habitantes. Na segunda aparição, há apenas uma presença simbólica: ele não é visto, mas, sim, ouvido por Emma. Existe, nessas passagens, uma manifestação contraditória e perturbadora, pois, no primeiro momento, a presença do cego marca o final um dia de felicidade e regozijo causado pela doçura de seus encontros com Léon. No segundo momento, a dor, o sofrimento e a angústia de seus derradeiros momentos de vida são protagonistas de um final marcado pelo som de uma voz rouca de um maltrapilho a cantar uma canção que outrora havia sido ouvida com ares de satisfação.

A partir dessas considerações, é possível observar que as ligações entre os elementos dos trechos apresentados não são aleatórias, ao contrário, são minuciosamente trabalhas por Flaubert, que preza por uma escrita detalhada e organização. Assim, essas

particularidades da escrita flaubertiana impõem vários desafios aos tradutores brasileiros, pois, além de evidenciar as metáforas, as ironias e as múltiplas caracterizações das personagens típicas da escrita de Flaubert, precisam, ainda, considerar os aspectos ligados à construção frasal, à distribuição e à conexão entre os episódios.

Diante dessa diversidade de possibilidades que o texto flaubertiano apresenta, a análise dessas traduções, ainda que realizada por meio de excertos, mostrou-se desafiadora, visto que, para realizar um estudo que não se limite a comparações entre as traduções, se deter aos detalhes presentes nos textos é fundamental. Nesse sentido, serão apresentados, a seguir, um breve panorama dos resultados obtidos ao realizar esta investigação.

A análise crítica das onze traduções brasileiras de *Madame Bovary* confirma que, de fato, existem onze traduções distintas publicadas no Brasil até o momento e, em cada uma delas, o trabalho do tradutor manifesta-se de forma diferenciada no decorrer de sete décadas.

Em virtude de terem sido publicadas no mesmo ano (1944), mas com tradutores distintos – Eloy Pontes e tradutor anônimo –, o cotejo entre as duas primeiras traduções pretendia, também, verificar se a tradução anônima poderia ser um plágio da tradução de Pontes. Essa suspeita, entretanto, não se confirmou, uma vez que, ao confrontá-las, observamos que se trata de traduções distintas, ainda que apresentem semelhanças.

A tradução de Araújo Nabuco (1945) tornou-se amplamente conhecida após ter sido licenciada para Editora Abril Cultural na década de 1970, que a editou na íntegra incluindo-a na coleção *Os Imortais da Literatura Universal*.

Nas traduções das décadas seguintes, observamos que o fato de Genésio Pereira Filho (tradução de 1955) e Nair Lacerda (tradução de 1965) exercerem a profissão de escritores paralelamente à de tradutores agrega uma espécie de relevo literário a essas traduções, já que apresentam formas literárias bem trabalhadas. Isso evidencia que, ao realizar suas traduções, o trabalho como escritor também se fez presente.

Diferente de Genésio Pereira Filho, que realizou somente quatro traduções, Nair Lacerda e Vera Neves Pedroso (tradução de 1969) também são tradutoras profissionais e realizaram cerca de 200 e 88 traduções, respectivamente. Essa situação, certamente, agrega um valor a mais aos textos, de forma a torná-los mais claros, já que a prática

profissional permite que o tradutor tenha uma posição diferenciada frente ao texto, uma vez que não se trata de um trabalho aleatório, mas, sim, uma fonte de renda.

A ausência de informações a respeito de Sérgio Duarte (tradução de 1985) foi um ponto negativo, visto que ter informações a respeito do tradutor seria fundamental para a compreensão de como o trabalho foi construído, pois esta tradução apresenta uma construção textual diferenciada, com técnicas de tradução presentes somente neste texto.

Quanto às quatro últimas traduções, observamos que se trata de retraduções, conforme conceituam Berman (1990), Ladmiral (2011) e Monti (2011), em virtude da presença de características como a importância da obra, as motivações editorias, o *kairos*, a presença de notas de rodapé e o retorno ao texto original, que são fatores suficientes para que sejam consideradas retraduções.

Fúlvia M. L. Moretto realizou a retradução de 1993, na qual também assina a introdução. Nessa introdução, Moretto afirma que a necessidade de atualização de uma obra como *Madame Bovary* está ligada à importância que a escrita flaubertiana assumiu para a construção romanesca do século XX e conclui que

> a consciência crítica do romance, que se avoluma no século XX, vem de Flaubert, com sua obra pensada, sentida, calculada em cada detalhe: é uma obra de ruptura, é a ordem clássica que se desequilibra, é o romance em crise, o romance moderno que lança seus primeiros vagidos. Porque depois de Flaubert o romance não será mais apenas uma história, mas antes de tudo ele será um estilo.
> (MORETTO, 1993, p. 13)

Não somente a necessidade de reapresentar ao público leitor essa obra considerada canônica leva esse texto a ser considerado uma retradução, mas também o fato de apresentar uma quantidade considerável de notas de rodapé (194 notas), que, assim como a retradução de Villas-Boas, como será apresentado a seguir, pode ser considerada uma tradução comentada.

Ilana Heineberg realizou a retradução de *Madame Bovary* em 2008, atendendo à demanda da editora L&PM, que optou pela publicação de uma tradução inédita em substituição à que havia adquirido da editora Nova Cultural, acusada de plágio. Nesse caso, também houve a necessidade de uma renovação, cujo objetivo seria não somente apresentar aos leitores algo diferente da anterior, mas também evidenciar sua posição

diante do fato ocorrido. Esses seriam, portanto, fatores suficientes para se realizar uma retradução dessa obra.

Tanto a retradução de 1993 quanto a de 2008 foram produzidas por professoras pesquisadoras motivadas pela necessidade de renovação da obra via tradução, o que está relacionado com o que Berman (1990) nomeia de *kairos* – o momento favorável para a realização de uma nova tradução, haja vista que, naquele momento, as tradutoras sentiram uma necessidade de produzir algo diferente do que já estava disponível.

O texto de Mário Laranjeira (traduzido em 2011) pode ser considerado uma retradução por apresentar uma proposta de retorno à escrita flaubertiana original. Observamos que, nessa tradução, a intenção de manter as primícias do texto fonte resultou na construção de pontos considerados arcaizantes, como a utilização do pronome de tratamento vós para o *vous* do francês. Podemos citar como exemplo desse tipo de construção uma fala do diálogo entre Emma e Rodolphe durante a cena dos comícios agrícolas: « Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous.... »/ "Há pouco, por exemplo, quando estive em vossa casa...."

Com relação ao texto de Herculano Villas-Boas (tradução de 2014), consideramos como uma retradução devido à grande quantidade de notas de rodapé utilizadas pelo tradutor, o que pode ser considerado uma espécie de tradução comentada. Ao contrário das primeiras traduções, as quatro mais recentes apresentam muitas notas, entretanto esta é a que apresenta a maior quantidade (268 notas).

Essa particularidade contribui para que a obra seja apresentada ao público leitor de forma diferenciada das anteriores, pois apresenta várias informações adicionais com relação a fatos socioculturais e históricos específicos da sociedade francesa do século XIX. Trata-se, portanto, de um texto cujos diferenciais trazem algo inédito, não no sentido da tradução do texto em si, mas por apresentar esse referencial histórico por intermédio dessas notas.

Ainda com relação a questão das notas, Monti (2011) afirma que entre os vários motivos editoriais para se retraduzir, a liberdade de inserção desse recurso é consideravelmente atrativa para os tradutores, sobretudo os especialistas universitários, como é o caso de Moretto, Heineberg, Laranjeira e Villas-Boas. Segundo Monti (2011), a prática da retradução

> [...] pode ser também em razão do prestígio que existe de vir a ser a nova voz de uma obra canônica – perspectiva atrativa para quaisquer especialistas universitários, tendo em vista sobretudo uma edição crítica, enriquecida de notas e comentários. Ao mesmo tempo, uma retradução – ou melhor uma 'nova tradução' na terminologia editorial – se revela frequentemente mais atrativa aos olhos dos leitores/críticos que uma antiga tradução reeditada, e por consequência mais rentável para os editores.[3]
> (MONTI, 2011, p. 18)

Outro fator motivador para se realizar uma retradução é visibilidade que a obra adquire ao ser reproduzida em versão cinematográfica como ocorreu com a retradução de 2014 que foi publicada no mesmo ano do lançamento do filme hollywoodiano de *Madame Bovary*.

Por fim, o estudo das traduções e retraduções brasileiras de *Madame Bovary* no Brasil revelou-se uma forma de ampliação do conhecimento não somente de parte da cultura literária francesa, mas também da própria cultura literária brasileira, uma vez que os caminhos percorridos em busca do conhecimento dos textos traduzidos foram diversos, esclarecedores e estão diretamente relacionados aos elementos históricos, culturais, sociais e literários próprios da realidade local e às relações entre os tradutores e a obra de Flaubert, resultando em mais possibilidades de leitura do romance francês para o leitor brasileiro.

Referências

ABREU. Márcia. *Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil*. O eixo e a roda: v. 22, n.1, 2013.

BERMAN, Antoine. *La retraduction comme space de la traduction*. Palimpsestes, nº 4, 1990, p. 1-7.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

_____. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Trad. de Marie Hèléne C. Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

[3] « [...] peut-être aussi en raison du prestige qu'il y a à devenir la nouvelle voix d'une œuvre canonique – perspective alléchante pour quelques spécialistes universitaires, en vue surtout d'une édition critique, enrichie de notes et commentaires. En même temps, une retraduction – ou mieux une 'nouvelle traduction' dans la terminologie éditoriale – se révèle souvent plus attractive aux yeux des lecteurs/critiques qu'une ancienne traduction rééditée, et par conséquent plus rentable pour les éditeurs » Minha tradução.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. In*: Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Trad. de Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yana Karlla. Volume 11, n.1, 1990. Disponível em < http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>. Acesso em: 10/09/2017.

GOMES, Mônica dos Santos. *Análise descritiva e crítica das (re)traduções de Madame Bovary no Brasil: 70 anos de história da tradução de Flaubert*. 2018. 332f. Tese (doutorado em literatura e práticas sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília.

LADMIRAL, Jean-René. Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles... In : MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter (direction). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011, p. 29-48.

LAMBERT, José e VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Literatura e Tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 197-210.

LLOSA, Mário Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. de José Rubens Siqueira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MONTI, Enrico. La retraduction, un état des lieux. In : MONTI, Enrico ; SCHNYDER, Peter (direction). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011, p. 9-25.

MORETTO, Fúlvia M.L. Introdução. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

MOUZAT, Alain Marcel. Mário Laranjeira traduz Madame Bovary. In: FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013. p. 49-56.

NARRATIVA GRÁFICA DO OUTRO E DE SI NA CIDADE: ETNODESENHOGRAFIAS URBANAS

Carla Freitas Pacheco Pereira (UCB)[1]

Resumo: O tema central deste artigo é a construção subjetiva através da expressão gráfica. Pretende-se uma articulação entre os estudos de psicanálise e filosofia a respeito da subjetividade moderna que exploram a estruturação da linguagem como potência de expressão simbólica, relacionando-os com os processos de aprendizado da linguagem gráfica e as possiblidades de subjetivação que surgem daí.
Palavras-chave: Subjetividade; Desenho; Expressão; Cidade; Etnografia

Introdução

Este estudo tem como tema central a construção da subjetividade através da expressão gráfica. A experiência docente no ensino superior possibilitou identificar um baixo grau de desenvolvimento da expressão gráfica em estudantes universitários de cursos que requerem o uso do desenho como elemento estruturador de conhecimento e precisam usar desta linguagem para materializar uma ideia. É notável a ausência de disciplinas de desenho nos currículos escolares da rede pública e privada brasileiras, o que faz com que se chegue à universidade carregando um mito difícil de romper: o de que desenhar é talento nato. A estruturação das disciplinas de desenho no país datam de fins do século XIX e não passaram por uma revisão sistemática de suas práticas que naquela época visavam a instrumentalização para o trabalho. Este objetivo não foi revisto e, assim, com a chegada de novas tecnologias para o trabalho que supostamente prescindem do conhecimento gráfico, logo entendeu-se que a habilidade de desenhar tornara-se desnecessária, consequentemente desnecessário seu ensino nas escolas brasileiras. O modelo de ensino de desenho que visasse o espírito de análise e cultivo da imaginação que poderia contribuir para o desenvolvimento subjetivo não saiu efetivamente do papel, e o antigo modelo instrumentalizador tornou-se obsoleto.

O problema da subjetividade e da linguagem são centrais tanto na Psicologia, como na Linguística, contudo a discussão sobre ensino do desenho como linguagem que possibilite a expressão subjetiva é posta de lado, provavelmente porque o mito do desenho-dom jogue um véu sobre o tema impossibilitando a construção de hipóteses de

[1]Doutoranda em Psicologia (UCB), Mestre em Arquitetura e Urbanismo (UNB), Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UNB). Contato: estudio@caliandradesenhos.com.br / carla.pereira@ucb.br

estudos. Existem poucos trabalhos na área e temas que envolvam o ensino de desenho são consideradas de menor importância.

O tema da construção subjetiva através da expressão gráfica é uma articulação entre os estudos de psicanálise e filosofia a respeito da subjetividade moderna que exploram a estruturação da linguagem como potência de expressão simbólica, relacionando-os com os processos de aprendizado da linguagem gráfica e as possiblidades de subjetivação que surgem daí. Além de oferecer uma contribuição às discussões sobre as formas contemporâneas de subjetivação, pretende-se ampliar o debate sobre práticas docentes no ensino superior que sejam capazes de possibilitar uma formação intelectual subjetiva crítica, criativa e transformadora. Almeja-se construir um olhar transdisciplinar articulando conhecimento das áreas da Psicologia, aproximando-se da Antropologia, Literatura, e Urbanismo. Espera-se analisar a construção da subjetividade a partir do uso da linguagem gráfica, e assim avaliar como este desenvolvimento afeta a percepção de si e do outro.

Desmistificar a ideia de desenho como talento nato é tarefa difícil, pois o processo de ensino, relegado a segundo plano, consolidou a pouca exigência de formação específica do professor na área, o que contribui para o baixo grau de desenvolvimento da condição de observar, sentir e traduzir em formas gráficas ideias complexas. Um analfabetismo funcional reforçado na relação aluno-professor pelo mito de que um não pode ensinar e o outro não pode aprender, permanecendo os dois sujeitos isolados em si mesmos. Há, ainda, o esvaziamento do sentido deste saber frente ao mundo tecnológico, talvez porque os objetivos do ensino do desenho no Brasil estiveram mais relacionados à instrumentalização do operário para o trabalho do que lhe garantir uma possibilidade de se expressar livremente desenvolvendo-se como sujeito. Logo, com o advento da computação, deslocou-se a importância desta disciplina para posições irrelevantes a ponto de até desaparecer como conteúdo. Esta constatação é o ponto de partida para a construção de uma hipótese de trabalho, a de que a exclusão desta forma de linguagem como meio de expressão subjetiva exclui também a construção imaginária e simbólica. Paralisa-se o agir no mundo para transformá-lo, gerando o empobrecimento da percepção e da potência de agir.

A contemporaneidade estabeleceu propositalmente uma confusão entre as noções de subjetivo, individual e singular, tornando-as equivalentes para o censo comum. Desta forma, é necessário um esforço inicial para delimitar o significado de cada um destes termos e reverter uma confusão conceitual que pode implicar em conclusões falsas. Para explicar estes três conceitos encontramos no texto de Gerardo Arenas (2014), *Toda subjetivadad* es alienada, algumas pistas. O autor realiza um retorno à Aristóteles e a teoria do conhecimento para resgatar o conceito de subjetivo em oposição ao conceito de singular:

> Entre las primeras distinciones introducidas por Aristóteles para forjar el instrumento lógico con el cual luego abordaria la epistéme, se encuentra la oposición entre lo que es próprio de más de uno (universal) y lo que no lo es (singular). (ARENAS, 2014, p.7)

Destas definições advém que o singular é aquilo que é próprio de um somente, logo o subjetivo, por sua vez, será entendido como aquilo que não é próprio de ninguém especificamente, e assim uma subjetividade não pode ser característica de um sujeito. Subjetivo, portanto, é aquilo que é universal e que só pode, especificar um grupo, uma população ou ainda toda a humanidade, mas jamais correspondendo a uma singularidade. Subjetividade tem um caráter essencialmente plural, e sendo plural aquilo que é subjetivo também não poderá caracterizar o que é individual, pois o individuo é o que caracteriza-se como a unidade de uma classe, ou seja, é a parte mínima de uma categoria ou de um conceito. Sujeito, por outro lado, é aquele que está sempre sujeito a outra coisa: o objeto, e portanto nunca está sozinho. Já o indivíduo é idêntico a classe ou conceito que o define e assim pelo menos teoricamente, nunca está sozinho também, e não pode ser singular, ou seja, aquele que não pertence a nenhuma classe. (ARENAS, 2014)

Na teoria do conhecimento de origem cartesiana tem-se que o sujeito, aquele que conhece (*cognoscente*), ou sujeito do conhecimento, se opõe a ideia de objeto, aquilo do qual se conhece algo (*cognoscível*), e daí advém a ideia de subjetividade em contraposição a de objetividade. Na contemporaneidade, a objetividade adquiriu valor social positivo e, assim, a subjetividade migrou para o polo oposto, o da negatividade, perdendo prestigio e aura. A modernidade deve a Freud a descoberta do inconsciente, o que tornou possível um resgate do conceito de subjetividade para além da simples

oposição àquilo que é objetividade, e entra em cena o sujeito existencial. Jacques Lacan propõe um retorno às ideias de Freud que acenava para o surgimento do sujeito a partir da linguagem, ou seja, o sujeito psicológico, e desta forma contribui para romper com esta oposição consagrada entre sujeito e objeto. (ARENAS, 2014) Neste sentido, Lacan, ao propor um retorno às ideias de Freud, pretende desenvolver suas próprias considerações sobre o inconsciente e sobre a subjetividade a partir do uso da linguagem. Enquanto Descartes falava de sujeito do conhecimento, Freud se refere a um sujeito psicológico, e neste sentido, concreto.

O momento atual da civilização ocidental, já classificada como líquida, é atravessado pela desvalorização da subjetividade e pela ascensão da objetividade expressa nas diversas formas de padronização e tentativas de universalização em detrimento das singularidades. Assim, investigar a expressão subjetiva que emerge a partir do aprendizado e domínio de uma linguagem específica que é o desenho poderá contribuir para o debate a respeito de novos olhares sob a condição subjetiva contemporânea dos jovens brasileiros em formação profissional.

Desenho para a subjetividade contemporânea

Construir narrativas é uma forma de tornar-se sujeito experienciando o mundo em que se habita. Na contemporaneidade, os sujeitos em transe, e arrebatados pelos seus próprios sentidos, perderam a noção da realidade circundante. Este êxtase do sujeito marcado pela perda da dimensão ética e estética, também retirou de cena os narradores potenciais das cidades e esvaziou-se o palco dos acontecimentos da vida cotidiana.

A pesquisa sobre os movimentos de desenho de rua, chamados de Urban Sketchers, trata de investigar a construção da subjetividade a partir da experiência de narrar graficamente o cotidiano nas cidades. A ideia deste movimento é que o desenhista capture em imagens, feitas a mão e in loco, um registro deste outro diverso de si, e que está imerso na mesma teia de relações que o faz existir no mundo real, que é a cidade, deslocando-se de seu isolamento contemporâneo da narrativa da self. A experiência de ilustrar a cidade e seus habitantes provoca o narrador a sair do transe pela possibilidade de um reencontro com subjetividades diversas e até então esquecidas, ou mesmo, ignoradas.

Da observação sobre o crescimento internacional deste fenômeno que são os encontros de desenho de rua, podemos afirmar que o interesse pela atividade de desenhar subiste e permeia-se nas diversas camadas sociais. É possível encontrar manifestações do uso desta linguagem por toda parte, embora menos como técnica e mais como entretenimento. A investigação deseja apontar uma perspectiva epistemológica renovada para o ensino do desenho como linguagem gráfica não mais como instrumentalização para o mundo do trabalho, mas no sentido de jogo lúdico como forma de subjetivação que escapa da lógica da produção e do consumo de massas.

Assim, a hipótese de investigação sugere que o desenho pode ser uma chave contemporânea para a subjetivação ao possibilitar o deslocamento do sujeito da produção, quer dizer, da instrumentalização para o trabalho, para a sedução, conduzindo-se a si mesmo como potência expressiva. Desta forma, deslocar-se-á também o papel de um educador em desenho, pois não caberá mais ensinar regras fixas e rígidas de desenho, mas mediar a construção do olhar sensível para o desenho.

As primeiras reflexões sobre a natureza do ensino de desenho e sua inclusão nos currículos escolares no país tem sua origem comumente definida a partir de estudos realizados por Ruy Barbosa no ano de 1883(II, 1953), na tentativa de estruturar a formação para o novo tipo de trabalhador que estava surgindo no mundo capitalista daquele momento. Lucio Costa (COSTA, 2007), por volta de 1940, buscou aí, provavelmente, suas referências para reestruturar um modelo de ensino, que, no entanto, se afastava desta primeira visão utilitária, como ferramenta de ensino técnico profissionalizante e propunha o desenvolvimento do espírito de análise e cultivo da imaginação. Infelizmente, suas propostas nunca saíram do papel, e hoje, o ensino de desenho é bastante rarefeito, e sua importância tem diminuído a cada dia.

A ausência de ensino de desenho nos currículos escolares da rede pública, e a sua total desarticulação na rede privada faz com que se chegue à universidade carregando o mito de que desenhar é talento nato. E para aqueles que não tiveram essa sorte de nascer com este dom, resta-lhes apoiar se em ferramentas tecnológicas sofisticadas, que produzem uma sensação fugaz de poder de representação, na verdade reforçam o mito e cristalizam a condição de excluídos. Pior é o outro estigma que envolve a atividade de desenho: saber desenhar é luxo, passatempo de ociosos, portanto reservado aos segmentos mais abastados da sociedade ou aos desocupados.

Consideramos que o problema do ensino da habilidade de desenhar coloca em pauta a dimensão da subjetividade: o que se deseja expressar ou criar? E apresenta ainda as seguintes dimensões: a primeira é da ordem da aprendizagem de uma linguagem que conduz à dimensão seguinte, que é a do momento do surgimento do sujeito. Quando alguém se dá conta de que é capaz de criar, de se expressar? Segundo a psicanálise freudiana o surgimento do sujeito se dá a partir da linguagem, o problema então passa pela conceituação de sujeito e de subjetividade e vai ao da linguagem.

Tem-se ainda a questão do ensino desqualificado pela obsolescência de suas finalidades, entendidas como mera instrumentalização para o mundo do trabalho. Revela-se aí mais uma dimensão, a supressão de ensino de um código como linguagem, excluindo a possibilidade de construção simbólica e imaginária. Retorna-se ao problema da linguagem e inclui-se as considerações de Lacan sobre Freud que afirmava ser na palavra que o inconsciente encontra sua articulação essencial (TOREZAN; AGUIAR, 2011). Temos que, antes da palavra, o ser conhece as formas, o desenho é uma linguagem anterior à da fala, e já existia nos primórdios da humanidade que deixou seus registros em muitas paredes em cavernas pré-históricas. O conhecimento desta linguagem é anterior ao do registro da linguagem falada e escrita, em potência todo ser humano é capaz de expressar-se através de símbolos gráficos. Isto significa assumir que tratar da apropriação de uma linguagem para expressão subjetiva é dar importância à liberdade de expressão como forma de autoconstrução subjetiva. Assim, o ato de desenhar é entendido como fenômeno da consciência, ou seja, criar imagens gráficas é ação ativa do sujeito no mundo. A atividade de desenhar é mediadora de inter e intra-comunicações, e a subjetividade que dai advém é o resultado de uma objetivação realizada pelo sujeito que torna uma ideia em objeto num determinado plano bidimensional.

O problema colocado na investigação da subjetividade a partir da relação sujeito-mundo que emerge na elaboração de simples cadernos de desenho implica em realizar um deslocamento do modelo tradicional de ensino de desenho como código ou linguagem frente aos atuais meios de representação gráfica do espaço. Encontramos no texto da antropóloga Ondina Pena Pereira (2005) pistas para construir um entendimento sobre a ausência do ensino de desenho nas escolas e universidades brasileiras, enquanto que na vida cotidiana a atividade parece subsistir. A autora investiga a significação da

cena analítica, enquanto para nós trata-se de investigar a significação do desenho como forma de conhecimento, de suas pesquisas emerge a perspectiva de que o espaço analítico é aquele que se opõe ao da vida instrumentalizada, automatizada, pragmática e econômica (PEREIRA, 2005). É um espaço de valorização da existência e do ócio compreendido como tempo gasto com uma atividade não produtiva. Desta forma, o que a reflexão sobre a cena analítica desvela é a possibilidade de indivíduos da sociedade moderna investirem parte de seu tempo e dinheiro em uma atividade que não é organizada pela lógica da produção capitalista e talvez seja exatamente isso que faça com que muitos ainda pensem em aprender a desenhar nas suas horas vagas, como passatempo, e como forma de sair por algumas horas, da lógica produtiva que precisa gerar lucro.(PEREIRA, 2005)

Guattari (1986) amplia o debate sobre a subjetividade, na medida em que constrói um novo entendimento a partir da constatação de que o capitalismo cria uma subjetividade normatizada e a esta imposição, ele propõe a ideia de uma outra subjetividade, a criadora que podemos inclusive aproximar do conceito de singularidade. Procurando definir subjetividade em oposição a individualidade, ele aponta a cultura de massa como elemento fundamental da produção de subjetividade capitalística, que produz "indivíduos normalizados, articulados uns com os outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão" (GUATTARI; ROLNIK, 1986, P.16). Conectando a discussão em Guattari (1986) sobre o conceito de cultura e a produção de subjetividades como transformações nos modelos de educação gráfica dentro dos sistemas capitalistas, estabeleceu-se o objetivo da pesquisa, no sentido de verificar a construção subjetiva a partir da investigação etnográfica de cadernos de desenho. Desta forma, verificar as relações entre modos de subjetivação observados em campo: da alienação do desenho como meio de expressão a sua (re) apropriação através de uma vontade de criar. E, a partir daí, articular um entendimento entre ausência de ensino desta linguagem no país e a submissão das subjetividades a uma produção capitalística que não deixa nada de fora de sua lógica.

Método etnográfico como instrumento de pesquisa

O trabalho etnográfico, procedimento típico da antropologia, pressupõe a observação prolongada de situações e pessoas com objetivo de realizar reflexões sobre

comportamentos humanos e relações sociais considerando três aspectos: o cenário, os atores e as regras. Curiosamente, o processo de aprender a desenhar baseia-se no mesmo princípio de observação acurada e registro da realidade. O estudo pretendeu tornar visíveis as relações sujeito-mundo a partir do uso da linguagem gráfica, avaliando como o desenvolvimento da habilidade afeta a percepção da cidade, trazendo um olhar de perto e de dentro que pretende "captar arranjos, mecanismos e saídas surpreendentes dos atores sociais e que não são visíveis a uma olhar meramente de fora" (MAGNANI, 2005, p.93) . As categorias de pedaço, mancha, trajeto, circuito e pórtico estabelecidas por Magnani são usadas para descrever as relações sociais possibilitando entender diferentes situações, e foram úteis aqui. O conceito de pedaço relaciona-se com a ideia de pertencimento, da percepção de fronteiras e da diferença, é um espaço entre a casa e a rua e pode se inserir em uma mancha, que é uma estrutura maior dentro da paisagem. A categoria mancha ocorre "sempre aglutinada em torno de um ou mais estabelecimentos, apresenta uma implantação mais estável tanto na paisagem como no imaginário" (MAGNANI, 2003, p.23). A mancha caracteriza-se por possuir vários trajetos, resultados dos deslocamentos dos frequentadores destes espaços. Os circuitos aparecem como categoria que reúne os diversos pedaços, manchas e trajetos, são espaços onde as trocas e encontros de maneira mais ampla ocorrem. E por fim, os pórticos são os espaços de transição e se configuram como os lugares de passagem na paisagem urbana, são os vazios ou lugares de ninguém. A apropriação destas categorias parte do pressuposto de que a cidade é produzida a partir do transitar por ela, é dai que nascem as relações sociais que vão mais tarde fundar a ideia de pertencimento.

O fenômeno objeto de estudo aconteceu em Salvador, de 06 a 09 de setembro de 2018. A expedição foi balizada pela tríade da observação etnográfica: cenário, atores e regras e partindo deste esquema, foi possível estabelecer os eixos de observação.

A abertura oficial do evento foi numa quinta-feira à tarde e se estendeu até a noite, como observadora e participante, num certo momento fui convidada a fazer um desenho no caderno de um dos *sketchers* populares do movimento, que solicitava a cada pessoa que encontrava que fizesse no caderno dele um retrato dele mesmo em qualquer técnica e assinasse. A experiência me fez refletir o quanto desta ação tinha do espirito das trocas simbólicas livres dos valores econômicos muitas vezes descritas nos trabalhos antropológicos, ou seja, era levar algo de alguém consigo, uma lembrança, mas não um

souvenir. É costume desta comunidade a troca de ilustrações como gesto de amizade, ali aquele *sketcher* acumulava lembranças recolhendo desenhos de diversas pessoas que ia conhecendo ao se movimentar entre os pedaços de *urban sketchers*.

Revelou-se a partir desta experiência em campo; o *potlatch*, cerimônia indígena, que é uma forma de troca simbólica diferente das trocas mercantis das sociedades modernas, "com o *potlatch*, o que está em jogo é da ordem da obrigação ritual, onde aquele que só pode receber sem nunca dar é o verdadeiro escravo" (PEREIRA, 2014, p. 27). Assim, aquela brincadeira se descortinava em categoria a ser observada, onde um oferecia seu caderno como dom e o outro deveria retribuir com um desenho como contra dom.

Outra análise emergiu, a conexão com uma nova possibilidade de construção de subjetividade, onde a produção, ou seja o conduzir a um fim (pro-ducere) é contraposta a sedução que significa aqui o conduzir-se a si mesmo (se-ducere). Uma estratégia de resistência à hegemonia de produção de conhecimento no mundo contemporâneo, onde o que está em jogo não é uma troca econômica, mas uma troca simbólica entre indivíduos. (PEREIRA, 2014)

Transitando entre pedaços de *sketchers*, investigando comportamentos, observei diversos desenhos de excelente qualidade convivendo com outros menos sofisticados. Pareceu-me democrático e de acordo com o manifesto do grupo que prega o apoio mutuo da comunidade de desenhistas. Era possível identificar os *sketchers* experientes, era o pedaço dos profissionais e eram rápidos no desenho. Os mais lentos se dispersam entre conversas e *selfies*, e era possível notar uma certa timidez, eram do pedaço dos novatos ou dos que vinham de outras áreas profissionais onde o desenho não fez parte de sua formação.

O segundo dia foi na Praça Tomé de Souza, outro ponto turístico, e como era sábado não havia trânsito, apenas turistas procurando pelas *selfies* perfeitas. E os *urban sketchers* não estavam fazendo o mesmo? Não. Haviam diferenças fundamentais; para capturar as cenas deveriam permanecer observando por mais tempo, e também não eram os desenhistas o centro das atenções, e sim a paisagem urbana. Há aqui uma ideia de fruição que difere de mero consumo, de alguma maneira se deseja um tempo diferente do tempo da modernidade líquida onde toda experiência é reduzida à velocidade.

Na etapa noturna, outro episódio particular ocorreu e merece destaque na análise. O local marcado para este encontro era de difícil acesso, ficava no antigo bairro de Nazaré, a curiosa escolha diferia das outras; o lugar não estava organizado como cenário. Havíamos, portanto, atravessado um pórtico, estávamos nas zonas além das fronteiras turísticas, mas curiosamente, poucos se aventuraram em desenhar, esquecendo-se do manifesto do grupo que estabelece o registro dos lugares por onde se passa. A ausência de cenários históricos conhecidos paralisou os desenhistas, não reconheceu-se o lugar como digno de registros gráficos.

O último dia foi marcada por uma ausência: uma cerimônia que indicasse o encerramento. A impressão de não haver terminado foi a que levei comigo: mancha *Urban Sketchers* havia se dispersado.

Retomando a tríade que norteou o trabalho de campo poderia resumir em poucas palavras o observado: o cenário foi o de uma das cidades históricas mais relevantes do nordeste brasileiro; os atores eram pessoas de boa instrução, razoável condição econômica, mas não necessariamente avançados conhecimentos da linguagem gráfica formal; e as regras foram estabelecidas num plano internacional de origem europeia. A partir das categorias de Magnani (2005) teceu-se articulações como chave de leitura para as relações entre diferentes subjetividades no espaço urbano. O encontro *Urban Sketchers* era uma mancha reunindo pedaços de desenhistas de diferentes formações que permitia comunicações através dos *potlatchs* que podiam se realizar nos trajetos realizados no interior da mancha. Os circuitos foram determinados pelos organizadores do encontro e ao estabelecê-los, criaram também pórticos, os lugares proibidos e de pouca relevância para o registro como paisagem.

Os espaços urbanos escolhidos em Salvador eram fragmentos preparados para receber um determinado público, como na sala de visitas, tudo ali deve ter sido previamente arranjado para o outro que vem de fora, é uma simulação, um simulacro. A ideia de sala de visitas revela ambiguidades, pois, se por um lado oferece um espaço preparado para acolher, por outro, oculta o cotidiano. Assim, mostrando apenas a parte turística da cidade, a organização do evento faz emergir também uma ideia enraizada nos costumes brasileiros sobre o espaço de estar que não revela nada da vida diária.

Excluir, esconder e esquecer partes do tecido urbano e da história da cidade, castrando-lhes a possibilidade de simbolização é uma ação que vem sendo repetida historicamente. Retomando aqui as considerações de Guattari & Rolnik (1986) sobre cultura, uma maneira de separar atividades semióticas em esferas, é possível entender que a parte que se quer esconder nas cidades determinou as escolhas dos circuitos por onde os *urban sketchers* deveriam passar e os pórticos, essas fronteiras entre o revelável e o que deve ser deixado oculto.

A vida que acontece no fundo do emaranhado urbano e longe dos turistas, é justamente o que se quer esconder nas cidades, de certa maneira matá-las e retirá-las da presença dos vivos. As considerações do arqueólogo Salvatore Setti (2014) ampliam o debate ao afirmar que de três maneiras, as cidades morrem: quando um inimigo implacável as destrói; quando um povo estrangeiro se instala à força, afastando os nativos e seus deuses; ou, finalmente, quando os habitantes perdem a memória de si, e sem perceber, tornam-se estrangeiros e inimigos para si mesmos.

Mas estar no cenário artificial de uma cidade que deseja esquecer de si mesma afetava pouco o entusiasmo dos desenhistas, que na informalidade do evento estavam ali para escapar, por alguns dias, do pesado mundo do trabalho. Bastava sentar e desenhar, não importava se era só um cenário, não importava a técnica ou a falta dela. Ali parece ter havido uma suspensão daquele mito de que desenhar é dom, o que estava em jogo era a experiência compartilhada como troca simbólica. E neste sentido temos uma forma, talvez, ainda inconsciente, de estratégia de resistência à hegemonia de produção de conhecimento. Aquelas pessoas estavam ali resgatando qualquer coisa que tenha sobrevivido de sua própria subjetividade perdida para a sociedade de consumo voraz, que em sua velocidade faz tudo desaparecer em segundos.

A pesquisa abriu-se para duas diretrizes de análise: a falta de percepção da realidade circundante devido a sucessivas subtrações e exclusões no tecido das cidades, que é um problema da investigação urbanística; e a falta de percepção de si, problema identificado pelos psicanalistas que verificam o acentuado crescimento das depressões relacionadas à ausência da possibilidade de subjetivação. Considerando estes aspectos, a investigação etnográfica, olhando para o movimento de desenho de rua de dentro e de perto, observou uma possibilidade de ressignificação do ensino de desenho rompendo,

ou suspendendo temporariamente, os efeitos do mito do talento nato. E, embora o ensino de desenho permaneça relegado a segundo plano, percebeu-se a possibilidade de se construir um novo paradigma para esta disciplina a partir do resgate da presença física, do desenho *in loco*.

O interesse pelo desenho está vivo, embora menos como técnica e mais como jogo lúdico. A pesquisa faz emergir a possibilidade de um resgate de subjetividades através deste jogo lúdico do desenhar, que estabelece a cidade como palco, o outro como participante ativo e uma construção de sentido que se desloca da produção (conduzir a um fim) para seu contraposto a sedução (conduzir-se a si mesmo). Enfim, uma oportunidade de escapar das amarras tecnológicas e poder estar no mundo resgatando algo da dimensão humana através destas micropolíticas de resistência.

Referências

ARENAS, Gerardo. Toda subjetividad es alienada. **ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade**, v. 4, 2014.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: sobre arquitetura**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Editora UniRitter, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica Cartografias do Desejo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 1986.

II, T O M O. Obras completas de Rui Barbosa. v. XXIX, 1953.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. **Tempo Social**, v. 15, n. 1, p. 81–95, 2003.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11–29, 2005.

PEREIRA, Ondina Pena. **As aparências importam: Morte, Poesia e Feminismo em Baudrillard**. Jundiaí, SP: Paco Editora, 2014.

_____. **No horizonte do outro: uma etnografia da cena analítica na sociedade contemporânea**. 2. ed. Brasília: Universa, 2005.

TOREZAN, Zeila C. Facci; AGUIAR, Fernando. O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade. **Revista Mal Estar e Subjetividade**, v. 11, n. 2, p. 525–554, 2011.

ROBERTO BOLAÑO E ARTURO BELANO: UM OUTRO EM SI

Fabiana de Oliveira Santos (Póslit-UFMG)[1]

Resumo: Arturo Belano, figura recorrente nas obras de Roberto Bolaño, é comumente entendido como alter ego de seu autor. Ao longo das obras, pode-se perceber múltiplas referências à vida de Roberto Bolaño na vida de Arturo Belano. Como criação de Roberto Bolaño, Arturo coloca em questão a relação complexa entre personagem, narrador e autor. É o intento deste trabalho compreender quem é o "outro" e quem é o "eu" no jogo narrativo. Por meio da análise do duplo Belano/Bolaño, pretende-se revisitar os estudos de autoria, especialmente os que dizem respeito à morte do autor, assim como estabelecer as relações existentes entre autoria e autoficção nas aparições de Arturo Belano ao longo da produção literária de Roberto Bolaño.
Palavras-chave: Roberto Bolaño; Arturo Belano; Autoria, Autoficção

Roberto Bolaño tem obtido grande relevância como escritor para a literatura de seu tempo, portanto, para este momento, chamemos Bolaño de contemporâneo. Contemporâneo a si mesmo porque dele mesmo se distancia, como propõe Agamben (2009). O autor se dilata num outro para ver no escuro de seu tempo. Ao se percorrer a fortuna crítica de Roberto Bolaño não é incomum que se refiram a ele como um escritor que se coloca no cânone a partir da crítica ao cânone e que, ao contrário de seus possíveis antecessores – os autores do *boom*, das utopias exotizadas do realismo mágico –, permite um olhar mais cru, visceral (desconfio que ele preferisse esse termo), sobre as mazelas e sobre a normalidade da América Latina. Também é comum encontrar quem diga, sem receio de quebrar pactos, que a obra de Bolaño é autobiográfica. Alguns, mais cautelosos, chamam de autoficcional; outros ainda, preferem não classificá-la, dizendo que há semelhança entre a vida do autor e suas narrativas.

O problema da contemporaneidade de Bolaño, ou, a dificuldade de situá-lo num espaço e tempo literários, de encontrar seus pares está, talvez, relacionada a um problema maior, aquele que intenciona responder à pergunta *Quem é ele?*[2]. Na ausência de uma "biografia oficial" de Roberto Bolaño – ainda não produzida, provavelmente pela tão conhecida rede de conflitos entre família e editores –, o que sabemos de Bolaño vem de artigos, entrevistas, "registros" de sua vida e de sua obra. O que sabemos de Bolaño vem

[1] Professora de Língua Portuguesa na Educação Básica (SEEDF). Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Póslit-UFMG). Contato: fabiana.st@gmail.com.
[2] Ao tratar da personagem em Dostoiéviski, Bakhtin aponta para o mesmo problema para assinalar sobre a autoconsciência da personagem. Coloco aqui a mesma pergunta para começarmos a entender que o tratamento crítico a respeito da figura de Roberto Bolaño que se dá neste ensaio ignora um possível limite taxativo entre o ser social e histórico Roberto Bolaño e o autor cuja assinatura é Roberto Bolaño.

quase exclusivamente de sua "vida de escritor" e só sabemos porque Bolaño é escritor. Fosse ele um qualquer, não apenas um homem qualquer, mas um escritor qualquer, daqueles que ele demonstrara ter medo de ter sido em *2666*[3], o que restaria de sua vida para sabermos?

Afora a lacuna, podemos nos concentrar nos rastros. O que se sabe é que muito jovem Bolaño se exilou no México, fugindo de um regime autoritário instalado no Chile. Regime este que não só o expatriou, mas que produziu nele uma espécie de descrença juvenil na qual tudo parecia apontar para um penhasco. Disso sabemos porque Bolaño fundou, no México, junto ao amigo poeta Mario Santiago o *Infrarrealismo*, um movimento poético, que mais tarde ele declarou ter apenas dois membros, seus fundadores. Sabe-se também que o *Infrarrealismo* era uma espécie de viagem em busca da literatura e da vida: "uma só coisa", conforme se lê no *Iº Manifiesto Infrarrealista*, escrito por Bolaño em 1976. Sabemos que em *Os detetives selvagens,* dois jovens amigos e poetas, Arturo Belano e Ulises Lima, fundam o *Real Visceralismo* e saem numa excursão em busca de uma escritora perdida. Sabemos que depois da aventura com a poesia, no México, Roberto Bolaño se fixou na Espanha, e lá produziu a extensa obra em prosa que o fez o escritor que é hoje. Enquanto isso, Arturo Belano continuou aparecendo em suas obras e as marcas biográficas pareciam tão claras que a recepção acabou por defini-lo como seu *alter ego*.

Essa projeção de Roberto Bolaño em Arturo Belano pode trazer certa luz à questão ontológica de um eu do autor que tentarei expor analisando alguns aspectos. Trata-se de colocar em evidência a questão da *autoria* em Roberto Bolaño, uma vez que Arturo é uma criação de um autor, faz parte de suas opções estéticas e de um procedimento narrativo. É preciso pensar em por que e como se dá o processo de dilatação do "eu" bolaniano e sua inscrição no campo ficcional, além de, a partir das relações entre obra e vida de Roberto Bolaño, compreender ambos, Arturo Belano e Roberto Bolaño, como indivíduos de autonomia dependente. Considero como recorte essencial para estas breves reflexões duas obras que, em geral, são tomadas como as mais importantes do escritor: *Os detetives*

[3] O medo de Ivanóv, personagem de *A parte de Archimboldi* em 2666, era o medo inevitável de ser um escritor medíocre e esquecível.

selvagens (1998) e *2666*[4], publicada em 2004, em volume único, embora Bolaño a tenha pensado como uma série de 5 volumes a serem publicados separadamente.

Essas opções se dão especialmente pelo comportamento do narrador nas duas obras. Em *Detetives...*, a narrativa se estrutura em três partes. A primeira e a terceira tratam de fragmentos do diário de García Madero. Conhecemos tanto Arturo Belano quanto Ulises Lima, dois personagens que têm como referentes reais Roberto Bolaño e Mario Santiago, a partir do olhar de Madero. A segunda parte, que entrecorta o diário, traz testemunhos de dezenas de personagens, alguns que aparecem na primeira parte, outros que surgem apenas nesta parte da obra, e que tratam do paradeiro de Arturo e Ulises. Nos interessa compreender que, em *Detetives...*, Bolaño opta por falar de Arturo a partir de perspectivas variadas, que opta por falar de si – já que as referências a sua vida são quase inquestionáveis – como um outro. Parrine pontua que

> Os contos de Arturo Belano são, muitas vezes, em primeira pessoa. Mas o narrador nunca é Belano. Isso faz de Los Detectives Salvajes um romance muito singular. O que se conta são narrativas ancoradas na história pessoal de Bolaño, mas desde a perspectiva alheia, que a princípio nunca estaria acessível. (PARRINE, 2010, p. 03)

A história pessoal de Bolaño que se pode acessar a partir de terceiros não deixa de ser também uma história contada a partir da perspectiva de Roberto Bolaño, embora sob uma voz outra. O autor, como enunciador, imprime no discurso uma imagem de si, ainda que não o faça declaradamente, como se pintasse um autorretrato (AMOSSY, 2018, p. 09). É preciso considerar também que, mesmo que Arturo Belano fosse o narrador em *Os detetives selvagens*, a história por ele contada viria por meio de uma voz de outro em relação a Roberto Bolaño, seria a história pessoal de Roberto Bolaño vista a partir da história pessoal de Arturo Belano. Se pensarmos nas considerações de Barthes (1998) a respeito da morte do autor, a polifonia apresentada na obra não pode ser parâmetro determinante para se definir que em *Os detetives selvagens* Roberto Bolaño está falando de si a partir de outro. O trabalho de autorar implica a fala a partir de um outro, o apagamento da subjetividade. Na escrita, a enunciação mostra-se livre de responsabilidade. Não é importante saber "quem é ele". Portanto, ainda que o narrador

[4] Trabalho aqui com as traduções de Eduardo Brandão, publicadas pela Companhia das Letras, em 2006 e 2010, respectivamente.

fosse Arturo Belano e que essas referências fossem tão sólidas quanto são, esse eu que se supõe ser Roberto Bolaño não teria espaço de sobrevivência, por ser aniquilado pela ascensão da obra:

> [...] escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1998, p. 65)

No caso de múltiplos narradores, como o da obra aqui analisada, pode-se pensar que o eu do autor desaparece não só por sua incapacidade de existir diante de sua criação, como propôs Roland Barthes, mas também por um processo de despedaçamento. A consciência do autor se reverbera em muitas consciências de narradores-personagens e acaba por desaparecer como marca biográfica, ou biografema. Quando Roberto Bolaño fala de Arturo Belano em suas obras, o faz a partir da voz de outros personagens. Arturo Belano é narrador em alguns contos de Bolaño, mas, em geral, fala de outros, no que diz respeito à matéria da narrativa. O Arturo Belano que fala de si, o faz pelas marcas do discurso, marcas de estilo. O exame dessas marcas é fundamental para aprofundar as questões sobre o eu Bolaño *vs* Belano. Entretanto, esta análise, como entrada para uma questão mais ampla, não pode se ocupar dele agora. Interessa saber que é, quem sabe, nas marcas de discurso que encontraremos elucidações mais amplas sobre Arturo ou sobre Bolaño e isso acaba por ofuscar a questão biográfica e voltar os olhares para as questões de autoria, pois, a questão que aqui se coloca é a de identificar quem é responsável pelo discurso posto nas obras. Arturo e Bolaño são um duplo e tende-se a pensar numa marca biográfica sempre que se lê Arturo Belano nas obras de Roberto Bolaño. Entretanto, o que se pensa como biografema também pode ser observado na voz de outros narradores, diferentes de Arturo.

É conhecida a antipatia de Roberto Bolaño por Octavio Paz e pelo que o segundo representava no contexto mexicano dos anos 70 – a sacralização da literatura e separação da matéria da vida unidas a uma excessiva preocupação com as formas. É possível notar essa rejeição nos textos do *Infrarrealismo* e em declarações de Bolaño em entrevistas e palestras. Quem assina estes textos é Roberto Bolaño e não se tem dúvida de que a autoria daquele pensamento pertence a ele. Em *Detetives*, não é incomum encontrar o rechaço a

Octavio Paz. Já nas primeiras páginas, García Madero discute um conceito formal com alguns membros do *Real Visceralismo*:

> Como sei que ele não sabia? Porque cometi o erro, no primeiro dia da oficina, de lhe perguntar. Não sei em que estaria pensando. O único poeta mexicano que sabe de cor essas coisas é Octavio Paz (nosso grande inimigo), os demais nem têm idéia, pelo menos foi o que me disse Ulises Lima minutos depois de eu me integrar e ser amistosamente aceito nas fileiras do realismo visceral. (BOLAÑO, 2006, p. 16)

Como se lê, o narrador é García Madero, a ideia é de Ulises Lima. Arturo só aparece tangencialmente no trecho citado (pode-se imaginar que ele estava presente na reunião). A marca biográfica de Roberto Bolaño aqui identificada corresponde a uma ideia dele como autor, é uma opção estética que compõe a consciência criativa do escritor, mas não deixa de trazer como referente o que é real sobre Roberto Bolaño. Assim, a singuralidade do eu está comprometida na medida em que este eu está presente no discurso de diferentes enunciadores. Essas múltiplas inscrições do eu podem apontar para uma tentativa de sobrevivência do autor, algo como uma tentativa do escritor de manter o domínio de sentido sobre a obra. Os aspectos biográficos em *Os detetives selvagens* são um sinal de que o autor está vivo na obra. A numerosidade de atos de fingir[5], legitimados pela variedade de narradores e personagens que trazem marcas de um autor e da pessoa que foi Roberto Bolaño são opções estéticas, compõem o estilo bolaniano de narrar e, portanto, produzem um efeito de apagamento do eu, diante da impossibilidade de narrá-lo integralmente, mas, ao mesmo tempo remetem à presença do autor e ao domínio sobre o narrado.

Pode-se tomar Arturo Belano como principal marca biográfica em *Os detetives selvagens*. A personagem convencionada como *alter ego* de Roberto Bolaño, que não é o narrador, contribui para compreender que a produção dentro de um espaço autobiográfico não é o principal intento do escritor, mas sim, uma permanência do autor, portanto, uma marca de autoria. Bakhtin, ao pensar a personagem em Dostoiéviski coloca que

[5] Para Iser (1996), o texto ficcional perpassa os *atos de fingir*, procedimentos de passagem do real ao fictício, que pressupõem a seleção, a combinação e a auto-indicação. Bolaño realiza esses atos a partir de referentes de sua vida pessoal e de suas ideias, concepções políticas e éticas. Essas opções de seleção acabam por borrar as duas outras etapas dos atos de fingir, já que a percepção pessoal dos fatos e o pensamento são já impregnados do fictício. Mais além, na ordem do discurso, parece inevitável a presença do fictício.

> A personagem [...] interessa como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. [...] não importa o que a personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (BAKHTIN, 2015, p. 52)

A autonomia da personagem em relação ao autor, conforme marca Bakhtin, acena para compreensão de que Arturo Belano não é Roberto Bolaño, que é independente, mas, como alter ego, é um outro de si e, assim, Arturo Belano pode ser Roberto Bolaño. Se o autor não pode permanecer na obra porque a existência dela implica em sua morte, ele resiste colocando-se na obra, sobrevive nela. Roberto Bolaño retorna em Arturo, mas não é um retorno do mesmo Roberto Bolaño, é um eu que retorna por meio de uma alteridade independente, autoconsciente e consciente do mundo. A voz narrativa negada a Arturo Belano em *Os detetives selvagens* é um artifício que maquia esse intuito de permanência do autor, uma vez que a negação da voz pode ser tida como uma negação da responsabilidade pelo discurso. Roberto Bolaño opta por falar de si a partir do ponto de vista biográfico, já que se projeta em Arturo Belano, assumindo a responsabilidade com a verdade conquistando a confiança do leitor, que são próprias da biografia, e rejeitando as alcunhas da pessoalidade autobiográfica, onde a mentira é uma aspecto importante, já que a mentira, na autobiografia, fala da percepção do eu sobre si mesmo. Trata-se de uma simulação de estruturas discursivas, que tendem a confundir não só a percepção dos sujeitos como seres totalizados, aqui compreendidos como a figura do autor, mas também coloca em jogo o que é próprio da ficção e da realidade.

É a partir da leitura de *Os detetives selvagens* que se considera Arturo Belano como alter ego de Roberto Bolaño porque ele opta por se colocar no lugar do outro e esse olhar de fora de si determina um senso de convencimento significativo na produção do efeito de real. O jogo de simulação e dissimulação do eu aparece com a intenção de questionar o lugar ocupado pelo autor e pela ausência deixada por ele no ato da escritura. O mesmo texto que permite emancipação da personagem vai possibilitar que o autor reafirme sua presença. Roberto Bolaño permanece em Arturo Belano porque dá a ele os dispositivos que, como autor, possuiria, articulando e direcionando a leitura para uma intenção de sentido.

2666, embora apresente uma unidade menos perceptível do que em *Os detetives selvagens*, já que a obra foi inicialmente pensada como uma série e não como um único volume, mostra uma particularidade narrativa mais presente. Há um narrador que percorre

as cinco partes distintas da obra, que se afirma como principal voz narrativa e que aponta para uma onisciência sobre a obra. Essa voz não se nomeia e, a não ser que fosse oportuno observar as marcas do narrador no discurso, não seria possível determinar sua identidade, ficando a cargo do leitor decidir que ela é a voz do autor e que a forma de narrar, bem como toda opção de escritura, se trata do estilo da escrita bolaniana.

Em nota publicada na primeira edição de *2666*, Ignacio Echevarría, um dos editores de Bolaño, fala a respeito do narrador:

> Uma derradeira observação, que talvez não seja demais adicionar. Entre as anotações de Bolaño relativas a 2666 se lê, num apontamento isolado: "O narrador de 2666 é Arturo Belano". E em outro lugar acrescenta, acrescenta, com a indicação "para o fim de 2666": "E isso é tudo, amigos. Fiz tudo isso, vivi tudo isso. Se tivesse forças, me poria a chorar. Despede-se de vocês Arturo Belano". (BOLAÑO, 2010, p. 852)

A reveladora nota de Echevarría, para Lejeune (2014), não representa um dado significativo para considerar o caráter autobiográfico que Arturo Belano adquire nas narrativas de Roberto Bolaño. Lejeune, em seu ensaio "definitivo" sobre a autobiografia, *O pacto autobiográfico*, rejeita as declarações, entrevistas, notas e tudo mais que seja externo ao texto e que possa servir de argumento para confirmar as relações de identidade entre autor, narrador e personagem principal. Além disso, o que Bolaño aponta em suas anotações é que Arturo Belano narra os acontecimentos de *2666*, e não há indicação de que Bolaño se auto identifique como Arturo, ao menos não neste momento. A classificação proposta por Lejeune mais adequada para o caso Arturo Belano é talvez a de "romance autobiográfico", que se trata de:

> [...] textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 2014, p.29)

Arturo Belano não é personagem em *2666*. Ao colocá-lo como narrador, Bolaño está de fato assumindo a existência desse outro autor, assume a existência de um outro que fala por ele, que abriga a onisciência da obra e que como autor, é este outro, não ele, que morre e que retorna no processo de criação. Arturo Belano não é Roberto Bolaño, é um ente limitado à ficção, mas é um autor e como autor, Arturo Belano é eu e o outro passa a ser Roberto Bolaño. O escritor abdica de sua voz para dá-la a um personagem.

Observar Arturo Belano do ponto de vista dialógico – em *Os detetives selvagens* e em *2666* –, apesar da heteronímia, acena para pensá-lo como um procedimento de autoficcionalização do escritor Roberto Bolaño, já que "não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem 'dar feição' a uma história." (GASPARINI, 2014, p. 187). Entretanto, talvez seja prematuro e limitante estabelecer que Arturo Belano é definitivamente um produto da ficção. A rubrica da autoficção pode ser utilizada como um caminho para a leitura do todo da obra de Bolaño, para pensá-la a partir da autoria, considerando as marcas autobiográficas como um indicativo de estilo, que me parece mais interessante do que o trabalho de verificação dos fatos. Não interessa saber se Arturo Belano é ou não Roberto Bolaño, mas entender que ambos assumem a condição de eu no jogo narrativo e que isso é sobrevivência.

O que sabemos de Roberto Bolaño perpassa o que sabemos de Arturo Belano. Escreveu *2666* à espera da morte, a morte real, aquela da qual ele não poderia fugir se dilatando em outros, olhando-se à distância, olhando o mundo à distância mas por dentro, a partir das vísceras. Talvez por isso, por essa impossibilidade de fugir da morte, tão determinante, é que Bolaño não tenha escrito ou declarado nada que deixasse respostas totalizantes sobre si mesmo, ou sobre como via a si mesmo e, por isso, seja tão difícil responder "Quem é ele?", por essa descrença no enredamento e sequenciamento da vida, por uma impossível continuidade estável de sua própria vida, que ele afirmou ter em certa entrevista:

> <<Las únicas autobiografias interessantes son las de los grandes policías o la de los grandes asesinos, porque de alguna manera rompen esse molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo.>> (HERRALDE, 2005, p.85)

Não se trata, portanto de encaixotar a obra de Bolãno, limitá-la à classificações e olhares antolhados. Trata-se de diversificar a leitura e propor caminhos. Como começo, este trabalho deixa mais perguntas do que respostas, algumas bastante necessárias que podem ser exploradas posteriormente como a questão das marcas discursivas que possibilitariam comprovar, quem sabe, que o narrador de 2666 é Arturo e que Arturo é autor. Por hora, fiquemos com a ideia de que tanto Bolaño e Arturo são a persistência do eu, que se dilata para sobreviver.

Referências

AMOSSY, Ruth. *Da noção retórica de Ethos à análise do discurso.* In: AMOSSY, Ruth (org.). Imagens de si no discurso – a construção do ethos. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Comesu e Sírio Possenti. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In. BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. Trad. Mario Laranjeira. Editora Brasiliense, 1998.

BOLAÑO, Roberto. *2666.* Trad. Eduardo Brandão. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Os detetives selvagens.* Trad. Eduardo Brandão. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARO, Montserrat Madariaga. *Bolaño Infra. 1975-1977: Los años que inspiraron Los Dectetives Salvajes***.** Santiago do Chile, RIL editores, 2010.

FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor*. In.: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Michel Foucault, Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4ª edição. Rio de Janeiro: GEN/Forense Universitária, 2015.

GASPARINI, Philippe. *Autoficção é o nome de quê?*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño.* Barcelona: Acantilado, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico.* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maira Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PARRINE, Raquel. *A ficção da ficção: derramamentos de um "eu" em Roberto Bolaño.* Revista Línguas e Letras. Vol. 11 – Nº 21 – 2º Semestre de 2010.

TSUNUM. *Nada utópico nos es ajeno: Manifiestos Infrarrealistas*. Guanajuato, 2013.

COMO FAZER TEORIA: WOLFGANG ISER, LEITOR DA MODERNIDADE

Janine Resende Rocha[1]

Resumo: Este trabalho propõe um breve percurso pela teoria de Wolfgang Iser a fim de verificarmos sua interlocução com textos literários, já que a construção de seu pensamento é devedora da leitura de um *corpus* literário e da tradição epistemológica da modernidade. Nesse sentido, é preciso não só mapear seus interlocutores, mas, sobretudo, considerar a maneira como as leituras dos autores aos quais se reporta são exploradas teoricamente e como elas mantêm uma estreita relação com o enquadramento conceitual que concebe. Como destacaremos, essa relação acentua princípios norteadores da teoria proposta por Iser – colocando-os, muitas vezes, à prova –, por explicitar pontos que são mais reveladores da própria elaboração teórica do que da escrita do outro.
Palavras-chave: Wolfgang Iser; Modernidade; Teoria da literatura; Interpretação; Leitura

A construção da teoria de Wolfang Iser é devedora de uma dupla via de leituras: ele é leitor de um *corpus* literário – seleção que contempla Shakespeare, Fielding, Sterne, Henry James, T.S. Eliot, Faulkner, Joyce, Beckett, entre outros escritores –, como também se atém à tradição epistemológica da modernidade. Em face desse diálogo com a voz de outros autores, a subjetividade teórica fica ainda mais expressiva. Desse modo, é elucidativo mapear os interlocutores e, sobretudo, considerar a maneira como as leituras dos autores aos quais Iser se reporta são exploradas teoricamente e como elas mantêm uma estreita relação com o enquadramento conceitual que concebe. Como na imagem em que as mãos se desenham, de Escher, há uma relação pautada pela continuidade, em que tanto o desenho depende das mãos do artista para existir, como o sujeito é transformado pelo objeto que cria – e essa transformação só acontece porque o desenho foi feito. Nessa relação, é difícil definir as delimitações entre a mão que desenha e a mão que é desenhada. Partindo desse princípio, como precisar o distanciamento que um teórico teria do próprio arcabouço, ao ler e interpretar os textos e arquitetar sua argumentação? Ainda que seja um truísmo afirmar que teóricos são leitores, importa analisar as relações que Iser estabelece com os textos e, assim, como o eixo eu-outro constitui a performance da subjetividade teórica.

No projeto de Iser, as reiteradas citações a narrativas literárias compreendem um fator determinante para que a perspectiva da enunciação teórica seja particularizada. As referências a textos literários concretizam o lugar, a cultura e a linguagem da teoria de Iser, que se debruça sobre a literatura de língua inglesa – exercício de leitura que reverbera não só no seu

[1] Doutora em Estudos Literários (UFMG). Contato: janine@rocha.net.br

trabalho teórico, mas também no docente. Essa escolha revela, como ele próprio teria afirmado, a tentativa de "fugir ao impacto que representava o pesadelo nazista de seus anos de formação intelectual" (BARBOSA, 1997, online).

Iser investiga a condição da modernidade literária em um arco que vai de Shakespeare a Beckett; e, com esse trajeto, demarca as diferentes facetas do romance moderno, desde o contexto de sua formação na Inglaterra do século XVIII até a radicalização estética que lhe impuseram Joyce e Beckett. Ao se deter nesse *corpus*, Iser apreende uma concepção de literatura que acentua o impacto suscitado pelo texto no leitor, bem como o processo que, ao criar um mundo virtual, faz emergir algo novo em relação à realidade e desloca a esfera pessoal do leitor.

A reação do leitor depende de propriedades formais – como os espaços vazios – e de configurações linguísticas que sejam capazes de engendrar indeterminações textuais e de orientar respostas. Para que a relação dialógica entre texto e leitor seja constituída, o trivial, visto por Iser de forma pejorativa, deve ser rechaçado, pois uma literatura escrita com o objetivo de se alcançar um grande público não demandaria uma atuação muito eloquente do leitor. Isso porque textos com lacunas exíguas tentam direcionar a leitura e a compreensão do leitor – e, segundo Iser, textos com essa caracterização não deveriam sequer ser designados como literatura.

Sob a égide das diretrizes estéticas da ficção de, por exemplo, Dickens, Fielding, Joyce e Beckett, Iser promove a *antropologia literária*: o texto ficcional aciona a imaginação do leitor, que pode, então, sair momentaneamente do seu mundo particular e viver experiências que não teria no cotidiano. Esse deslocamento seria responsável pela encenação, via imaginação, de dramas até então não vividos – possibilidade que explicaria o fato de sermos impelidos a ler literatura. Porém, ainda que caiba ao leitor preencher lacunas e propor conexões entre os segmentos textuais, a mobilidade dessa atuação não equivale a uma deriva diante do texto, pois o que foi expresso controla o sentido do não-expresso.

Nessa direção, Iser defende a revisão dos pressupostos da interpretação, conceito que perfaz um grande percurso ao longo de sua bibliografia: do contexto de surgimento das Estéticas da Recepção e do Efeito, em 1970, na Alemanha, ao livro *The range of intepretation*, publicado no ano 2000. Considerada por ele como um ato de tradução – a partir do qual o texto é transposto para um objeto distinto –, a interpretação não deveria ter como meta dispor um sentido definitivo para o texto, seja com embasamento na suposta intenção do

autor, seja na mensagem da obra. Porém, diante da abertura instaurada com a autonomia do leitor como sujeito interpretante, Iser se depara com a difícil tarefa de conciliar essa autonomia com os limites do texto. Uma tentativa de conciliação pode ser verificada no conceito de leitor implícito (*der implizite Leser*), segundo o qual o texto determinaria a recepção e, dessa forma, as leituras não poderiam adquirir possibilidades ilimitadas: o leitor iseriano concentra-se no texto, explicita o que não foi formulado, reflete sobre seu contexto pessoal ao ser estimulado pela ficção e não extrapola o texto.

Ao incorporar os parâmetros da literatura moderna, Iser visa a compreensão não só da experiência estética propiciada por ela, mas também de processos que traduzem o texto literário em termos cognitivos. É possível assegurar não só um perfil estético que se desenha com as citações recorrentes de certas obras e autores, mas também uma afinidade entre esse perfil e a cartografia conceitual. Assim, o *corpus* literário referenciado por ele condiciona uma espécie de modelo explicativo de sua teoria, cujas proposições sobre leitura e interpretação do texto literário são tributárias dos livros lidos. Mesmo que se constate, indubitavelmente, a articulação entre os conceitos e as referências do cânone moderno de língua inglesa, não é fácil, no entanto, desfazer o seguinte impasse: a seleção dos textos literários ocorre a fim de se esclarecerem argumentos previamente concebidos ou ela contribui para a construção e o amadurecimento do sistema conceitual de Iser?

Ainda que a resposta seja complexa, esse questionamento parece admitir ambas as possibilidades. Ao eleger um *corpus* literário e se manter fiel a ele ao longo de sua obra, o teórico indica a concepção de literatura que privilegia e que já poderia ter em mente enquanto leitor. Dessa maneira, é basilar o perfil estético da modernidade literária – e, por conseguinte, Iser se vale de obras específicas para exemplificar, ou ilustrar, ideias e conceitos que postula. A recorrência desse procedimento nos autoriza a concluir que se trata de um caráter estrutural da sua teoria.

Mediante o duplo movimento que Iser protagoniza – o de ser leitor e o de teorizar sobre a leitura e a interpretação –, é possível observar a maneira como preenche certas lacunas nas obras literárias que lê. Nessa direção, são emblemáticos os comentários à novela “The figure in the carpet” [“O desenho do tapete”], de Henry James, com a qual Iser inicia o livro *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [*O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético] – livro de 1976. Há um contraste entre a constituição lacunar da novela – que problematiza, no plano diegético, a interpretação do texto literário – e o tom assertivo com

que Iser apresenta sua interpretação. O teórico pressupõe que a tarefa do leitor deve ser pautada pelo sentido concebido pelo autor do texto lido e, então, o leitor se subordinaria a esse sentido. De certa forma, essa constatação desestimula a hipótese de que, com as referências literárias, Iser teria procurado confirmar suas ideias, pois a narrativa de James pode ser interpretada de maneiras distintas e inconciliáveis. Em outras palavras, o texto de James não seria – necessariamente – a comprovação do argumento de Iser. Ao subscrever a conclusão de que, no plano diegético, o leitor deve perseguir o sentido proposto pelo autor, Iser acaba por reafirmar as diretrizes do conceito de "leitor implícito" – segundo o qual o texto não admite um espectro ilimitado de leituras, uma vez que prefigura a recepção. A despeito de a teoria de Iser salientar o papel ativo do leitor na interpretação do texto, a sua abordagem quanto ao "desenho do tapete" – metáfora para o sentido secreto da obra de Hugh Vereker, o escritor inventado por Henry James – supõe a primazia do autor do texto literário e aponta para os limites demarcados em sua teoria.

Conforme Iser ressalta, o contexto da modernidade literária potencializa inovações estéticas que problematizam a determinação do sentido. Com isso, a incompletude textual leva o teórico a realçar o papel do leitor enquanto agente da construção do sentido. Mas, paradoxalmente, Iser tenta delegar ao texto a função de cercear e controlar o sentido a ser construído pelo leitor. Essa limitação evitaria arbitrariedades ou excessos. Porém, como evidencia a leitura que o teórico promove da novela "The figure in the carpet", a projeção no texto do controle cria um dilema, pois o texto favorece a indefinição ou a indeterminação do sentido.

Os comentários acerca dessa novela projetam os termos de um vasto debate sobre a interpretação, que é estimulado pelo caráter plural do efeito e do sentido admitidos pelo texto literário. Desse modo, o conceito de interpretação é discutido desde as primeiras publicações do teórico até o livro *The range of interpretation* e constitui um elo entre as convencionadas duas fases de sua teoria, que são complementares: em um primeiro momento, o conceito acerca da interpretação deve ser verificado em relação a textos literários emblemáticos da modernidade, que estimulam Iser a propor sua teoria do efeito estético; e, em uma segunda parte, está vinculado a uma abordagem antropológica da literatura. Se, inicialmente, ao conceito de interpretação se associam os exemplos literários elencados pelo teórico, em um segundo momento, esse conceito subsidia a dimensão antropológica da literatura. Essa dimensão enseja, por fim, a produção de um discurso intercultural (*cross-cultural discourse*),

que, ao emergir por meio da traduzibilidade de culturas, não pretende suprimir diferenças entre elas, e sim estimular relações com a cultura do outro.

Essas fases não implicam uma segmentação estanque ou o afastamento da literatura no segundo momento; ao contrário, elas enfatizam que Iser, ao edificar sua teoria, estabelece diferentes relações com a literatura. No caso da primeira fase, Iser explicita os referenciais literários que elege e a eles se dirige recorrentemente ao longo dos seus textos, adotando-os como exemplos e explorando-os em ensaios e livros sobre obras específicas. Já no caso da segunda fase – demarcada pela coletânea de ensaios *Prospecting*: from Reader Response to Literary Anthropology, de 1989, livro que faz a transição entre uma fase e outra –, deixa de lado as estratégias de exemplificação para fazer uma teorização de cunho filosófico acerca da antropologia posta em perspectiva pela literatura. O potencial cognitivo associado à ficcionalidade literária, manifesto no acesso que ela promove ao universo humano e à constituição cultural, leva o teórico a enfatizar, por fim, meandros pertinentes à interpretação – ou melhor, à tradução – da cultura.

De acordo com Iser, a interpretação acentua aspectos de natureza antropológica, diretamente associados à potência da literatura enquanto articuladora de outros mundos possíveis – possibilidades que expandem, em tese, as configurações do mundo próximo ao leitor. Desincumbido de ter que decifrar o sentido intencionado pelo autor, o leitor atualiza o texto e pode viver, por intermédio de sua imaginação, uma vida diferente da sua. Nessa direção, merece especial atenção a referência de Iser ao pequeno texto "Imagination dead imagine", de Beckett (1965). No excurso "Becketts *Imagination Dead Imagine* und die phantastische Literatur" ["'Imagination Dead Imagine', de Beckett, e a literatura fantástica"], com que encerra o capítulo sobre o imaginário no livro *Das Fiktive und das Imaginäre*, Iser ressalta o potencial de o ficcional estimular e dar forma ao imaginário. Segundo o autor, a fragilidade da consciência enfatiza a relação que se constitui, na narrativa, entre a consciência e o imaginário. *Com a leitura do texto de Beckett, Iser pontua a relação do imaginário perante à consciência – que confere espaço ao imaginário –, bem como os diferentes estágios que o imaginário pode apresentar: de uma ação ainda contida até uma ação que funde o real e o imaginado, isto é, da penúria ao excesso. No contexto do excurso, o monólogo de Beckett ajuda o teórico a matizar tal relação no que diz respeito à literatura fantástica. No caso dessa literatura, o plano da realidade, mesmo que forneça um parâmetro secundário, mostra-se pouco atuante. Ainda que a fantasia não se dissocie do real, o imaginário sofreria*

alterações com a condição desfavorável advinda da redução da interferência do real na consciência.

Segundo Iser, a atuação do imaginário retratado no monólogo de Beckett fica comprometida em virtude da revogação da intencionalidade da consciência. Porém, a se considerar os posicionamentos do teórico no livro *Das Fiktive und das Imaginäre*, o imaginário do leitor de Beckett não pode ficar inoperante, pois ele deve fomentar a construção de sentido e atenuar, por conseguinte, a indeterminação dos lugares vazios do texto. Já no último ensaio que publicou – "Erasing narration: Samuel Beckett's *Malone Dies* and *Texts for Nothing*" – de 2006, Iser demarca um posicionamento condizente com o impulso final do seu processo de teorização, que circunscreve o conceito de emergência (*Emergenz*). Questionador da ideia de representação presente na versão tradicional do entendimento da mimesis – que assinala a proposta de representação ou de imitação da realidade –, o conceito de emergência prioriza a produção de algo novo gerado a partir do hiato entre o objeto e o discurso e é, assim, capaz de transgredir a referencialidade. Com a obra de Beckett, Iser exemplifica essa perspectiva, que pontua a relação entre negação e emergência. No entanto, as negações não levam Iser a refletir sobre questões relacionadas ao sentido e à interpretação, e sim sobre o caráter performativo da literatura – ilustrado com textos de Beckett –, que, segundo o teórico, se sobrepõe às categorias da representação e da recepção. Esse caráter depende das negações – isto é, das lacunas presentes no texto – e possibilita que algo inexistente seja criado. No entanto, mais do que iluminar a atuação do leitor, a performatividade coloca o texto em uma hierarquia superior à posição do leitor. Essa hierarquia deve-se à característica que o teórico atribui à literatura: ser performativa.

Nesse momento, Iser já não parece apostar mais na hipótese de controle do sentido – até porque, a se levar em conta os textos de Beckett, seria difícil defender uma limitação do sentido, já que esses textos se recusam a representar algo que exista previamente. Assim, a conexão entre significante e significado fica desautorizada e, por conseguinte, o sentido é posto em xeque. Portanto, o divórcio com o real compreendido pela negatividade – e exposto de modo decisivo em Beckett – parece levar Iser a não mais questionar, no desdobramento final de sua obra, a construção de sentido pelo leitor, e sim a romper com qualquer hipótese de referencialidade, da qual dependem o sentido e a interpretação. Nessa direção, Iser parece comprometer até mesmo a prerrogativa antropológica da literatura, já que transpor o objeto

que emerge do texto para o domínio da experiência do leitor violentaria esse objeto, pois seria necessário torná-lo minimanente palpável.

Em geral, os termos com os quais Iser expõe as análises sobre os escritores chamam atenção pela assertividade com a qual engendra convicções acerca da intenção autoral, de efeitos a serem produzidos no leitor pelo texto ou, no caso de Beckett, de definições sobre a condição do ficcional supostamente apreendidas nas obras. A leitura de Beckett imprimiu, paulatinamente, alterações nas ideias de Iser quanto à construção do sentido. A aguda dissolução no plano formal e linguístico que caracteriza a obra desse escritor exige de Iser novas soluções teóricas e, por conseguinte, a problemática pertinente à interpretação é relativizada. O teórico parece desconsiderar a hipótese de controle do sentido pelo texto, ao defender a ausência de uma intenção prévia – e, consequentemente, ao mitigar o papel do leitor. As obras de Beckett desafiam o ato de tradução pelo qual o texto literário é transposto para um outro discurso – no caso, o teórico. A partir das leituras que Iser realiza dessas obras, verificamos o quanto o diálogo com a literatura contribuiu para a construção e o amadurecimento das proposições do teórico.

Assim, a seleção das referências literárias visa não só a esclarecer e exemplificar argumentos, mas também permite a Iser repensar seus pressupostos. Essa dupla possibilidade assinala modos específicos segundo os quais as referências literárias o estimulam: no primeiro, que tem a natureza do exemplo, o teórico busca reiterar argumentos, ou seja, a leitura do texto literário é direcionada pela perspectiva determinada previamente por Iser em seu sistema conceitual. No segundo, a referência literária leva Iser a rever os termos com os quais projeta a relação entre texto e leitor, uma vez que a linguagem, sobretudo em Beckett, problematiza o preceito da comunicabilidade do texto.

Essa bifurcação ressalta a condição de *work in progress* da produção de Iser e o esforço permanente do teórico de refletir sobre seu sistema conceitual. Aponta também para o fato de que os meandros da relação entre literatura e teoria na obra iseriana são mais expressivos do que se pode supor em um primeiro contato com seus livros e demandam do estudioso um empenho maior. Desse modo, as reiteradas referências à literatura acentuam a complexidade da teoria de Iser e contribuem para uma compreensão mais apurada de sua obra.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. Iser e os efeitos da leitura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mai. 1997. Caderno mais!. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/11/mais!/7.html Acesso em: 01 jul. 2019.

ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Perspektiven literarischer Anthropologie. 5. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 2014. [Edições brasileiras: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996; ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Prefácio Dau Bastos. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.]

ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Stuttgart: Wilhelm Fink, 1984. [Edição brasileira: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996-99. 2 v.]

ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser*. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Wilhelm Fink, 1972. [Edição norte-americana: ISER, Wolfgang. *The implied reader*: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.]

ISER, Wolfgang. *Emergenz*. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays. Herausgegeben von Alexander Schmitz. Konstanz: Konstanz University Press, 2013.

ISER, Wolfgang. Erasing narration: Samuel Beckett's *Malone dies* and *Texts for nothing*. In: ISER, Wolfgang. *Emergenz*. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays. Herausgegeben von Alexander Schmitz. Konstanz: Konstanz University Press, 2013. p. 265-282.

ISER, Wolfgang. *How to do theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

ISER, Wolfgang. *Prospecting*: from Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

ISER, Wolfgang. The pattern of negativity in Beckett's prose. In: ISER, Wolfgang. *Prospecting*: from Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. p. 140-151.

ISER, Wolfgang. *The range of interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000.

ESCRITA DE SI E ESCRITA DO OUTRO EM *ARMADILHA PARA LAMARTINE* E EM SUA FORTUNA CRÍTICA

João Gonçalves Ferreira Christófaro Silva[1]

Resumo: O presente trabalho busca colocar em relação o debate acerca do caráter ficcional e/ou (auto)biográfico de *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, e alguns embates que se estabelecem no interior da própria obra. Defendemos que tanto a obra quanto sua recepção crítica podem ser abordadas a partir da problemática da inscrição de si por meio da inscrição do outro, e vice-versa. Essa coincidência entre os debates internos e externos à obra cria algumas armadilhas para a crítica, que acaba encarnando as atitudes de Lamartine e/ou Dr. Espártaco em relação à escrita e reatualizando, assim, os embates entre eles.

.

Palavras-chave: Diário; Romance; *Self-fashioning*; crítica

A história da composição de *Armadilha para Lamartine* frequentemente instigou sua fortuna crítica a se posicionar sobre a filiação da obra à ficção e/ou à (auto)biografia. Sintoma disso são as recorrentes afirmativas – hoje, já um lugar comum – que colocam *Armadilha para Lamartine*, senão toda a ficção do autor, sob a égide da "(con)fusão entre ficção e realidade" (PIRES, 1992, p. 7). Em geral concentrada nos anos seguintes ao de suas edições, poderíamos dividi-la em dois momentos principais no que diz respeito a esses posicionamentos: no primeiro, que vai de 1976, ano da primeira edição do livro, a meados da década de 1980, domina a tentativa de defender e justificar sua ficcionalidade. No segundo, concentrado sobretudo na década de 1990, na esteira da reedição do romance pela Brasiliense (1991), é possível observar certo deslocamento da crítica em direção a uma leitura mais biográfica ou documental.

A variedade desses posicionamentos guarda relação com uma discussão interna ao romance, em que a oposição entre diferentes práticas de escrita organiza uma série de outras oposições relativas à propriedade, à identidade e à sanidade mental dos sujeitos. Este texto busca refletir sobre a relação entre a referida discussão interna ao romance e as diferentes posições da fortuna crítica acerca da ficcionalidade da obra.

O embate romanesco

Uma maneira de descrever *Armadilha para Lamartine* é pensá-lo como um embate entre dois tipos de práticas de escrita. De um lado, a de Dr. Espártaco e seu

[1] Doutor em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Contato: joaogfcsilva@gmail.com.

"Diário da Varandola-Gabinete"; de outro, Lamartine e suas "Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos", além de suas inserções no Diário do pai. No desenrolar do romance, percebe-se que essas duas práticas de escrita constituem-se uma *contra* a outra; ao fim do romance, por outro lado, ensaia-se uma aparente conciliação entre elas.

Como se verá, nenhuma dessas práticas de escrita é meramente representativa. Antes, assumem uma função vital para cada um dos envolvidos: constituem seus sujeitos, organizam seus mundos. Devemos entendê-las como práticas de *self-fashioning*, ou automodelagem, conforme as estudadas por Stephen Greenblatt (2005). Trata-se de uma constituição do sujeito pela escrita, nas quais a distinção entre realidade e ficção não tem grande importância e a presença de um outro, contra o qual a identidade dos sujeitos busca modelar-se, assume papel determinante.

Em certo momento do "Diário da Varandola-Gabinete", podemos ler uma entrada que condensa o que está em jogo no embate entre as referidas práticas de escrita:

> Um pequeno parêntese entre coisas tão sérias. Esta minha fotografia, que colei aqui ao lado, revela um caso curiosíssimo de "mimetismo". Foi tirada por um fotógrafo de rua, no dia seguinte ao da discussão que tive com o Presidente do Tribunal de Justiça, católico ultramontano, meu inimigo ideológico mortal. Lá ia eu pela Avenida, em frente ao Cineac Trianon, trazendo, ainda, a impressão fortíssima da véspera e... não é que estou (no retrato) com a cara dele, do inimigo ideológico, sem tirar nem pôr?!
> Não me meto a explicar o fenômeno, mas registro-o. (SUSSEKIND, 1976, p. 151)

A transformação de Dr. Espártaco em seu "inimigo ideológico mortal" na relativa objetividade do registro fotográfico aponta para a função estrutural exercida, na obra, pela possibilidade de Dr. Espártaco e Lamartine se transformarem em outros, ou, mais especificamente, se transformarem um no outro. Para Dr. Espártaco, essa possibilidade é um risco; para Lamartine, um jogo. Que a escrita de si, em geral, e o registro diarístico, em particular, sejam tanto as armas que controlam o risco quanto as peças com as quais se joga o jogo é o motor central romance. Como já afirmou Moutinho, *Armadilha para Lamartine* trata "de escrever, da função da escrita" (MOUTINHO, 1977, p. 22). E, poderíamos acrescentar, da função do já escrito, sua capacidade de sempre dizer outra coisa.

Diante da possibilidade de tornar-se outro, Dr. Espártaco adota uma postura reativa que tem na escrita diarística seu principal instrumento, pela qual pela qual busca estabilizar certa imagem de si mesmo pautada pela ordem e pela normalidade. No

esforço sempre recomeçado dessa construção, tem papel importante uma série de regras que incidem sobre sua expressão: a regularidade da escrita, a contenção verbal - "E agora voltemos aos registros sucintos, que não há tempo nem espaço para as demasias verborreicas dos últimos dias." (SUSSEKIND, 1976, p. 130) -, a correção gramatical, que equivale à sanidade mental (*Ibid*., p. 196; 292-293), a "objetividade sistemática" (*Ibid.*, p. 298), o "tom sereno e ponderado" (*Ibid.*, p. 130).

Ao contrário do que nos acostumamos a esperar da escrita diarística, não encontramos, aí, nenhuma profundidade ou reflexão subjetivas que ameacem a normalidade e a homogeneidade dessa superfície. Seu paradigma, aparentemente, é o registro. No entanto, mesmo essa aparência é enganosa, na medida em que aquilo que o diarista almeja registrar teima em nem sempre corresponder à normalidade e à ordem esperadas. Esse descompasso entre a regularidade desejada e a contingência dos acontecimentos do mundo é responsável por revelar um transtorno no paradigma representativo clássico ao qual a ideia de "registro" deveria se filiar. Em vez de tomar a vida como modelo e a escrita diarística como sua representação, a normalidade da qual o Diário de Dr. Espártaco é o estandarte insinua-se como modelo ao qual a vida deveria se adequar. Por isso, não espanta que Dr. Espártaco atribua ao Diário agência sobre o mundo: "É o Diário a *comandar* a vida, e não apenas a refleti-la e registrá-la, passivamente" (*Ibid.*, 1976, p. 189). Não espanta, também, que, pelos mesmos motivos, Lamartine seja uma espécie de encarnação privilegiada dessa desordem do mundo e dos acontecimentos que a escrita diarística de Dr. Espártaco busca expurgar.

Sendo o Diário uma forma de controlar o mundo e os sujeitos e garantir sua realidade e sua normalidade, terão importância significativa para seus desígnios as sucessivas saídas de Lamartine da Casa: primeiro, para morar em uma república; depois, para participar de uma viagem de instrução da Marinha; por fim, para ser internado no Sanatório Três Cruzes. Esses eventos atingem o Diário de Espártaco justamente por impedirem o acompanhamento "hora a hora, momento por momento" de tudo o que acontecia a seus filhos, "por mais insignificante que fosse" (*Ibid.*, p. 44). Inversamente, garantem a Lamartine a possibilidade de uma mudança em seu próprio tom de realidade.

Essa mudança de tom aparece sobretudo nas "Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranquilos", escritas por Lamartine mas atribuídas por ele a outro dos internos do sanatório, Ricardinho. Essa atribuição é o primeiro índice da diferença de seu discurso

em relação ao do pai: se o Diário de Dr. Espártaco é uma monumental fingimento que objetiva dotar seu eu e seu mundo de ordem e normalidade, os escritos de Lamartine se apoiarão em gestos simetricamente opostos, nos quais predominam a ficcionalização, o fingimento e o recurso ao outro.

A primeira das mensagens relata que Lamartine fingia captar por telepatia o que o pai escrevia em seu Diário, primeiro em palestras para os outros internos e depois por escrito, no jornalzinho *O ataque*, cujo lema é "De médico e louco todos nós temos um pouco" (*Ibid.*, p. 21). Em seguida, nos são apresentadas duas histórias em quadrinhos roteirizadas por Lamartine, nos quais ele mesmo aparece como protagonista, buscando tomar o lugar de Dr. Klossowski, psiquiatra de Inês (outra interna, por quem Lamartine se apaixona). Na segunda mensagem, lemos sobre as tentativas de Lamartine de fingir o "colapso total" para livrar-se dos eletrochoques, seguindo as informações do mesmo Dr. Klossowski de que os eletrochoques tinham o objetivo de transformar o doente em uma tabula rasa, a partir da qual seria possível sua reconstrução.

A simetria inversa entre as práticas de escrita de Dr. Espártaco e Lamartine manifesta-se, portanto, tanto em suas relações com a realidade e a normalidade quanto naquilo do qual buscam fugir através dessas mesmas práticas. Dr. Espártaco fia-se no Diário para garantir sua própria realidade e a realidade do mundo, através de uma hipertrofia da normalidade que busca expurgar a desordem e a contingência daquilo que acontece. Lamartine, por outro lado, utiliza suas mensagens justamente para transformar-se em personagem de ficção, e hipertrofia sua própria loucura no intuito de fugir do eletrochoque, que pode ser compreendido como uma versão mais bruta e opaca do Diário, com o qual compartilha o objetivo de modelar os sujeitos. Nas palavras de Dr. Espártaco:

> Não gosto, entretanto, de saber que ele ainda não iniciou os choques, porque os médicos temem que lhe tirem a memória, modificando-lhe muito a personalidade. Deve haver um equívoco nisso. A personalidade tem de ser modificada. O tratamento o exige. Tudo está em saber controlar as modificações, orientando-as. (*Ibid.*, p. 244)

Essas duas formas de constituir-se pela escrita acabam encontrando-se em dois movimentos também simétricos. De um lado, a última visita de Dr. Espártaco a Lamartine no sanatório produz um momentâneo enlouquecimento do diarista a seus

próprios e olhos e, o que para Dr. Espártaco é mais grave, aos olhos de um dos médicos da instituição. Esse momento coincide, também, com certa capitulação acerca de sua própria prática de escrita:

> Estou quase — eu também — escrevendo um romance, mas não é minha culpa se os acontecimentos desta manhã foram romanescos; sou o primeiro a não ver com bons olhos a onda de mistérios e aberrantes fantasias que, de há tempos, vem mudando um pouco o tom sereno e ponderado que em outras épocas fazia a maior glória deste Diário; há de se levar em conta a heróica resistência que tenho oposto aos ataques que partem de todos os lados, e que culminaram nessa crise espetacular do Lamartine. Ninguém é de ferro. E, se a objetividade sistemática é de se desejar, como um paradigma, também o estar longe de alcançá-la não deve envergonhar ninguém. (*Ibid.*, p. 298)

Do lado de Lamartine, essa capitulação se encontra no enquadramento de seu surto como uma encenação, simultâneo à admissão da importância das normas sociais: "Disse-lhe, todavia, que *a vida em sociedade impunha restrições que tinham de ser respeitadas, custasse o que custasse*. Ele pareceu concordar" (*Ibid.*, p. 270). Além disso, Lamartine escreve dois capítulos de um romance, os quais entrega ao pai, que os considera estilisticamente sãos e elogia o fato de tratarem de uma história de amor passada fora do sanatório.

Por esse duplo movimento, normalidade e loucura e diário e romance são vistos ambos como fingimentos capazes de se encontrar em uma espécie de ponto médio - o registro de acontecimentos aberrantes e a aceitação da impossibilidade da objetividade sistemática, de um lado; o romance sobre acontecimentos sãos e o acatamento das normas sociais de convivência, de outro. Desfaz-se, assim, a fratura fundamental que os separava. No entanto, essa conciliação é apenas aparente, na medida em que permanecem assimétricos na força com que operam sobre o mundo e os sujeitos. A escrita diarística é, para Espártaco, uma maneira de fugir da desordem e da ilogicidade daquilo que acontece; uma tentativa de controle da contingência da vida, que a todos atinge. Os fingimentos de Lamartine são uma maneira de livrar-se do controle exercido pelo próprio Diário e, em última instância, de seu substituto mais bruto: o eletrochoque e a modelagem da personalidade dele dependente.

O debate crítico

Tendo em vista o embate que se desenrola no interior do romance, bem como a história de sua composição - o livro resulta, em grande parte, de uma série de manipulações de Carlos Sussekind sobre os diários verdadeiros de seu pai -, a crítica inevitavelmente se envolve no mesmo embate no qual se baseia a obra, em especial no que diz respeito às diferenças entre o diário e o romance e o registro e a ficcionalização. Como adiantamos, há duas atitudes básicas da crítica em relação a isso: o realce do biográfico e documental, por um lado, e a defesa da ficcionalidade da obra, por outro.

Comecemos pela preferência da fortuna crítica da década de 1990 pelo que há de biográfico e documental na obra. Só a partir da década de 1990 veremos afirmações sobre a possibilidade de ler os trechos do diário de Dr. Espártaco como "crônica do Rio de Janeiro dos anos 50" (PIRES, 1992, p. 7) ou como uma "microssociologia do cotidiano" (JABOR, 1991, p. 5), ou o romance como um documento de época (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 5). A esse olhar documental sobre o romance, une-se, por vezes, um olhar mais explicitamente biográfico.

Uma manifestação bastante extrema de leitura biográfica do romance é o artigo de Benício Medeiros (1991), publicado no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1991, que constrói uma longa defesa de Carlos Sussekind, pai (e não de Dr. Espártaco) contra crítica da década de 1970, que teria enxergado nele um tirano, responsável pela loucura do filho. A possibilidade de defender o pai de Carlos Sussekind das interpretações sobre Dr. Espártaco, bem como de cogitar uma leitura "mais tolerante" do romance, já que Carlos Sussekind, pai, "não tinha o propósito de enlouquecer ninguém", parece apontar para uma relação extremamente problemática entre romance e biografia. Tudo ocorre como se a leitura do romance transtornasse a biografia, e fosse necessário voltar a ela e aos propósitos de quem teve o registro de sua vida publicado à revelia para recolocá-la na normalidade. No entanto, esse retorno deve passar, necessariamente, pela releitura do romance, de modo que o momento final dessa leitura biográfica opera também um transtorno em seus próprios pressupostos.

Também a leitura de Arnaldo Jabor (1991, p. 5), embora sem nenhum propósito de reabilitação – pelo contrário –, identifica, desde o início, os autores aos personagens. Na maior parte do texto, o que se conta e interpreta – sempre a partir do romance – é a vida de Carlos pai e Carlos filho. Assim, o que se analisa não é bem o romance

publicado, mas o próprio movimento que faz com que, através dele, se torne pública uma vida – Carlos Sussekind, filho, é "ele-mesmo-Lamartine"; a feitura e publicação do livro é uma traição à sua classe, uma maneira de "dizer ao pai real, através do pai do livro, que Carlos, pai, era louco". Para além dessa leitura biografizante, Jabor relaciona o romance com o contexto histórico mais amplo em que se insere, identificando uma relação entre a "tola contemplação da vida nacional" de Dr. Espártaco e o golpe de 1964.

Cabe ressaltar que, nessa leitura, a relação entre a história da composição do romance e o romance "em si" se mostra mais uma vez determinante para a recepção de *Armadilha para Lamartine*. A proveniência dos diários de Dr. Espártaco de um diário "real" parece marcar indelevelmente o primeiro de um caráter documental, de depoimento. Se em textos como o de Jabor o deslizamento de personagens para indivíduos empíricos se mostra claramente determinante para que se faça uma leitura do romance como um documento da e para a história brasileira, mesmo para uma leitora como Ana Cristina César, que demonstra ter uma consciência aguda dos artifícios que constroem o romance em questão, "persiste a impressão de que estamos diante da *reprodução* de dois documentos. Digamos, de uma cópia xerox" (CÉSAR, 1993, p. 67). É a persistência dessa ilusão do documento o que parece colocar para outra parte da crítica uma demanda oposta às da biografização do romance que viemos comentando até aqui: a necessidade de justificar o seu pertencimento à literatura ou à ficção.

Tal justificativa aparecerá de várias formas. Assim, Geraldo Carneiro afirmará que "Separados, os relatos de Carlos & Carlos Sussekind, pai e filho, se esgotam no âmbito do depoimento, da memória", mas que "a relação entre os dois textos estabelece um sistema simbólico preciso como um teorema. E isso faz com que o livro entre no circuito da ficção" (CARNEIRO, 1976, p. 2). Dessa maneira, o que é posto em relevo por Geraldo Carneiro é o efeito da aproximação dos dois "relatos" – as duas partes que compõem *Armadilha para Lamartine*, portanto um dado interno ao romance.

Embora de modo bastante diferente, Luiz Costa Lima também parece enxergar em uma característica identificável no interior do romance a justificativa para a entrada de *Armadilha para Lamartine* no circuito da ficção:

> Dois diários se cruzam; duas vidas se escrevem; e sempre uma mesma relação: o pai, Espártaco, autor do segundo diário, e o filho, Lamartine, autor

> do primeiro. Entretanto, como o filho representa o autor propriamente dito do livro – i. e., aquele que não só escreve o primeiro diário, mas, de fato, selecionou as passagens do diário paterno – a dupla autoria indicada na folha de rosto – Carlos & Carlos Sussekind – perderia sua igualdade, caso, no primeiro diário, o escritor efetivo não retirasse desta posição o seu representante, Lamartine. Com efeito, nele, mesmo Lamartine aparecerá como personagem, narrado por outro interno, Ricardinho, escolhido porque travara conhecimento com o pai, Espártaco. Através deste recurso, a autobiografia afasta-se daquela privacidade excludente do leitor que, segundo Louis A. Renza, caracteriza o próprio gênero e passa a estabelecer com seu receptor um *pacto ficcional*, que abrange todo o livro, que assim vem a ser visto como um romance: o romance da família brasileira da década de 50. (LIMA, 1981, p. 127-128)

A referência a ambos os textos que compõem o romance como "diários" e a identificação da mudança do pacto autobiográfico para o pacto ficcional na delegação, por parte de Lamartine, da narração das "Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos" para Ricardinho, apontam também para aquele momento anterior em que estaríamos diante de dois testemunhos. O pacto ficcional, no entanto, "converte" os dois testemunhos em "um todo formado por linhas escritas e vazios, todo que nada dirá se, de fato, seus vazios não forem suplementados pela *produção receptiva* do leitor" (*Ibid.*, p. 128). O fato de as "Duas Mensagens..." serem escritas por Lamartine, fazendo-se passar por outro doente (Ricardinho), transformado então em narrador, é o gatilho que ativa todo um mecanismo de reconfiguração das relações entre texto e leitor. A partir dessa reconfiguração, facilita-se a inscrição do texto como "produção simbólica de um conjunto social" (*Ibid.*, p. 128). É por essa via que Luiz Costa Lima seguirá, buscando preencher os vazios criados pelo pacto ficcional.

Seguindo esse caminho, o artigo de Luiz Costa Lima implica não só os dois protagonistas nessa classe e em sua crítica, mas a totalidade do sistema literário brasileiro – incluído, aí o leitor. Dr. Espártaco e Lamartine seriam, nesse sentido, representantes da classe produtora e receptora de romances do Brasil. A discrepância entre os textos de cada um, que instiga o leitor a participar ativamente da produção de sentido do romance, faz também com que o leitor saia de sua posição de conforto, em especial em relação às suas expectativas quanto à ficção. Em suma, Costa Lima verá no sanatório e no eletrochoque extensões de práticas externas de coerção, destinadas a manter o bom funcionamento da sociedade burguesa, entre as quais se incluiria, também, o enjaulamento da ficção, que a transforma em prática inofensiva – movimento do qual participariam, lembremos, tanto seus produtores quanto seus leitores.

Trilhando ainda outros caminhos, diversos autores buscarão justificar a entrada de *Armadilha para Lamartine* na ficção ou na literatura recorrendo justamente à história da composição do romance, em especial às alterações feitas por Carlos Sussekind, filho, no diário paterno. Abordaremos, aqui, apenas as afirmações críticas de Ana Cristina César, que recorrerá a esse expediente na introdução de sua entrevista com o autor:

> Uma das primeiras questões que *Armadilha para Lamartine* levanta com sua perturbadora e arguta gentileza é a da relação da literatura com a biografia […]. O texto do filho é evidentemente "literatura", é altamente elaborado e tenso, escrito sob o signo da máscara e da representação. Já o texto do pai – e é aí que entra mais claramente a questão biográfica – não trás qualquer *intenção* literária, parece escapar dos limites da própria literatura de tão cotidiano, parece ser "cópia do real" (no caso, da sua matéria-prima real, o diário verdadeiro de Carlos Sussekind pai, o jornalista por excelência). (CÉSAR, 1993, p. 56)

Ao pensar o romance nos termos de uma relação entre literatura e biografia – e não entre ficção e realidade –, Ana Cristina César reconfigura a questão. As aspas em "literatura" e em "cópia do real" parecem demonstrar que a autora usa essas expressões por falta de outras. Seus próprios significados serão refinados em expressões vizinhas: na divisão inicial de *Armadilha para Lamartine* em uma parte claramente literária e uma não, o elaborado e tenso texto de Lamartine contrasta com a cotidianidade do texto de Dr. Espártaco, assim como a inscrição sob o signo da máscara e da representação, no primeiro texto, contrasta com a ausência de intenção literária no segundo, a impressão de que ele seria a cópia não do "real", mas do diário verdadeiro de Carlos pai. Essas primeiras impressões derivadas da leitura do romance, corrigidas durante a entrevista, veem-se desmontadas logo no prosseguimento da introdução:

> Carlos Sussekind (filho) mostra que é falsa no seu livro a oposição literatura, não-literatura, ao traçar o seu paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai e ao desfazer a ilusão da cópia: estamos em pleno terreno do literário, que, "está provado, supera em realidade os documentos", afirma o doutor. (CÉSAR, 1993, p. 56)

A trajetória que leva da impressão da cópia à sua transformação em ilusão logo desfeita tem, então, como ponto de inflexão, uma entrevista. Essa perspectiva faz reverberar uma outra caracterização de parte do trabalho do escritor sobre os diários do pai, feita por Fábio Bortolazzo Pinto: trata-se de alterações "imperceptíveis" (PINTO, 2008, p. 2). Uma outra relação se estabelece: se nas leituras pelo viés biográfico a existência do

texto de origem de certa forma autorizava a leitura do romance como registro histórico ou pessoal, e se nos textos de Luiz Costa Lima e Geraldo Carneiro a distância entre o romance e os documentos do qual deriva se mede na própria arquitetura interna do primeiro, aqui a imperceptibilidade das alterações de Carlos Sussekind Filho coloca em relevo justamente a transformação de um em outro, transformação esta que só pode ser identificada dando a palavra ao escritor.

Relações e inversões

O interesse e a dificuldade em se analisar as relações entre *Armadilha para Lamartine* e sua fortuna crítica está no fato de elas trabalharem em torno das mesmas questões e conceitos. Uma leitura biográfica ou documental pressupõe, ao menos em parte, a adoção de uma posição-Espártaco acerca da escrita: a crença em sua transparência, em sua identidade com o real, em sua capacidade de *registrar* o mundo, sem tirar nem por. Na medida em que ajuda a justificar o romance, pode-se dizer que essa posição manifesta, a seu modo, um veto ao ficcional, para usarmos uma expressão de Luiz Costa Lima (2007). A defesa de sua ficcionalidade, por outro lado, responde em parte a uma posição-Lamartine, confirmando a possibilidade da constituição do um pelo recurso ao outro, seja esse "um" um personagem, como Lamartine, ou uma obra, como *Armardilha para Lamartine*.

No entanto, a questão não é tão simples. Ao menos no caso da crítica de Arnaldo Jabor, a leitura documental do romance implica uma leitura *pelo avesso* do Diário de Espártaco/Carlos Sussekind, pai. Ademais, aceita uma fluidez entre a ficção e o documento totalmente avessa ao caráter regrado da escrita de Dr. Espártaco. Por outro lado, as leituras documentais e biográficas acabam como que autenticando um documento falso, que substitui os acontecimentos da vida pelos acontecimentos do romance, movimento pelo qual o discurso fingido sobrepõe-se, paradoxalmente, ao discurso verdadeiro.

Esse mecanismo de substituição do pretensamente verdadeiro pelo falso reatualiza o embate entre as práticas de escrita do romance, reconfigurando-o em sentido inverso. No desenrolar do romance, somos levados a perceber que o Diário de Espártaco é um monumental fingimento, que pouco se diferencia do discurso de Lamartine no que diz respeito à sua proximidade com o real; agora, somos levados a crer que as alterações de

Carlos Sussekind no diário paterno e sua introdução em um romance importam pouco ou nada para sua veracidade. No enredo do romance, a aparente conciliação entre os discursos de Lamartine e Espártaco não elimina a preponderância atual do discurso da normalidade sobre o do fingimento; agora, é o fingimento quem dá as cartas na aparente fluidez com que se passa da ficção ao documento.

Uma inversão parecida pode ser percebida se levarmos adiante a comparação entre a defesa da ficcionalidade da obra e as práticas de escrita que se embatem no interior dela. Ao defenderem e justificarem a ficcionalidade da obra, os críticos expõem suas definições de ficção: certa adequação especial entre as partes e o todo, em Geraldo Carneiro; a natureza do pacto estabelecido com o leitor, em Luiz Costa Lima; a negação da cópia em nome do trabalho de invenção e intervenção do escritor, em Ana Cristina César. Por mais diferentes que sejam, ao serem utilizadas na análise de *Armadilha para Lamartine* essas concepções partilham o objetivo comum de buscar controlar as ressonâncias biográfico-documentais que o romance não cessa de provocar.

A defesa do ficcional assume, assim, em relação às referidas ressonâncias biográfico-documentais, um papel parecido com o de Dr. Espártaco em relação à desordem do mundo, da escrita e dos sujeitos: estabelecer diretrizes de produção e leitura, tentando eliminar o que se desvia delas. O embate de forças novamente se inverte: é o fingimento quem dá as cartas e busca delimitar as regras, jogando agora em seu próprio campo.

Não há nisso nada de condenável, nem espero que minhas palavras sejam compreendidas como uma crítica ingênua à teorização sobre a ficção, em nome de uma suposta liberdade interpretativa. Pretendi apenas delinear, nestas breves reflexões, as maneiras pelas quais o embate romanesco se prolonga e se modifica no debate crítico, e que neste, assim como naquele, não há espaço para uma conciliação entre o biográfico-documental e o ficcional, entre o discurso pretensamente verdadeiro e o assumidamente fingido. Haverá sempre uma relação de poder entre eles, que, em minha perspectiva, o romance mobiliza em favor do segundo.

Acredito que seja o caráter agônico dessa relação o que se perde de vista quando se afirma ser a confusão entre a ficção e a realidade (e correlatos) a característica distintiva da obra de Carlos Sussekind. No interior de cada um de seus livros, se reatualiza uma disputa entre o fingimento e o discurso da verdade e da norma, contra o

qual são mobilizadas uma série de trapaças, falsificações e brincadeiras, mas que só garantem àquele algumas vitórias de Pirro. As mobilizações da leitura em seus espelhamentos da obra de que falamos neste texto poderiam ser vistas, nesse sentido, como mais uma dessas trapaças, que logra afinal uma vitória para o fingimento, ainda que fora do universo romanesco.

Referências

CARNEIRO, Geraldo Eduardo. Sanidade e loucura no discurso de Lamartine. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1976. Caderno B, p. 2.

CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora UFRJ/Brasiliense, 1993.

GREENBLATT, S. *Renaissance self-fashioning*: from More to Shakespeare. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

JABOR, Arnaldo. Pai e filho são chave para labirinto brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1991. Letras, p. 5.

LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil. *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981. p. 124–143.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

MEDEIROS, Benicio. As duas faces do Dr. Espártaco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1991. Idéias/Livros, p. 6–7.

MOUTINHO, Nogueira. Armadilhas de muitos segredos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 set. 1977. Ilustrada, p. 22.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As armadilhas de Sussekind. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1993. Mais!, p. 5–6.

PINTO, F. B. Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70. *Nau Literária*, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4840/2759>. Acesso em: 31 ago. 2019.

PIRES, Paulo Roberto. A linguagem diante do espelho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1992. Segundo Caderno, p. 7.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

CONFISSÕES E FICCIONALIZAÇÃO DE SI NA ESCRITA DE CAROLA SAAVEDRA

Josye Gonçalves Ferreira (UFU)[1]

Resumo: O objetivo desta comunicação é discutir como a escritora Carola Saavedra ressalta a experiência subjetiva de suas personagens utilizando gêneros da *escrita de si* como procedimento narrativo. Nos romances *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008) e *Paisagem com dromedário* (2010), as protagonistas sentem necessidade de contar uma história para dar sentido à realidade e à própria existência. Laura, a primeira protagonista, utiliza as sessões de terapia para "inventar" histórias e provocar seu psicanalista. No segundo romance, a narradora "A." pretende reconquistar o amado ao mesmo tempo em que revive a relação amorosa por meio de cartas. Érika, a terceira protagonista, revisita o passado narrando suas memórias para um gravador, num misto entre carta e diário, a fim de reconstruir a própria identidade. Ao falar de si pela análise, pelas cartas ou diário, as personagens saavedrianas simulam uma narrativa confessional em que o interlocutor é o próprio leitor.

Palavras-chave: escritas de si; confissão; romance contemporâneo

A proliferação de produções sobre o eu na cultura contemporânea está relacionada a uma onda de espetacularização do sujeito que marcou a sociedade midiática do final do século XX e continua presente no início do século XXI. Nesse contexto, os produtos de cunho biográfico conquistaram um grande espaço na indústria cultural, o que pode ser comprovado pelo sucesso de programas em que a vida real é matéria de entretenimento, como os *realityshows*, as cinebiografias e os documentários, dentre outros. No mercado editorial brasileiro, por exemplo, conforme ensaio intitulado "O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea" (2002), de Micael Herschmann e Carlos Alberto Pereira, as autobiografias e as biografias tiveram um crescimento de 50% durante os anos noventa, expressando o grande interesse do público leitor pela vida alheia.

Essa exposição e interesse pela intimidade que marca a sociedade midiática implica uma reconfiguração da noção de subjetividade na cultura contemporânea, o que, por sua vez, acarreta uma nova ideia de privacidade. Segundo Leonor Arfuch, no livro *O espaço biográfico* (2010), o avanço da midiatização favoreceu um cenário que privilegia uma tendência de superposição do privado sobre o público, ampliando de

1 Doutoranda em Estudos Literários (UFU) e Professora EBTT (IFNMG – *campus* Avançado Janaúba). Contato: josyeg@yahoo.com.br.

forma considerável o chamado "espaço biográfico". Nesse espaço, além dos tradicionais gêneros das escritas si (diários, cartas, autobiografias, memórias, dentre outros), incluem-se, também, novas e diferentes formas de apresentação do eu como entrevistas, *blogs*, relatos e histórias de vida, entre outras narrativas que exploram a subjetividade. Beatriz Sarlo (2007) chama esse movimento de valorização da subjetividade que marca o retorno do sujeito nas ciências sociais e humanas no final do século XX de "guinada subjetiva".

Na literatura, o retorno do sujeito se manifesta tanto na abundância de relatos em primeira pessoa quanto na presença de marcas autobiográficas no texto ficcional. Para Karl Erik Schølhammer (2016), um dos traços mais marcantes da narrativa contemporânea é o retorno do narrador em primeira pessoa por meio de uma aproximação do romance com outros gêneros considerados não ficcionais como diários íntimos, testemunhos, memórias, relatos de viagem, ensaios, correspondências, dentre outros.

Eurídice Figueiredo (2013) também concorda que o romance contemporâneo se transforma ao utilizar procedimentos de escritas autobiográficas. É o caso, por exemplo, dos três primeiros romances de Carola Saavedra, em que a escritora adota alguns gêneros das escritas de si como procedimento narrativo para ressaltar a subjetividade de suas personagens.

No primeiro romance de Saavedra, *Toda terça* (2007), há uma alternância de duas vozes narrativas em primeira pessoa que vão contando histórias diferentes e paralelas, que serão entrelaçadas no final por uma terceira narradora, também em primeira pessoa. Laura é uma jovem mulher que conhecemos por meio das sessões de terapia com o psicanalista Otávio, toda terça-feira. Durante a terapia, Laura fala de sua vida entendiada, do relacionamento com um homem casado que a sustenta, e, também, da relação que desenvolve com um outro homem que ela conheceu no cinema. É pelas falas da narradora durante a análise que o leitor tem acesso, de certa forma, à sua intimidade, ou, pelo menos, a uma parte dela, ou melhor, àquela que ela deseja mostrar. Em certo sentido, as sessões de terapia se assemelham a uma confissão, como podemos observar no seguinte excerto:

> — Mas, já que estamos falando em crimes, tem uma coisa que eu quero te confessar.
>
> — Confessar?

> […]
> — É, confessar, antigamente as pessoas não iam se confessar com o padre, então, eu me confesso com você, aí você me passa umas ave-marias e uns padre-nossos, e fica tudo bem.
> — A terapia e a confissão têm, sim, seus paralelos, é verdade. Ma, ao contrário de um padre, eu não me atribuo nenhum poder para te julgar ou te perdoar, neste nosso caso é você a responsável pela sua redenção, Laura. (SAAVEDRA, 2007, p. 64).

Embora o discurso confessional e, por extensão, o falar terapêutico, suscite no interlocutor uma expectativa de sinceridade, em alguns momentos, Laura dá a entender que pode estar inventando algumas situações a fim de provocar Otávio, de modo que uma certa desconfiança é despertada no leitor: estaria Laura mentindo para o analista? A própria personagem confirma essa hipótese:

> — Sabe que outro dia eu menti pra você?
> — Mentiu? — Otávio falou naquele tom de surpresa que sempre soava falso quando vindo dele.
> — É, quando eu falei aquilo do cinema, lembra?
> — Lembro.
> — Eu disse que não havia mais nada pra contar, mas é mentira. (SAAVEDRA, 2007, p. 30).

Essa mesma desconfiança sentimos em relação a Javier, o outro narrador, um imigrante latino que vive em Frankfurt, onde faz doutorado. Lá ele conhece Ulrike, com quem vai morar em um apartamento que ela divide com mais quatro pessoas. Javier não trabalha e passa os dias praticamente sem fazer nada, exceto quando sai para passear com um cachorro em troca de alguns trocados. Às terças-feiras, quando o apartamento está "quase vazio", ele se encontra com Camilla, colega e melhor amiga de Ulrike, com quem tem um caso. Assim como Laura, Javier dá indícios de que mente para Ulrike, o que leva o leitor a duvidar, por exemplo, de sua nacionalidade (colombiano ou venezuelano?) e até mesmo do verdadeiro nome do protagonista (ele se chama mesmo Javier?).

A terceira voz narrativa que aparece no final do romance é a de Camilla, a amiga de Laura que vivia em Frankfurt e acaba de retornar ao Brasil. Essa terceira narrativa ata as pontas das duas histórias, aparentemente desconexas, dando um novo sentido para o que acabamos de ler. As histórias que Laura conta ao analista não foram vividas por ela, mas sim por Ulrike, quem realmente conheceu Javier na saída do cinema, e pela própria Camilla, a amante a quem ele prometera acompanhar ao Rio de Janeiro. Outra descoberta que o leitor faz ao final do romance é que Laura não está morando com

nenhum Javier, mas sim com a amiga recém-chegada da Alemanha e ainda sem lugar pra morar. Dessa maneira, as confissões de Laura revelam-se falsas, uma vez que ela se apossa de histórias alheias para enganar o analista e o próprio leitor.

Em *Flores azuis* (2008), Saavedra repete a alternância narrativa utilizada no primeiro romance, só que desta vez recorrendo ao discurso epistolar e a um narrador em terceira pessoa. De um lado temos as cartas que a narradora-personagem, identificada apenas por "A.", envia para alguém que ela chama de "meu querido". Do outro, um narrador em terceira pessoa que conta a história de Marcos, um homem recém-separado que acaba de se mudar para um novo apartamento e que recebe a correspondência do antigo morador. Curioso, o protagonista abre e lê indevidamente as cartas de amor destinadas a outro homem.

As cartas tratam da separação amorosa e do conturbado relacionamento entre a missivista e o destinatário. Pela escrita, a narradora revive os momentos de amor e de violência, as brigas e a partida do amado, expondo sua intimidade de modo confessional. Dessa forma, o discurso epistolar funciona como um diário íntimo, na esteira da escrita de si foucaultiana, no qual a narradora expõe seu mundo interior, oferecendo-se ao olhar do outro.

A cada carta, o protagonista mergulha na intimidade da narradora de tal forma que ele é seduzido por seu discurso. Passa a imaginá-la, procurá-la nas ruas, na agência dos Correios, chegando a acreditar que, de alguma maneira, ela havia escrito a última carta para ele:

> E, durante a leitura, pela primeira vez naqueles últimos dias, havia algo que era seu. E era como se ela houvesse mudado de lugar, a direção da voz, do vento, ela que pela primeira vez se dirigia a ele, realmente a ele, não mais um engano, não mais uma apropriação. Ela que lhe escrevia e lhe estendia a mão. Ela que o esperava. (SAAVEDRA, 2008, P.154-5)

Apaixonado e desesperado por encontrar a missivista misteriosa, Marcos decide procurar o suposto destinatário para entregar-lhe as cartas e, naturalmente, descobrir o paradeiro da remetente. O homem, no entanto, declara não conhecê-la e diz que as cartas não lhe pertencem, como revela o diálogo seguinte:

> — Você tem certeza que as cartas não são suas?
> — Absoluta.
> — Mas essa mulher, você não a conhece?
> — Não.

> — Mas não tem ideia de quem poderia ser? Você só leu a primeira carta, se você ler as outras, eu tenho certeza que talvez…
> O que antes era impaciência começa a tornar-se agressividade:
> — Mas será que você é surdo? Eu estou te dizendo que não conheço, não sei quem é, nunca vi, não me interessa, não tenho a menor ideia. E tenho mais o que fazer do que ficar lendo esse monte de cartas que alguma maluca resolveu escrever. (SAAVEDRA, 2008, p. 162-3).

A revelação atordoa o protagonista e quebra a expectativa construída durante a leitura das noves cartas e de todo o romance. Tanto o personagem quanto o leitor são logrados pois acreditam no universo ficcional criado por essa narradora enganosa. Assim como *Toda-terça*, *Flores azuis* também deixa o final aberto e inconcluso, de forma que o leitor nunca saberá o que aconteceu. Afinal, quem era a misteriosa autora das cartas? E para quem elas foram escritas?

Paisagem com Dromedário (2010), terceiro romance de Carola Saavedra, retoma dois procedimentos utilizados nas obras anteriores: o discurso confessional e o final em aberto. Novamente temos uma narradora em primeira pessoa, Érika, uma artista plástica que decide se isolar em uma ilha a fim de refletir sobre os recentes acontecimentos que a marcaram profundamente: o relacionamento triangular com Alex e Karen, a doença da moça, o abandono, o afastamento de Alex, a morte de Karen.

A protagonista se confessa para um gravador por meio de relatos semelhantes a cartas, supostamente destinadas ao ex-namorado. Ao longo de vinte e duas gravações, temos acesso à rotina de Érika na ilha, como um diário, mas também às suas memórias, pensamentos e sentimentos, de modo que esses relatos se aproximam de uma escrita íntima: "É que o que te digo, com o tempo, o que gravo passa a ter um valor pessoal, um valor só meu, e que não interessa a mais ninguém. Você entende?" (SAAVEDRA, 2010, p. 134). Narrar a própria experiência, então, passa a ser uma necessidade para Érika: "Sinto apenas a necessidade deste gravador. A necessidade de ser sincera com você" (p. 71).

Por outro lado, a narradora também deixa entrever que as gravações poderiam ser usadas como material de uma instalação artística, o que demonstra, de certo modo, que não podemos confiar na sinceridade de suas confissões. Estaria Érika se confessando verdadeiramente ou apenas construindo uma obra de arte? A seguinte declaração sugere que as gravações não são um mero exercício de reflexão íntima, mas que foram pensadas desde o início como obra de arte:

> Realmente, quando comecei as gravações para você, imaginei que poderia usá-las para uma instalação, um trabalho, e tudo o que eu te dizia estava permeado pela ideia de expô-lo, de transformar esta história numa obra de arte. Imaginava que as pessoas poderiam ouvi-la numa cabine fechada, um lugar hermeticamente fechado para o resto do mundo. Foram esses os pensamentos que me ocorreram quando comecei as gravações. (SAAVEDRA, 2010, p. 133-4).

Mais uma vez o discurso confessional é desviado de sua função original de expor o mundo interior do sujeito e é utilizado como estratégia narrativa pelas personagens saavedrianas. Se, como propõe Diana Klinger (2013), nesses três romances, há sempre alguém que se confessa, essas confissões revelam-se de alguma maneira falsas, mentirosas ou inventadas. Enquanto Laura se apossa de histórias alheias para enganar o psicanalista, o mistério em torno da remetente e do destinatário das cartas de *Flores azuis* sugere que tanto o leitor imaginado quanto o conteúdo das missivas são inventados. Do mesmo modo, não temos certeza se as gravações de Érika serão realmente enviadas para Alex ou transformadas em instalação. Para Klinger, nessas narrativas "a confissão não funciona como normalmente, como forma de expor a intimidade, mas apenas como estratégia para atingir – afetar – o outro" (KLINGER, 2013, p. 73). Nessa perspectiva, o discurso confessional das narradoras saavedrianas não passa de simulacro, enganando tanto seus destinatários internos quanto o próprio leitor.

Ao mesmo tempo, os romances problematizam a própria criação literária enquanto um processo de invenção pois, na medida em que contam/inventam histórias, as narradoras saavedrianas também assumem um status de autoras dentro das narrativas. Dessa forma, desvelam-se construções em abismo nas quais a verdadeira autora, Carola Saavedra, enreda o leitor nas tramas do tecido ficcional por meio montagens e artifícios, especialmente o discurso confessional.

Tendo em vista o caráter de simulacro das confissões, principalmente em *Toda terça* e *Flores azuis*, podemos depreender que as narradoras utilizam o discurso confessional para ficcionalizar a si mesmas, inventando narrativas com o objetivo de convencer o outro (o psicanalista, o ex-namorado, Alex). O leitor, ouvinte indiscreto dessas conversas privadas, também é conduzido ao engano por essas narradoras enganosas até descobrirem, no final, o engodo. Dessa maneira, descortina-se também o processo de fabulação da própria escritora que, refletida em suas personagens

narradoras, assume-se como ficcionista, ou seja, como criadora de realidades por meio da linguagem.

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho:* autobiografia, ficção e autoficção. Rio de janeiro: EdUERJ, 2013, 246 p.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos*. Ética, sexualidade e política. (vol. V). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa: Forense, 2004, p. 144-162.

HERSCHAMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea. In: OLINTO, Heidrun K.; SCH SCHØLLHAMMER, Karl E. (org.) *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

KINGLER, Diana Irene. Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro. In: CHIARELLI, Stefania et al (org). *O futuro pelo retrovisor: das inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Flores azuis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guindada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo; Belo Horizonte: Companhia das letras; Ed. da UFMG, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea. In: OLIVEIRA, M. R. D.; PALO, M. J. (orgs). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 2016.

PERFIS DE MULHER: IMAGENS DO FEMININO PELO OLHAR MASCULINO

Karoline dos Santos Silva (UFRJ)[1]

Resumo: O presente trabalho tem como objeto de pesquisa a análise do romance *Lucíola*, de José de Alencar, tomando por base os estudos imagológicos propostos por Daniel Henri-Pageaux. O método de análise imagológica proposto por Pageaux, divide-se em quatro níveis que são eles respectivamente: a) o Léxico; b) Sequência narrativa; c) Cenário e d) Ponto de vista. Analisaremos brevemente os quatro níveis afim de apreender as imagens do feminino que são construídas por Paulo da Silva, personagem narrador de *Lucíola*.

Palavras-chave: Imagologia; Lucíola; feminino; perfil;

Introdução

Daniel Henri-Pageaux, teórico da imagologia, campo de estudo que tem como objetivo investigar as diferentes imagens do outro, afirma que:

> A imagem conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve, o que e como escreve sobre o Outro) e em seu imaginário [que não pode ser outro senão o imaginário social] (PAGEAUX, 2011, p.110).

Baseada nessa afirmação de Pageaux, nossos estudos serão feitos de modo a analisar como a imagem ambígua e dicotômica de Lúcia é construída a partir do olhar masculino de Paulo. A análise será feita levando em consideração a metodologia-teórica de análise imagológica, a qual se divide em quatro níveis que são eles respectivamente: a) o Léxico; b) Sequência narrativa; c) Cenário e d) Ponto de vista.

O primeiro nível, é a análise do conjunto lexical que nos permite perceber de que forma o outro é construído através das escolhas lexicais, e principalmente, o uso de adjetivos que revelam se é feito um juízo de valor sobre o Outro. O segundo nível, a sequência narrativa, trata das relações hierarquizadas geralmente em contraposição, como por exemplo: civilização x barbárie ou masculino x feminino. É na sequência narrativa que poderemos verificar se há o detrimento ou preferência a uma imagem. O terceiro nível é o cenário que indica se há reforço, confirmação, reafirmação ou questionamento da imagem que é construída, bem como indica o lugar de quem enuncia. O quarto nível,

[1] Graduada em Letras Português-Inglês (UFF), Especialista em Literatura Brasileira (UERJ), Mestranda em Literatura Comparada (UFRJ). Contato: karolinesantos@id.uff.br

o ponto vista do narrador, nos permite tirar conclusões sobre o modo de representar o outro e sua visão de mundo e, consequentemente, seu imaginário e verificar se é este é produto de sua época ou não.

Lúcia sob o olhar de Paulo

Lucíola (1862), romance de José de Alencar, remonta a história de Lúcia. Nascida Maria da Glória, Lúcia troca de nome quando se torna uma cortesã que rapidamente adquire fama, dinheiro e notoriedade no cenário carioca no século XIX. Paulo Silva é o narrador autodiegético de *Lucíola*. Ele é um jovem pernambucano, recém-chegado à Corte Carioca em 1855, e apaixona-se à primeira vista por Lúcia sem saber de sua profissão. O romance é narrado em primeira pessoa e são relatos de Paulo em um tempo distante do tempo vivido, o que é bastante problemático uma vez que ele acessa suas reminiscências para narrar episódios e impressões que aconteceram há um certo tempo.

No primeiro nível de análise faremos um breve levantamento do léxico utilizado por Paulo para construir a imagem de Lúcia tomando por exemplo: o primeiro encontro dos dois, a primeira relação sexual e a apresentação de Lúcia na casa de Sá. Esses trechos são essenciais e definem bem a distinção de imagens que Paulo tem em mente.

O primeiro encontro de Paulo e Lúcia é regado de inocência e idealização por parte do jovem que se encanta ao vislumbrar a beldade casta que Lúcia aparenta ser. No primeiro encontro dos dois, Paulo não sabe que Lúcia é uma cortesã famosa, apenas aprecia sua singela beleza como espectador:

> Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofo, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão pequena que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarro com ares altivos, decididos, que afetam certas mulheres à moda. No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que ilumina a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração. (ALENCAR, 2004, p.21)

No relato desse primeiro encontro, Paulo se refere à Lúcia como *encantadora menina*, com muita *graça simples* e *harmoniosa*; possuidora de um *perfil suave e delicado*. Através das adjetivações, Paulo romantiza a imagem de Lúcia como a de uma donzela angelical que difere da *altivez* de *certas mulheres à moda*. Apesar de no momento da escrita Paulo saber que se trata de uma cortesã, ele resgata com precisão a primeira

impressão e os sentimentos suscitados do momento que a vira pela primeira vez. Ao longo do romance é perceptível a retomada da imagem de Lúcia como uma donzela angelical, e sua construção como tal permanece a mesma após Paulo saber da condição de Lúcia como uma mulher pública.

Na primeira relação sexual de Paulo e Lúcia, as impressões de Paulo sobre Lúcia adquirem uma outra tonalidade:

> Era outra mulher.
> O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes nas narinas que tremiam com o anelo do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.
> Era uma transfiguração completa. (ALENCAR, 2004, p.29)

Em contraposição com as impressões que Paulo teve do primeiro encontro com Lúcia, ele mesmo propõe uma comparação com essa outra mulher. O rosto *cândido e diáfano* de outrora cede espaço para um rosto com *toques ardentes* e *fulgor estranho*. A descrição desse trecho é pautada principalmente no conceito da *femme fatale*, que é a mulher sedutora que engana o homem. A imagem de abismo é por várias vezes suscitada no discurso de Paulo, como uma forma de caracterizar Lúcia dentro desse arquétipo feminino, que carrega o homem para o abismo. Paulo utiliza a expressão *abismo de sensualidade* para marcar uma sensualidade que é deliciosa, mas ao mesmo tempo maldita.

Lúcia é convidada por Sá para se apresentar em um banquete que ele dará. Paulo, Sr. Couto e Rochinha também são convidados. O que Paulo menos espera é que Lúcia se apresentaria nua na frente dos convivas a pedido de Sá, como uma surpresa para o amigo. Após presenciar a cena, Paulo se retira e reflete sobre o que acabara de ver:

> Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim, na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco; eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência. Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluído que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando, porém, a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a

> concupiscência de muitos, há nisso uma profanação da beleza da criatura humana, que não tem nome. É mais do que a prostituição; é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (ALENCAR, 2004, p.47)

Em sua reflexão sobre as possibilidades de nudez feminina, Paulo aceita bem a nudez voltada para o prazer do amante e para a arte, e rejeita a nudez com o objetivo de satisfazer os prazeres carnais dos homens. Ali, Paulo reconhece uma situação digna de asco e repulsa. Lúcia ter se tornado *fria* e *gelada* mesmo em um momento de *ardente lascívia* evoca a imagem degradante que Paulo presenciou e lhe provocou *vergonha* e *asco*. As escolhas lexicais de Paulo, que evocam a beleza *deslumbrante* de Lúcia, mas ao mesmo tempo essa beleza está estreitamente ligada à *profanação*, ao vício e ao impudor. É uma beleza não digna e não casta.

A partir do breve levantamento do léxico utilizado para descrever e caracterizar Lúcia em suas diferentes manifestações, é possível perceber a criação de duas imagens: a imagem da Lúcia angelical e a imagem da Lúcia luciferina. Com a criação das duas imagens de Lúcia, as relações hierarquizadas se estabelecem da seguinte forma: a imagem de Lúcia Angelical e Lúcia Luciferina alternam em momentos distintos. A imagem da Lúcia angelical é aceita e exaltada por Paulo através das adjetivações de cunho positivo que expressam pureza, recato, candura e graça. Paulo preza pela imagem de Lúcia como uma donzela, uma senhora da sociedade, virtuosa e digna. Esta imagem é posta em evidência enquanto a imagem de Lúcia como cortesã é preterida, julgada e desprezada.

Ocorre uma preferência por parte de Paulo por Lúcia angelical, sua construção de imagem está estreitamente relacionada aos padrões sociais esperados da mulher dessa época. A visão de uma mulher doce, angelical e melancólica é um símbolo para a sociedade do século XIX. Paulo tem uma ideia e um conjunto de valores pré-estabelecidos referentes às características de uma mulher considerada digna para a sociedade. Em contrapartida, a imagem de uma mulher desviante da "norma" é vista negativamente e por consequência carrega descrições que possuem carga semântica negativa (demoníaca, infernal, etc...). Ocorre um preterimento com relação a Lúcia *femme fatale*. Ao longo do romance, Paulo domestica e apaga gradativamente a imagem de Lúcia que não lhe é aceitável.

O cenário carioca para o corpo feminino

Nessa seção, nos deteremos apenas no deslocamento dos personagens dentro dos espaços públicos e privados e analisaremos de que forma o roteiro cultural contribui para que ocorra um reforço, confirmação, reafirmação ou questionamento da imagem que é construída.

Um dos primeiros encontros de Paulo e Lúcia acontece no espaço público, na festa da Glória, em que Lúcia é vista sozinha. "Só então notei que aquela moça estava só e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão devia-me ter feito suspeitar da verdade" (ALENCAR, 2004, p.19-20). Paulo percebe que a falta de um acompanhante do sexo masculino ao lado de Lúcia deveria ser percebida de antemão. Podemos perceber que há uma regência de comportamento social e normas sociais a serem seguidas pelas mulheres.

Michelle Perrot, em seu livro *Mulheres públicas*, afirma que: "uma mulher decente só anda com um homem. Sozinha, ela corre o risco de ter problemas, assédio sexual ou policial, violência e violação. Sem dúvida, o espaço da cidade nunca é simples para as mulheres" (PERROT, 1998, p.29). Lúcia desloca-se pelas ruas do Rio de Janeiro, na maioria das vezes sozinha, arriscando sua vida duplamente. Primeiramente pelo fato de ser mulher e segundamente pelo fato de ser uma cortesã.

Perrot vai afirmar que existem papéis definidos para as mulheres, na sociedade, e que elas possuem uma função de representação. Complementamos ainda que há papéis diferentes para as mulheres: a mulher do proletariado, a burguesa, a cortesã, a escrava... todas devem representar respectivamente o que cada papel exige. No caso de Lúcia, ela deverá performar o papel da cortesã e com isso se dedicar as atividades relacionadas à sua posição social. No trecho abaixo, Perrot comenta sobre as áreas de transição em que as mulheres têm um papel de representação:

> No teatro, na Ópera, no café-concerto, elas ocupam o palco, logo substituído pelas telas de cinema e pelo esplendor das estrelas. Nos bulevares, nos salões ou no concerto, lugares múltiplos da recepção mundana, as mulheres têm uma função de representação. Sua elegância, seu luxo e mesmo sua beleza exprimem a riqueza ou prestígio de seus maridos ou de seus companheiros. Espetáculo do homem, elas são também o objeto de desejo deles (...) (PERROT, 1998, p.15)

O que se torna problemático aqui é o seguinte: se suprimirmos a informação de que Lúcia é uma cortesã, Lúcia seguiria as mesmas normas sociais de qualquer dama distinta quando se trata da sua presença no espaço público. Eis as vantagens de uma cortesã bem paga: ela tem ares de dama distinta e tem o poder de confundir apenas rapazes do interior como Paulo. Rapazes que não fazem ideia da dimensão do mercado do prazer na Corte Carioca e suas diversas facetas.

A representação de um papel social tem um peso importante. O papel social que Lúcia representa no espaço público é o da cortesã que esbanja beleza e luxo. Ela está centrada nas atividades que uma certa elite tem o hábito de praticar: Lúcia vai ao teatro, compra perfumes, vestidos e ostenta luxo. Aos poucos desavisados interioranos que não sabem de sua fama, ela poderia se passar por uma donzela rica; aos que sabem, ela apenas cumpre seu papel mundano de esbanjar o dinheiro do amante do momento.

Há um questionamento da imagem de Lúcia, com relação a Paulo, não somente dentro do espaço privado, bem como no espaço público. Sua presença nos espaços públicos causa alvoroço e Lúcia é um símbolo de poder e ostentação de seu amante. No entanto, para Paulo, é no espaço público que ele se deparou com a Lúcia, menina doce do primeiro encontro, sem saber que era uma cortesã, pois nenhum traço em sua aparência ou modo de se vestir, denunciava sua profissão.

Podemos afirmar que há dois momentos distintos: no primeiro, o cenário ajuda a promover uma confirmação de estereótipo de cortesã por parte da sociedade. Lúcia age de acordo com o que é prescrito para o estereótipo de uma cortesã, de acordo com o imaginário da sociedade carioca. Ela desempenha todas as atividades referentes à sua profissão. No segundo momento, ocorre uma subversão, em que Lúcia já não é mais vista socialmente cumprindo seu papel e há um questionamento por parte da sociedade, ela se mantém na esfera doméstica.

Com relação a Paulo, não é possível afirmar que há a confirmação de um estereótipo, mas sim um questionamento constante dele. Lúcia carrega particularidades que a afastam da ideia de cortesã, e essas particularidades são notadas apenas por Paulo, que por não ser da capital e ter interesse na pessoa de Lúcia, presta mais atenção aos detalhes que os outros não conseguem ou não se interessam em enxergar. A todo momento Paulo, se questiona a respeito de Lúcia, seja na esfera pública ou privada.

Ponto de Vista e Imaginário

Lucíola, é narrado pelo narrador-personagem Paulo da Silva, o jovem que se apaixona por Lúcia, e é através dele que temos acesso ao desenvolvimento da narrativa. Paulo narra a história de seu caso amoroso com Lúcia, a partir de um momento distante do ato da escrita, e para isso, ele acessa suas reminiscências.

Podemos dizer que há um desdobramento de Paulo na posição de personagem: o Paulo eufórico, entusiasmado, que sentiu as emoções e que participou dos eventos e suas aventuras com Lúcia, e o Paulo narrador-escrevente, mais velho, que possui a "pena calma e refletida" (ALENCAR, 2004, p.18). Paulo narra sua história com Lúcia, seis anos após a morte da amada, ele já não é mais o mesmo de suas lembranças assim como Lúcia.

Paulo é o protagonista e narrador da sua história de amor com Lúcia, e majoritariamente, temos sua perspectiva sobre Lúcia, que é seu objeto. No entanto, na primeira parte do livro é possível perceber a existência de outros enunciadores que transpassam a enunciação de Paulo, seja oferecendo um ponto de vista diferente ou reforçando, contrapondo, adicionando alguma uma opinião ou informação sobre Lúcia.

Oswald Ducrot em *O dizer e o dito*, afirma que:

> De uma maneira análoga, o locutor, responsável pelo enunciado, dá existência, por meio deste, a enunciadores, dos quais ele organiza os pontos de vista e as atitudes. E sua própria posição pode se manifestar, seja porque ele se assimila a esse ou a aquele dos enunciadores, tomando-o como representante (o enunciador é, então, atualizado), seja, simplesmente, porque ele escolheu fazê-los aparecer e o aparecimento deles é significativo, mesmo que ele não se assimile a eles. (DUCROT, 1987, p.193)

Conforme pode-se observar, a enunciação do locutor é interpelada pela multiplicidade de pontos de vista os quais o locutor também é um organizador. Ele seleciona e escolhe se vai assimilar ou não a posição dos outros enunciadores. Nesta seção, nos deteremos especificamente ao ponto de vista de Paulo, na função de locutor, e sua interação com os outros personagens quando se trata da construção da imagem de Lúcia.

Através do discurso de Sá, Paulo sabe qual é a profissão de Lúcia, e é a partir da afirmação do amigo que Paulo assimila a mesma posição de Sá. Em outras palavras, por não conhecer Lúcia, ele acredita nas palavras do amigo que possui mais tempo de Corte. Ele acredita, porém, procura alguma evidência externa ao discurso de Sá que possa sugerir

que o amigo está correto. O fato de Lúcia não estar acompanhada de um homem de laços familiares é a prova de que Sá está correto. Não basta ser a companhia de um homem, há de ser dentro do núcleo familiar: pai, marido ou irmão. Se ela está sozinha em uma festa de rua e o amigo afirma sutilmente que ela é uma cortesã, deve ser verdade.

Em outros momentos, Paulo vai assumir uma posição enunciativa diferente, como por exemplo, na continuação da conversa com Cunha, sobre o motivo que fez Lúcia destituí-lo do posto de amante, Cunha relata:

> -São águas passadas. Estávamos falando da simplicidade de seu trajar. A razão é outra; pura avareza.
> -Como! Não disse que ela não se deixava levar pelo interesse? Não compreendo. Uma mulher que rejeita ofertas brilhantes e leva o seu escrúpulo a nunca pedir, nem mesmo uma coisa insignificante...Essa mulher não pode ser avarenta! O senhor conserva algum ressentimento - disse eu sorrindo (ALENCAR, 2004, p.34).

A multiplicidade do foco narrativo representa a multiplicidade da representação do real. Quando temos Sá, Cunha e outros homens que falam sobre Lúcia, temos uma tensão e choque de pontos de vista, que criam assim, uma imagem não definida de quem é Lúcia. Enquanto temos Paulo que apresenta as contradições de Lúcia e as nuances de sua alternância, hora luciferina, hora angelical.

A relação entre as múltiplas vozes e perspectivas que são apresentadas através do ponto de vista de Paulo, conferem um caráter de indefinição sobre quem é Lúcia. É preciso levar em consideração que nos primeiros momentos ele não a conhece muito bem, ele só tem acesso às informações dos ex-amantes de Lúcia. Rabatel afirma que:

> Se, portanto, pensamos em Homo Narrans como sujeito, é na medida em que sua fala é complexa, heterogênea, mas, ainda, e, sobretudo, porque ela é opaca. Por aquilo que narra e, sobretudo, pelo próprio fato de narrar, encenando diferentes centros de perspectiva, o sujeito que narra abre, potencialmente, uma caixa de Pandora de onde saem vozes autorizadas e outras que o são menos, mas que, no entanto, desestabilizam a autoridade das primeiras, de modo que a narrativa, longe de ser uma ilustração de uma verdade preestabelecida, abre-se para possibilidades infinitas de interpretação. (RABATEL, 2016. p.22)

É também importante levar em consideração o fato de que quem narra é Paulo. Ele sendo recém-chegado ao Rio de Janeiro, não acostumado ás regras sociais da Corte, pinta Lúcia através de uma perspectiva diferente dos demais. Ele é um interiorano que se muda para a capital com grandes expectativas de um futuro promissor, não sabe distinguir ou

lidar com os jogos de interesse da sociedade carioca. Sendo assim, é na narração desse homem provinciano que Lúcia nasce e pode ser pintada ou narrada carregando características que remetem à candura e pureza que os habitantes da capital não conseguem ver. É preciso que seja um homem do interior, que se encontre fora do centro, possa enxergar as virtudes de uma cortesã através de seu olhar ingênuo e ainda não contaminado pela perspectiva da capital.

No Rio de Janeiro do século XIX, existia uma série de regras sociais que deviam ser seguidas, pudemos ver que Lúcia, ao estar desacompanhada na festa da Glória, era indício que algo não está correto de acordo com a norma social vigente, em que uma figura masculina deve acompanhar a mulher. A agre decepção de Paulo quando ele descobre que a doce e menina que ele está enamorado, na verdade é a maior cortesã do Rio de Janeiro e as humilhações que estão reservadas às rainhas do vício. Esses são alguns exemplos de um imaginário social conservador, que preza pela imagem da imagem da donzela casta que é escolhida para casar, ao passo que para satisfazer os desejos da carne, é as cortesãs que os homens recorrem.

O imaginário presente na obra é um imaginário que não aceita regeneração a prostituta. A partir do momento que ela entra em no estado de decadência, não há nenhuma redenção reservada a ela, não há uma mobilidade de condição sem que ocorra o resgate e evidência daquela reputação decadente. Nos personagens Sá, Rochinha e Couto é possível verificar quão rígida e conservadora é a moral carioca em frente às prostitutas. Sá e Couto foram ex-amantes de Lúcia e a forma com que eles veem essas mulheres-objetos é apenas relacionada ao deleite e prazer masculino no mercado da prostituição. Não há particularidades entre elas, a não ser relacionada à beleza ou qualquer atributo exterior. No trecho abaixo, Paulo e Lúcia discutem sobre os rumores que Sá contara para Paulo, a respeito dele viver à custa de Lúcia:

> Lúcia ficou lívida; tinha compreendido.
> -Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?
> -Quem diz isso? Eu é que não posso te aceitar por semelhante preço. Á custa da honra...é muito caro, Lúcia!
> - Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Esses objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disso é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem aprouver! O mundo é lógico! (...) (ALENCAR, 2004, p.68)

Lúcia se vê presa às normas sociais impostas pela sociedade: a que uma cortesã não deve dar-se a quem bem entender, sem receber para tal. Dar-se de graça está estritamente relacionado a amar, e o amor é algo externo e proibido no mundo obscuro da prostituição. O amor é casto e puro, não é reservado a quem já vendeu o corpo para vários homens. Lúcia, por um curto momento, parece esquecer de sua posição como objeto sexual e vocifera contra o sistema, reclamando sua individualidade, privacidade e opção de escolha; como qualquer outra mulher livre, ela pode ter o direito de escolher ter o homem que bem deseja. Porém, ela retoma à realidade e se lembra que não passa de "uma coisa pública" a ser utilizada sem que diga não.

O divertimento sexual masculino das classes mais abastadas ou de quem pode pagar o preço, está ligado à prostituição de mulheres de origem pobre. Lúcia, aos poucos, suspende as cortinas que escondem o mundo da prostituição, ela indica a hipocrisia dos homens que abandonam suas mulheres em casa, se escondem para não serem vistos e que a difamam por puro despeito, como no caso de Cunha; revela as orgias sexuais de homens consideráveis na sociedade carioca e por fim, aponta o dedo para os homens lucram através da prostituição do corpo feminino, como no caso de Jacinto:

> Encontram-se no Rio de Janeiro homens como o Jacinto, que vivem da prostituição das mulheres pobres e da devassidão dos homens ricos; por intermédio dele vendia quanto me davam de algum valor. Todo esse dinheiro adquirido com a minha infâmia era destinado a socorrer meu pai, e a fazer um dote para Ana (ALENCAR, 2004, p.106).

Com relação a esfera familiar, quando o pai de Lúcia descobre que ela se vendeu em troca de algumas moedas de ouro, para salvar a vida da família, Lúcia é expulsa de casa e obrigada, a viver da mesma forma que obtivera as moedas, sobreviver vendendo o próprio corpo. No trecho abaixo, Lúcia conta como e por que tomou o nome de Lúcia e o alívio em ter forjado sua própria morte nas documentações. Ser uma prostituta era algo terrivelmente cruel por conta, primeiramente, dos julgamentos alheios e segundamente a venda do corpo atrelada às constantes humilhações e escárnio, e mais ainda, a vergonha que seria levada aos parentes e família da perdida. O pai de Lúcia prefere ter a filha morta do que prostituída. Essa é uma atitude muito forte e remete à uma rigidez do padrão de conduta moral, em que vender o corpo é muito pior do que a morte. Isso também mostra que no modelo familiar brasileiro da época, ter a honra da filha subtraída, no caso, pela

circunstância dos eventos, é algo que exige uma atitude drástica e punição severa por parte do pai. É um indício que a honra e virtude feminina são valores que devem ser cultivados à qualquer custo. Por isso, Paulo tanto teoriza e reflete sobre os valores morais.

Com relação a Paulo, que é um recém-chegado à Corte, ele não está acostumado com as regras sociais do local, no entanto, seus valores morais aparentam ser bem rígidos. A idealização da mulher amada, com "leves longes de melancolia" e candura faz parte de um imaginário de como a mulher perfeita (para casar) deve ser.

O que acontece é que Paulo vem do interior, onde possivelmente não existem cortesãs tão refinadas e distintas como as da capital, o que pode existir em um Pernambuco, no século XIX é a utilização de escravas negras ou mulatas como forma de satisfazer os desejos libidinosos, algo barato e palpável para Paulo. Logo, a presença de uma linda moça de pele branca, com ares doces e bem vestida, remetendo à cultura provinciana, deve ser moça boa para casar. Eis o grande engano de Paulo: assumir que a mesma prática cultural do interior é igual à da capital. Por isso ele questiona Sá se Lúcia é verdadeiramente uma cortesã, por conta também dos modos sérios, do jeito de falar, das roupas, em geral, por conta de sua performance social.

Lúcia domina as sutilezas da Corte em que ser e parecer são coisas totalmente distintas. Tanto que ela avisa ao rapaz "as aparências enganam tantas vezes" (ALENCAR, 2004, p.20). No imaginário de Paulo, um interiorano, a imagem que se faz da prostituta está relacionada a algo demoníaco, infernal, repulsivo, uma espécie de entidade do mal que há de ser percebida pelos modos nada distintos, pelas roupas, talvez, extremamente chamativas e conversas de teor altamente erótico. Ele parece não acreditar que uma prostituta pode ter um rosto diáfano, pele alva, exalar candura e pureza.

Conforme mencionamos acima, Paulo tem valores morais muito rígidos. Apesar de estar apaixonado por Lúcia, em nenhum momento, ele menciona a possibilidade ou demonstra intenção de casar com Lúcia e fazê-la uma mulher honrada. Ele sabe que há um abismo entre os dois, e por mais que Lúcia saia da prostituição, como ela faz, sempre será lembrada pela sociedade que não fará questão de esquecê-la. Pelo mesmo lado Lúcia, que sabe que não pode cumprir o papel de esposa, e por isso, pede a Paulo que tome Ana, menina ainda virtuosa, como esposa.

Podemos dizer que Lucíola, é um romance moralista e reflete os costumes sociais da sociedade carioca no século XIX. O preconceito e hipocrisia com relação as cortesãs,

por parte de Paulo, Sá, Sr. Couto e outros homens que foram amantes de Lúcia é evidente. Conforme pudemos observar, o preconceito contra as cortesãs é presente no seio da sociedade carioca e se arrasta até a própria cortesã que tem consciência de sua posição, condição e preconceito consigo mesma. Lúcia sabe que nunca poderá voltar a ser a mesma antes de adentrar na prostituição, sabe que nenhum homem decente irá se casar com ela, e que provavelmente não constituirá família. O fato de Lúcia não ansiar por uma vida ao lado de Paulo, e escolher Ana, sua irmã mais nova, para casar-se com ele demonstra a realidade social da vida da cortesã. Ela sabe que Paulo, sendo um homem decente jamais poderia se casar com ela, para isso ela oferece sua irmã mais nova. Pelo mesmo lado Paulo, que sabe que sua reputação está em jogo ao ser visto associado a uma cortesã ou ex-cortesã.

Considerações finais

Pudemos observar que através da análise imagológica de Pageaux, a imagem de Lúcia é construída a partir do olhar de Paulo. As escolhas lexicais que Paulo utilizou para retratar Lúcia, o jogo de imagens entre a oposição dicotômica: Lúcia luciferina e Lúcia angelical, bem como o detrimento de uma em relação a outra, o reforço do estereótipo de cortesã por parte da sociedade e o questionamento deste por parte de Paulo. Todos esses elementos das seções anteriores corroboram a criação da ideia do feminino retratado pelo masculino. A ideia que Lúcia, na posição de cortesã em uma sociedade patriarcal conservadora, é uma imagem da alteridade, imagem que Paulo constrói em seu discurso.

Referências

ALENCAR, José. **Lucíola**. 2ed. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas, SP: Fontes, 1987

PAGEAUX, Daniel-Henri.**Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura comparada.** Elementos Editora UFSM. 2011. pags 109-127

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1988

RABATEL, Alain. **Homo Narrans**: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa: pontos de vista e lógica da narração teoria e análise. São Paulo: Cortez Editora, 2016. v. 1.

MÚLTIPLOS AGENTES DA OBRA: O PROJETO "CANÇÃO DE AMOR PARA JOÃO GILBERTO NOLL"

Luis Alberto Brandão (UFMG/CNPq/FAPEMIG)[1]

Resumo: A presente reflexão toma como objeto o projeto *Canção de amor para João Gilberto Noll*, experimento que alia crítica literária, depoimento histórico e afetivo, elaboração criativa (poética e ficcional) e veiculação pública (por intermédio de diversos meios, como performances presenciais, postagens na rede digital, convite a outros pesquisadores e artistas, publicações em periódicos, preparação de um livro impresso) para a constituição de uma "obra" e para a discussão das ambivalências de tal noção e dos modos consolidados de produção (autoria), recepção (leitura e leitura crítica) e interferência nos campos acadêmico e artístico.
Palavras-chave: João Gilberto Noll; Obra; Crítica literária; Experimento crítico

A obra de João Gilberto Noll sempre esteve presente em minha vida: vida de leitor, de pesquisador, de amante da literatura. Por uma série de circunstâncias, essa presença – intensa, estimulante – tornou possível, desde 1999, ou seja, ao longo de quase vinte anos, vários encontros com o autor. Em geral, esses encontros ocorreram em eventos literários, para os quais minha paixão pela obra − paixão que envolve ao mesmo tempo proximidade e distanciamento, sintonia de inquietações intelectuais e exercício de interpelação crítica − me credenciou como mediador e debatedor convidado em sessões com o próprio Noll. Foi assim na sessão intitulada "Assombros do amor", na Bienal do Livro de Minas Gerais, em 2010; no 7º Salão do Livro de Belo Horizonte, em 2006; e em duas edições do Fórum das Letras de Ouro Preto: a de 2008 (sessão "Os mistérios não gostam de ser nomeados") e a de 2012 (sessão intitulada "Solidão continental").

Mas os encontros também se deram como prolongamentos, em nível pessoal, dessas conversas públicas, seja no âmbito dos próprios eventos − em mesas de cafés e de restaurantes, em caminhadas, táxis, caronas ou outras formas de deslocamento conjunto −, seja no contato mantido à distância, o qual incluía a troca de livros, o compartilhamento de referências, a comunhão de ideias, entusiasmos e perplexidades. Além disso, os encontros aconteceram literalmente *dentro* de publicações: nos ensaios críticos por mim publicados a respeito de sua obra (e a ele enviados, e por ele comentados); e, de modo duplamente especial para mim, no texto "Os aprendizes da noite", prefácio que Noll escreveu para meu livro *Chuva de letras*, publicado em 2008,

[1] Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG, pesquisador do CNPq e da FAPEMIG. Contato: luisbra2014@gmail.com

e no texto de apresentação que escrevi, a seu convite, para a segunda edição do livro *Mínimos, múltiplos, comuns*, lançada em 2015.

O projeto *Canção de amor para João Gilberto Noll* é, em larga medida, um registro desses muitos encontros – ou desse encontro único, singular, e seus diversos desdobramentos. Não se trata, porém, de um registro meramente factual, da recuperação dos pontos de tangência entre duas trajetórias: aquela da obra, do autor como figura pública e da pessoa João Gilberto Noll; e a minha trajetória de leitor, de pesquisador, de escritor e, sobretudo, do leitor-pesquisador-escritor que produz textos a partir da obra, da figura pública e do amigo Noll. Trata-se de registrar algo mais amplo, um projeto que, inspirado no caráter pulsional e desconcertante da obra-e-figura-Noll, busca incorporar, em sua concepção e em sua execução, pelo menos uma parcela da radicalidade e da força transgressora que tal caráter concentra.

Canção de amor para João Gilberto Noll – o projeto surgiu assim, inicialmente como apenas um título. Em setembro de 2017, aceitei o convite para homenagear o Noll em um seminário de pesquisa organizado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Aceitei de imediato, por impulso. O convite pareceu-me irrecusável, pois mobilizava um campo emocional intenso, tendo em vista que o Noll havia falecido poucos meses antes, em março daquele mesmo ano. Mas também me pareceu irrecusável porque a pesquisa que eu vinha desenvolvendo com o apoio do CNPq e da Fapemig, intitulada *Espaços da obra, ficções do espaço*, previa livros do Noll como parte do *corpus* literário e a investigação da própria noção de obra e dos muitos fatores – de natureza sensorial e/ou inteligível, relativos às condições de apresentação e/ou aos sistemas de autoria – que definem a unidade de tal noção.

Aceitar o convite exigiria, contudo, tratá-lo como desafio, já que, para a complexidade e a pujança da obra-e-figura-Noll, não faria sentido realizar uma homenagem protocolar, um tributo burocrático. Um desafio porque, para minimamente fazer jus à experiência de arrebatamento propiciada pela obra (e figura), eu teria que me dispor a transgredir a sensação de familiaridade com ela, a rever o próprio modo como até então eu havia me posicionado como seu leitor (e escritor) crítico.

Para lidar com o desafio, o que eu tinha, assim, além do lastro de minha pesquisa em andamento, era o desejo de produzir algo que transpusesse o limite de uma produção convencionalmente acadêmica, ou melhor, que colocasse em debate essa convenção.

Para tanto, seria necessário ensaiar um novo gênero. Para tanto, seria preciso produzir não um artigo, um perfil biobibliográfico ou um depoimento, mas tentar compor uma "Canção", algo capaz de atuar não apenas pela via reflexiva e argumentativa explícita, mas também pela via dos afetos, da sensorialidade, da vibração emotiva – uma trilha investigativa em que o campo intelectual se abre, se conjuga explicitamente às pulsações vitais que o configuram, mas que o ultrapassam. Para tanto, eu teria que me lançar na concepção e na apresentação de uma "Canção de amor".

Estávamos no início da primavera, mas em um Brasil que vivia (e ainda vive) um momento político preocupante, desde que, em 2016, movimentações nas esferas parlamentar e jurídica, com o massivo suporte da grande mídia e a polarização da opinião pública, romperam pilares da nossa já frágil base democrática e ampliaram o espaço de ação de forças ultraconservadoras. Mas esta parecia uma senha para que eu persistisse na concretização do trabalho: a chegada da primavera em tempos sombrios e cheios de ódio e cisões, com retrocessos em vários setores da vida institucional brasileira, era um chamado para que todos nós, em especial nós da classe intelectual, científica e artística, nos posicionássemos publicamente. Muitos dos valores que defendemos estavam (e ainda estão) ameaçados, e era essencial (e continua sendo) declarar abertamente nosso repúdio à brutalidade e ao autoritarismo que marcam boa parte da história política brasileira, bem como declarar nosso amor ao amor em suas múltiplas formas: à literatura, à arte, à ciência, a todos os modos de conhecimento, à liberdade, às pessoas, à vida – a tudo o que há de mais fortemente valioso.

O ato de conceber a investigação crítica como declaração – ou Canção − de amor ganhava, dessa maneira, nítida conotação política, tanto em termos das peculiaridades atuais do nosso contexto sócio-histórico, quanto no que diz respeito à própria circunscrição do trabalho de pesquisa – a crítica indagando sua abrangência e seus limites, sua textualidade e o que vai além do texto, sua tendência a repetir fórmulas, endossar métodos, e sua capacidade de ousar, de experimentar caminhos inusuais.

Na busca de tais caminhos, o projeto desenvolveu-se mediante a preparação de uma série de materiais que serviriam de base para a apresentação pública – ou récita –, a qual incluiria alguns elementos performáticos. A elaboração dessa série exigiu o levantamento, em toda a obra do Noll, bem como em entrevistas e textos dispersos, de passagens em que ganham destaque questões concernentes à música e ao amor. A

música foi tratada como elemento fundamental, caro à textualidade literária: música em sentido estrito de forma musical, mas também em sentido lato de experiência sensorial pautada por possibilidades rítmicas e melódicas, por modulações sonoras de várias naturezas. O amor foi compreendido não apenas como tema, em suas diversas formas de manifestação e em seus desdobramentos, mas também como uma espécie de pacto singular estabelecido na relação do escritor com a escrita, e de ambos com o leitor (incluído aí, é claro, o leitor crítico).

A elaboração da série demandou também que eu registrasse algumas das histórias do meu contato com o Noll. Produzi depoimentos bastante fidedignos, embora sem pretensão de objetividade jornalística ou biográfica, ou seja, sem deixar de fazer uso de recursos narrativos de inspiração literária, e enfatizando a dificuldade de dissociar caráter factual e narratividade ficcional. Demandou, ainda, a livre criação de textos com formatos, gêneros e tons diversos, textos nos quais dialoguei de maneira inteiramente pessoal com a obra-e-figura-Noll e com os eixos mobilizadores do projeto: amor e música. Cada um desses materiais constituía, originalmente, uma mônada autônoma. A partir do momento em que foram reunidos para a primeira récita, minha tarefa passou a ser avaliar as alternativas de articulá-los de modo a compor uma linha narrativa geral ao mesmo tempo coesa e flexível, que viabilizasse uma espécie de experiência performática, ou ritualística, capaz de gerar impacto tanto intelectual quanto emocional. A mesma tarefa ocorreu na preparação das récitas seguintes, à medida que novos materiais foram sendo criados.

O lastro propriamente textual do trabalho envolveu o tensionamento dos registros escrito, oral e visual. Mesmo que minha intenção fosse proferir a maioria dos textos a partir do suporte escrito, todos eles foram concebidos levando em conta as particularidades da recepção auditiva e visual, e incluindo recursos gestuais. A finalidade era proporcionar uma interação direta – vívida, corpórea e em tempo real – entre o enunciador e os receptores. Também incluí elementos de natureza especificamente cênica, entre os quais destaco três.

O primeiro deles é o uso de duas cadeiras: uma na qual me sento; a outra, vazia, para a qual com frequência dirijo a palavra, o olhar e os gestos. Nessa segunda cadeira é colocada a fita cassete com a gravação da voz do Noll, material distribuído no projeto "O escritor por ele mesmo", realizado pelo Instituo Moreira Salles em 1999, e que

lembra quão importante era a característica performático-ritualística das leituras públicas que o escritor realizava de trechos de suas próprias obras. Diálogo com a presença, pela ausência, do corpo-e-voz do Noll.

O segundo elemento, uma ação que acompanha toda a récita, consiste em que os papéis que trazem os textos, impressos independentemente, ou seja, papéis avulsos, sejam abandonados ao ar logo após a respectiva leitura, fazendo com que um mosaico de folhas dispersas vá aos poucos se formando no chão, à volta das duas cadeiras. À medida que as leituras se sucedem, a pilha original de papéis, depositada na cadeira vazia junto à fita cassete, vai diminuindo até que não haja mais nada a ler. Esse momento coincide com a parte conclusiva da récita, quando o enunciador se dirige ao público com as mãos completamente vazias. Sem o amparo da palavra escrita, eis o momento em que se pode, finalmente, cantar.

O terceiro elemento é justamente o canto: o enunciador abandona o registro da fala e, *a capella*, isto é, sem qualquer acompanhamento, preenchendo e fazendo vibrar o silêncio do auditório, literalmente começa a cantar. Uma voz solitária, como se fosse a própria voz do abandono, ecoa – próxima, distante, singrando espaços.

A breve descrição dos elementos cênicos e do uso dos registros textuais apresentada acima dá uma ideia de alguns dos princípios que utilizei em todo o projeto da *Canção de amor para João Gilberto Noll*. O mais evidente desses princípios é que obra e autor são tratados como entidades inseparáveis. A imagem da obra se projeta sobre a imagem do autor e vice-versa. Além disso, na qualidade de imagens, apenas dissociáveis por alguma operação convencional, obra e autor estão profundamente vinculados à presença e à atuação do leitor, seja ele um leitor especializado ou não. A imagem do crítico, pois, também se apresenta atravessada pela imagem da obra-e-autor.

Essa mistura de imagens, em que o crítico se deixa confundir com a obra que elege como objeto e com o autor que a assina – a crítica como coassinatura ou contra-assinatura –, se manifesta ao longo de toda a *Canção*, mas tem seu ponto de explicitação máximo no segmento intitulado “Este meu corpo de João”, em que a voz narrativa, sem esconder sua natureza hipotética, penetra no corpo do escritor (também um corpo explicitamente hipotético, o que não significa menos intenso, nem menos capaz de gerar sensações), desdobrando-o, trazendo à tona um pouco do que ele sentiu, pensou, desejou, vivenciou, alucinou.

Outro princípio fundamental é considerar indissociáveis a atividade crítica e a atividade criadora. A liberdade de pensamento e a abertura para a experimentação escritural, para o exercício das formas expressivas, são prerrogativas tanto do escritor quanto do crítico – também ele um escritor que utiliza como material o que extrai das leituras, ou o que nelas insere, projeta, já que a princípio não é possível traçar uma linha que separe com nitidez o que é inerente à obra e o que nela apenas existe, como significado e experiência, por atribuição do leitor. Essa possibilidade apenas ocorre quando se trata, justamente ao contrário, de se tentar explicitar algum parâmetro diferenciador, como no caso de uma leitura que se pretende socialmente validada, coletivamente generalizável. Mas não há – ou não precisa haver, exceto para o atendimento de convenções – limites para o que se pode elaborar criativamente; não precisa haver obstáculos para a aventura investigativa também no campo das formas de registrar, afetar, dinamizar esse arsenal de leituras, esse material que, sobretudo em leituras literárias, é altamente passível de se deixar experimentar.

Experiência e experimento são termos-chave para o que entendo por arte, por ciência, por trabalho intelectual, e estão na base de outro princípio elementar desta *Canção de amor*: seu caráter processual. Desde o início e ao longo das várias etapas até o presente momento, em que se prepara um livro – a ser publicado pela Edições Relicário, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG –, o projeto vem sendo executado e divulgado como um *work in progress*, ou seja, uma obra em andamento, um conjunto de práticas, objetos e resultados pensados em sua potencialidade de se desdobrarem em novos resultados, objetos e práticas. Ao mesmo tempo em que cultivei o compromisso com o rigor investigativo, a coesão conceitual e a depuração formal tanto nos materiais apresentados quanto nos modos de apresentação, busquei tratá-los – materiais e modos, produtos e processos – não como definitivos, e sim preservando a riqueza de sua qualidade transitória, propulsora de novos produtos e processos.

Assim é que um importante veículo utilizado no projeto foi (e continua sendo) uma das redes sociais da internet, em cujo perfil pessoal postei com regularidade trechos de textos, imagens, informações de vários tipos relativas à *Canção de amor para João Gilberto Noll*. A feição interativa e multimídia desse veículo, bem como seu poder de difusão pública, em larga medida viabilizaram que a *Canção* venha sendo

experimentada como obra em transformação, como um ritual livre, um jogo em que as regras podem ser negociadas entre os jogadores, com retificações e incorporações de ideias e materiais, com a constante abertura de rumos, muitas vezes surpreendentes.

Esse caráter processual revelou significativa afinidade com a dimensão performática almejada e concretizada nas récitas presenciais. Até o momento, realizei três delas, bastante diferentes entre si, já que a escolha dos materiais e dos elementos cênicos, entre os já apresentados e os novos, bem como de sua ordem e função na narrativa geral, foi feita de acordo com o local de apresentação, o tempo disponível e a finalidade do evento no qual a récita se incluía. A primeira récita aconteceu no dia 01 de novembro de 2017, como parte de um seminário de pesquisa organizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. A segunda compôs a programação da décima terceira edição do Fórum das Letras de Ouro Preto, em 2017, e foi apresentada no dia 21 de novembro. A terceira récita ocorreu em 26 de março de 2018, como uma das atividades da ZIP – Zona de Invenção Poesia &, evento sediado na Faculdade de Letras da UFMG. No livro, haverá uma seção intitulada "*Making of*", com o registro de alguns momentos das récitas e com alguns dos materiais utilizados na internet.

Além das récitas públicas e das postagens em rede social da internet, nessa noção expandida de obra também desempenha papel relevante o propósito de divulgar excertos da *Canção* em outros veículos, ou seja, de fazê-la transitar em outros circuitos de difusão cultural. Materiais selecionados foram enviados a alguns periódicos literários brasileiros. Até o momento, já constam duas séries de publicações: o jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, publicou em seu número 80, de março de 2018, um longo excerto; a edição de número 1377 do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de março/abril de 2018, publicou cinco excertos.

A recepção a todas essas frentes de difusão tem sido calorosa. Tornou-se evidente, assim, que o projeto possuía forte potencialidade de se expandir, de passar a envolver outras pessoas e outros tipos de contribuições, de assumir explicitamente a dimensão coletiva já observável na exposição pública nele prevista e realizada. Essa constatação coincidiu com minha percepção de que o projeto como um todo, após quase um ano de desenvolvimento, merecia ser submetido a um processo de reavaliação e reelaboração o qual o habilitasse a ser convertido em registro perene, por intermédio de um livro.

Dessa forma, duas séries de questões simultaneamente se impuseram. A primeira delas era: "Como transformar uma canção-solo em um concerto de muitas vozes?"; "Como incluir na canção as muitas declarações de amor que os admiradores do Noll, estimulados pelo projeto, demonstravam desejo de lhe fazer?". A segunda: "Como transformar em livro uma canção de amor?"; "Como preservar, num volume impresso, a força da voz, a vibração da presença dos corpos, a emoção e o atordoamento intensamente compartilhados?".

Como resposta à primeira série de questões, convidei para participar do projeto uma constelação de nomes: poetas, ficcionistas, artistas visuais, editores, roteiristas, arquitetos, fotógrafos, pesquisadores, leitores entusiastas. O convite previa que a participação ocorresse de modo plenamente livre e pessoal, com qualquer tipo de contribuição: algumas palavras, uma imagem, um depoimento de leitura, uma página conceitual, um grafismo, uma cena, ou o que o convidado desejasse propor ou experimentar. Além disso, não precisaria ser sobre o Noll, e sim para ele, a partir dele, através dele e/ou com ele. Ou mesmo, simplesmente, algo que tivesse algum vínculo com uma canção de amor.

O convite foi pronta e generosamente aceito e o material enviado é surpreendente, vibrante: valiosos presentes para o Livro-Canção, para o Noll, para mim, para todos que amam a literatura, as artes, a cultura brasileira. Nessas colaborações, que no livro serão reunidas numa seção intitulada "Participações especiais", há depoimentos sobre a convivência com o Noll, produções criativas em diferentes meios e linguagens, dialogando com seu trabalho literário, testemunhos de leitura, relatos sobre o projeto e as sobre as récitas da *Canção de amor*.

Como mais um presente de inestimável valor, a vitalidade da voz do próprio Noll chegou ao Livro-Canção por intermédio de duas longas e impressionantes entrevistas inéditas, gentilmente cedidas pelos entrevistadores. Nesse rico material, que comporá uma seção intitulada "A voz do João", é um deslumbramento constatar que sua voz continua a soar singularíssima, perturbadora, vigorosa, lançando inquietantes clarões nas sombras mais densas. Com Noll, ouvindo sua voz, continuamos a aprender formas de pensar, dizer, sentir, cantar, de nos tornarmos pergunta e pulsação.

Para responder à segunda série de questões – a Canção se sonhando Livro –, o processo envolveu, além do convite a novas vozes (e os muitos encontros, trocas e

novos caminhos surgidos a partir delas), conversas com o pessoal da editora, várias reescritas e reestruturações do material utilizado nas récitas, a elaboração de novos materiais, a concepção do modo como se organizaria todo o conjunto, o exercício de desejos descobrindo outros formatos e dobras – enfim, o desafio de que a voz, nossa voz, não deixasse de soar – também em livro – amorosa e livre. O desafio de que o "Livro de amor" soasse infinito.

Resultado de um projeto de investigação ao mesmo tempo científica, artística e existencial, *Canção de amor para João Gilberto Noll* – em breve, com previsão de lançamento em outubro de 2019, também *Livro-canção de amor* – almeja possuir tom propulsor, de interferência no campo literário e cultural. Primeiramente, por buscar contribuir para que o trabalho crítico se abra a formas inusuais de exercer o crivo avaliativo, por convidar ao debate sobre o estatuto da crítica e suas expansões. Em segundo lugar, por desejar agir como estímulo criativo, como incentivo ao exercício irrestrito e compartilhado da criação literária e artística. Finalmente, mas não menos importante, por pretender colaborar para a difusão da obra de um autor que, Titã literário, inegável totem da cultura brasileira, continua à espera de mais e mais leitores.

Referências

BRANDÃO, Luis Alberto. *Canção de amor para João Gilberto Noll*. Belo Horizonte: Relicário. (no prelo).

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

NOLL, João Gilberto. Os aprendizes da noite. In: BRANDÃO, Luis Alberto. *Chuva de letras*. São Paulo: Scipione, 2008.

FORMAÇÃO DO SUJEITO PELA IMAGEM: A CIÊNCIA SEM FICÇÃO DE GOETHE

Magali Moura (UERJ)[1]

Resumo: A presente comunicação visa propor um debate acerca do conceito de formação (*Bildung*) conforme idealizado por Johann W. Goethe. Este conceito, cuja expressão em termos de romance se encontra estampado como assunto central em *Anos de aprendizado de Wilhem Meister*, também é tematizado em seus escritos sobre estética, como também em seus textos sobre ciência natural. Se objetiva aqui, a partir do referido conceito, tematizar a importância da capacidade imaginativa como um elo de ligação entre o fazer poético-literário de Goethe e sua metodologia de investigação científica.
Palavras-chave: Goethe; *Bildung*; Estudos da natureza; Imaginação.

Proponho neste breve texto, estabelecer um debate acerca do conceito de formação (*Bildung*) conforme idealizado por Johann W. Goethe sob uma perspectiva alternativa aos estudos de cunho estritamente literários, visando à discutir a relação entre literatura e ciência natural. Mais conhecido pela autoria de textos integrantes da chamada literatura mundial, o misto de poeta, romancista, filósofo, crítico literário e diretor de teatro, Wolfgang von Goethe, assumiu diversas funções burocráticas no ducado de Weimar e também desenvolveu uma profícua produção dedicada ao conhecimento dos fenômenos da natureza, sobretudo os relacionados às cores, enfeixados no livro *Doutrina das cores* (*Farbenlehre*), considerado por ele como sua obra mais importante. Os conceitos que embasam Goethe na tessitura de seus pensamentos acerca da natureza abrangem filósofos de distintas épocas como Platão, Aristóteles, Plotino, Espinosa e Kant. Entretanto será no ato da experiência e na consequente observação que ele ancorará a formação do pesquisador da natureza, mas sem prescindir de toda uma metafísica que o levará a cunhar conceitos como "fenômeno puro", "planta primordial" e "tipo" que formam como que uma base conceitual para o entendimento dos fenômenos.

Aliado a isso, Goethe concebe uma natureza em incessante processo de modificação, o que impõe ao sujeito cognoscente o desafio de desenvolver em si instrumentos que possam promover o conhecimento do objeto enquanto fenômeno em devir. As questões que estão postas para o sujeito, enquanto aquele que promove a experimentação e que intenta saber o conceito que rege o fenômeno, requer um exercício

[1] Profa. Associada da UERJ, Doutora em Literatura Alemã (USP). Contato: magali.moura@uol.com.br.

ininterrupto da capacidade de ver o objeto sem mediações de qualquer ordem, sejam elas físicas ou metafísicas. Libertar-se dessas mediações requer a construção em si mesmo de um sujeito que, em uma relação direta com os fenômenos, seja capaz de sair de si e conectar-se com o outro, o que implica em uma ressignificação e reconstituição intrínseca de si mesmo. Mergulhar no conhecimento do mundo requer um profundo processo de reescrita de si mesmo, ver o mundo passa a ser ver a si mesmo como não mundo, como um eu em processo e essência, ao mesmo tempo integrado e apartado do exterior. Sob o mote do encantamento pela vitalidade implícita no pensamento de Goethe acerca dos fenômenos da natureza, me dedico à empresa de tematizar a importância da capacidade imaginativa como um elo de ligação entre o fazer poético-literário de Goethe e sua metodologia de investigação científica, com a perspectiva de ressaltar como o processo de elaboração de imagens se torna fundamental para o tema da formação ou desenvolvimento tanto no espaço literário goetheano, como no âmbito científico.

Para muitos as elucubrações de Goethe pelo terreno da dita ciência ainda permanecem como algo inédito ou não digno de nota, já que suas ideias foram, de modo geral, rejeitadas pela metodologia científica que vigora até os dias de hoje, muito embora vários pesquisadores, sobretudo os voltados para as ciências ditas alternativas, o tenham em alta conta. Como testemunha melancolicamente o próprio Goethe, essa atividade permaneceu, de certa forma, à sombra de seus textos literários:

> Há muito mais de meio século, as pessoas me conhecem, em meu país natal e também no estrangeiro, como poeta e assim me têm apenas como tal; que eu tenha com constante afinco e com grande atenção me dedicado à natureza em seus fenômenos físicos e orgânicos de uma forma geral e que de forma tranquila me esforcei por fazer com seriedade observações de modo contínuo e apaixonado, isso não é tão levado em conta e muito menos ainda com a devida atenção. (Goethe. "História dos meus estudos botânicos". HA, vol.13, p. 167)

Uma das mais notáveis características de Goethe era o especial apreço pela experiência, tanto no campo do fazer literário como no do científico e burocrático. Era a partir dela, da observação direta e imediata de objetos e fenômenos, que desenvolvia suas teorias acerca das plantas, dos animais, das cores, abarcando áreas do conhecimento que, em sua maioria, ainda não se haviam estabelecidas como disciplinas autônomas na época como botânica, biologia, morfologia, zoologia, osteologia, física, química, meteorologia,

mineralogia, geologia, anatomia, antropologia, arqueologia, psicologia, filosofia, arquitetura, música, além, claro, de seu notório interesse pela arte e pela crítica literária.

De especial atenção destaco aqui um conceito que, a meu ver, podem muito bem reunir esses dois campos do fazer humano, nomeadamente o conceito de formação, "*Bildung*" em alemão. A palavra não é de sentido único no léxico alemão, conforme podemos depreender da seguinte passagem que resume a história do vocábulo:

> No dicionário dos irmãos Grimm, de 1854, *Bildung* (derivado da raiz *Bild* – imagem) é definido etimologicamente primeiro como criação paralela ao latim *imago*, depois também abrangendo os significados do latim *forma* e *species*, referindo-se às formas e formações físicas da natureza, citando exemplos desse uso em textos de Lessing, Klopstock, Tieck, Kant, Schiller e Goethe [...] Segundo a pesquisa do referido dicionário, em paralelo a esta acepção nasce o significado *cultus animi* / *humanitatis*, ou seja, desenvolvimento dirigido das faculdades humanas e *formatio*/*institutio* – formação, instituição. [...] Ao longo do século XIX, então, *Bildung* começou a ser usado no sentido mais abstrato de: "formação e desenvolvimento intelectual geral", "instrução", "erudição" ou até "nível cultural almejado/alcançado", baseado na ideia do aperfeiçoamento tanto do indivíduo quanto do seu ambiente social, cultural e universal, e, ao mesmo tempo, implicando o compromisso ético com estes valores e a dedicação à sua preservação e divulgação. (HEIDERMANN, 2006, p. XII-XIII).

Temos então nesta síntese estabelecida pelos Irmãos Grimm, a união etimológica do conceito de *Bildung* aos conceitos de imagem, de forma e de aperfeiçoamento, espelhando o pr[oprio significando amplo da palavra. São justamente esses os pontos de destaque que gostaria de unir neste sucinto trabalho.

Em seu romance, *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, Goethe nos apresenta um personagem que não só protagoniza o enredo, como também o processo que caracteriza um conhecido gênero de romance, o "romance de formação". Nos é apresentado um jovem de origem burguesa que, destinado a herdar os negócios de seu pai, se desliga dessa formação linear destinada a reproduzir os passos do pai, e tenta ser o protagonista e escritor de sua própria história, seguindo seus impulsos de se pautar não pelas leis dos negócios, mas pelas leis da arte, pelas experiências colhidas no mundo do teatro. Assim se transforma em um ator no palco da vida que pretende escrever seu próprio texto, possibilitando a experiência de ser outros eus:

> Só o impulso interior, o amor e o desejo nos ajudam a superar os obstáculos, a abrir caminhos e a elevar-nos acima do estreito círculo onde outros miseravelmente se debatem! [...] Não sentes esse todo a arder coeso, que só o espírito descobre, concebe e realiza; não sentes que lateja nos homens uma

> centelha melhor que, não encontrando alento nem ânimo, é soterrada pelas cinzas das necessidades cotidianas e da indiferença, e, ainda assim, por mais tarde que seja, nunca é abafada. (GOETHE, 2006, p.68)

Mas os sonhos de autonomia irrestrita esbarram nas eventualidades do teatro do grande mundo, ou seja, a formação se dá em conflito com as questões e demandas sociais de seu tempo, criando conflitos, tornando-se fonte de angústia. Sentimento similar, Goethe já havia expresso em seu romance epistolar de juventude, *Werther*:

> Por que é que aquilo que faz a felicidade do homem acaba sendo, igualmente, a fonte de suas desgraças? O intenso sentimento do meu coração pela natureza em seu esplendor, sentimento que tanto me deliciava, transformando em paraíso o mundo que me cerca, tornou-se para mim um tormento intolerável, um fantasma que me tortura e persegue por toda parte. (GOETHE, 1971, p. 64)

A relação homem-sociedade adquire no romance um elemento fundamental para criar uma relação conflituosa capaz de gerar o movimento em busca do aperfeiçoamento, da formação do sujeito enquanto eu e cidadão mundo. Nisto reside o efeito duplo do romance de formação. Por uma lado é a descrição da formação do protagonista, mas por outro, também almeja, um interferência na formação do próprio leitor pelo aspecto programático com o qual podemos caracterizar muitas das obras de Goethe, pois não compreendo a estética goetheana completamente separada do espirito de época de seu nascedouro, ou seja, do impulso iluminista. O impulso de formação pode ser muito bem tributário do empenho iluminista por esclarecimento e alcance da autonomia: Wilhelm quer ser *Meister* (mestre) de si mesmo. Essa reunião de poesia e vida, é em Goethe assunto delicado, como se depreende da seguinte passagem de seu livro autobiográfico *Poesia e Verdade*:

> Foi assim que comecei a seguir essa direção de que nunca mais pude afastar-me: transformar em quadros, em poemas, todos os motivos de minhas alegrias, dores, preocupações, e estabelecer a ordem dentro de mim mesmo, seja a m de retificar minhas idéias sobre os objetos exteriores, seja para fazer meu espírito voltar ao repouso no tocante a essas coisas. Esse dom me era mais necessário do que a ninguém, uma vez que por natureza eu era incessantemente arremessado de um extremo a outro. Assim, pois, tudo que tenho publicado são apenas fragmentos de uma grande confissão, e estas memórias não representam mais que uma aventurosa tentativa de completá-la. (GOETHE, 1986, p. 222)

Vida, experiência e formação: uma triangulação fundamental para se entender tanto a estética quanto a ciência goetheanas. Goethe (assim como Darwin) toma por

fundamento a ideia de que "a natureza não dá saltos", ou seja, a natureza está em processo ininterrupto. A natureza é, por excelência, algo em eterno devir, ou até mesmo, o próprio devir. Mas essa aparente metafísica, é algo concreto e visual, ela anseia por se tornar forma, e como típico do processual, esse desenvolvimento não pode ser algo fixo, pelo contrário, só pode estar em constante processo de mutação. Daí que, para Goethe, não se pode estudar a natureza como um objeto meramente para produzir classificações, o que interessa é entender seu processo de manifestação, ou seja, o processo de produção de imagens. À ciência do experimento, dever-se-ia contrapor uma ciência imaginativa, análoga à estética, ou seja, se deveria produzir uma ciência natural estética:

> Quando percebemos os objetos da natureza, especialmente os viventes, desejamos proporcionar uma visão do conjunto de seu ser e de atuar, de tal maneira que cremos poder melhor alcançar tais conhecimentos mediante a decomposição de suas partes; de fato, esse caminho nos leva bem longe. [...] Mas esses esforços analíticos, permanentemente continuados, também produzem algumas desvantagens. [...] Por isso, também nos homens de ciência de todos os tempos, surgiu um impulso de conhecer as formações viventes enquanto tais, de conceber suas partes externas tangíveis em inter-relação, de tomá-las como indicações de seu interior e assim dominar, até certo ponto, a totalidade pela intuição. O quão próximo essa aspiração científica está em correlação com a arte e com o impulso de imitação, não se precisa por ora detalhar. (Goethe. "Introdução ao objetivo". HA, vol. 13, p. 54)

Sua ousadia idealista almeja apreender o fenômeno natural como algo vivente, ou seja, apreender o fenômeno natural como algo vivo no instante vívido de sua formação. Para isso é fundamental a distinção espinosiana entre *natura naturans* e *natura naturata*, ou, em termos goetheanos, entre a formação (*Bildung*) e o formado (*gebildet*). O pensamento investigativo deve reter em si a capacidade de formar imagens, espelhando o processo natural de formação. Portanto, a distinção goetheana entre *Gestalt* (forma) e *Bildung* (formação) assume fulcral importância:

> O idioma alemão tem a palavra *Gestalt* [forma] para designar a complexidade da existência de um ser real. Por meio desse termo ele abstrai o que é móvel, ele admite que algo que se inter-relaciona seja identificado, tornado algo em si fechado e que sua característica seja fixa.
>
> Mas se observarmos todas as *Gestalten* [formas], em especial as orgânicas, então descobriremos que em lugar algum surge algo permanente, nada está em repouso, nada é terminado, pelo contrário, tudo oscila em um contínuo movimento. Por isso nossa língua utiliza a palavra *Bildung* [formação] para designar tanto aquilo que já foi produzido, como o que virá a ser.

> Se queremos introduzir uma *Morfologia*, então não podemos falar de *Gestalt* [forma]; mas sim, caso utilizemos a palavra, que pensemos apenas na ideia, no conceito ou em algo que se fixa por meio da experiência apenas por um instante. (Goethe, HA, vol. 13, p. 55)

O objetivo do investigador, deve portanto, ser desenvolver em si um "pensar vivente" através de uma contemplação dos fenômenos da natureza, da observação minuciosa das formas exteriores, o que levaria ao conhecimento das leis de formação. O objetivo do cientista é em primeira linha observar e através da observação ativar algo inato, inerente a todo ser humano. Goethe deposita uma confiança potente no despertar consciente da intuição (*Anschauung*): "Aquilo que tomou forma será novamente transformado e caso queiramos, de certa maneira, alcançar uma intuição vívida da natureza, então teremos que nos manter tão móveis e plásticos, de acordo com o modelo que ela mesmo nos dá" (Goethe, HA vol. 13, p. 56; trad. minha).

Distante da simplicidade do pensamento binário-maniqueísta de simpels causa e efeito, de ação e reação, Goethe propõe um exercício formativo, dialético, distanciando-se da concepção que vê a natureza como um espelho produtivo de meras "necessidades mecânicas" (Weiszäcker, 1994, p. 543). O homem, assim como a natureza, deve se aperfeiçoa, mudar e revelar sua verdadeira natureza, que é a criadora, através do desenvolvimento da capacidade imaginativa. O homem deve evoluir ao encontro do desenvolvimento de suas potencialidades, rumo à liberdade:

> Podemos dizer, pois, que as criaturas que, emergindo pouco a pouco de uma afinidade quase indistinguível como plantas ou como animais, se aperfeiçoam em duas direções opostas, de modo que a planta, por fim, se glorifica de forma duradoura e rígida como árvore, enquanto o animal o faz através do homem, alcançando a mais elevada mobilidade e liberdade. (Goethe, HA, vol. 13, p. 58; trad. minha)

Desta forma, o investigador efetua em si um duplo processo através da atividade dirigida ao conhecimento. Entender a natureza como algo em devir, efetua no homem seu próprio processo de desenvolvimento. Procurar entender o mundo, faz-se, então, como um ato cognoscente de si mesmo e do mundo. Ao se fazer uma experiência procurando entender o mundo, o homem precisa olhar para o processo que se efetua em si mesmo.

> Somente quando o observador usa sua força de julgamento para provar ocultas relações da natureza; quando ele, num mundo em que também está só, está

> atento a cada passo para resguardar-se de toda precipitação, e mantém-se firme em seu propósito, sem, no entanto, deixar-se levar por circunstâncias desapercebidas, úteis ou prejudiciais, ao longo do caminho; e, por fim, quando ele, não se deixando controlar facilmente por ninguém, pode ser seu mais arguto observador e desconfia de si mesmo através de seus ardentes esforços, então cada um pode bem ver quão severas são essas exigências e quão pouco pode ter esperança de vê-las plenamente satisfeitas. Sejam elas feitas sobre outros ou sobre si. (GOETHE, 2011, p. 119)

Essa importância do papel do sujeito que toma em suas mãos o processo de sua própria formação adquire em nossa contemporaneidade um valor fundamental tanto no que se refere à escrita de sua história, como para a observação das condições histórico-sociais de seu tempo. Unir o processo de formação particular com a formação de uma sociedade requer a formação de si enquanto sujeito e, nesse sentido, tanto a ciência e a arte goetheanas me parecem ser um grande instrumento, não para a criação de uma utopia, o que só gera expectativas frustrantes, mas para a criação de um mundo que se transforma em respeito às individualidades, seus limites e anseios coletivos. A lição de Meister pode ser a nossa. Sermos sujeitos cognoscentes de nós mesmos e do mundo em inter-relação de respeito e descoberta e renúncia. Aludindo a meu resumo, concluo que Goethe concebe uma natureza em incessante processo de modificação, impondo ao sujeito cognoscente o desafio de desenvolver em si instrumentos que possam promover o conhecimento do objeto enquanto fenômeno em devir. As questões que estão postas para o sujeito, enquanto aquele que promove a experimentação e que intenta saber o conceito que rege o fenômeno, requer um exercício ininterrupto da capacidade de ver o objeto sem mediações de qualquer ordem, sejam elas físicas ou metafísicas. Libertar-se dessas mediações requer a construção em si mesmo de um sujeito que, em uma relação direta com os fenômenos, seja capaz de sair de si e conectar-se com o outro, o que implica em uma ressignificação e reconstituição intrínseca de si mesmo. Mergulhar no conhecimento do mundo requer um profundo processo de reescrita de si mesmo, ver o mundo passa a ser ver a si mesmo como não mundo, como um eu em processo e essência.

Referências

GOETHE, J. W. v. *Ensaios científicos: uma metodologia para o estudo da natureza* (Coletânea). Apres. e introd. Antonio José Marques. Sel. e trad. Jacira Cardoso. São Paulo: Barany Editora; Ad Verbum Editorial, 2012.

_____. *Goethes Werke*. 14 Bände. Hamburg: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. [Hamburger ausgabe - HA]

_____. *Memórias: poesia e verdade*. Primeiro volume. Trad. Leonel Vallandro. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. Hucitec, 1986.

_____. O experimento como mediador entre objeto e sujeito. In: ___. *Contribuições para a óptica*. (1a. Parte). São Paulo: Antroposófica, 2011. p.117-33.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Werther*. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

HEIDERMANN, W.. Apresentação. In: HUMBOLDT, W. von. *Linguagem, literatura, Bildung*. Werner Heidermann, Markus Wininger (orgs.). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006, p. IX-XLV.

MOURA, Magali. *A poiesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09082007- 141708/pt-br.php>.

_____. *A ciência de Goethe: Em busca da imagem do vivente*. Estud. av., São Paulo , v. 33, n. 96, p. 339-370, Aug. 2019 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142019000200339&lng=en&nrm=iso>. access on 07 Sept. 2019. Epub Aug 12, 2019. http://dx.doi.org/10.1590/s0103-4014.2019.3396.0018.

WEIZSÄCKER, C. F. Einige Begriffe aus Goethes Naturwissenschaft. In: GOETHE, J. W. *Goethes Werke*. Band 13. Hamburg: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000. p.539-555.

EXUMAÇÕES: DO AUTOR ("PENSAR O SUJEITO DA ESCRITA DEPOIS DA CRÍTICA ESTRUTURALISTA DO SUJEITO"...)

Nabil Araújo (UERJ)[1]

Resumo: Partindo do questionamento do alegado "retorno do autor", via "escritas de si", na contemporaneidade, mais especificamente via "autoficção", buscamos destacar, neste texto, as exumações do autor na teoria pós-estruturalista do discurso, de modo a enfatizar "o debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita" que já vem sendo travado nos estudos linguísticos e na teoria da literatura há mais de meio século.
Palavras-chave: Autoria; Enunciação; Subjetividade; Escritas de si; Autoficção.

A recente reflexão teórico-crítica acerca das "escritas de si" costuma apoiar-se numa narrativa de "morte e renascimento" do autor. Exemplos disso, no Brasil, são os livros *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007; 3.ed. 2016), de Diana Klinger, e *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* (2013), de Eurídice Figueiredo.

O cerne da potência programática do livro de Klinger, que em menos de uma década alcançou sua terceira edição, reside na fórmula antibarthesiana em seu subtítulo, "o retorno do autor", enunciada, é claro, em contraposição à famigerada declaração da "morte do autor" (1968), doravante dita superada: "a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado. [...] Acredito que na atualidade já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função" (KLINGER, 2016, p. 30). Figueiredo, por sua vez, identifica na obra tardia do próprio Barthes o ultrapassamento a que se refere Klinger. "Esses últimos livros e artigos de Barthes já apontam para as mudanças de paradigma que estavam se processando tanto nele enquanto autor quanto no mundo literário francês", observa a autora, concluindo: "Ele deixava para trás as fórmulas mais duras do estruturalismo, em favor de uma valorização da subjetividade" (FIGUEIREDO, 2013, p. 24).

Em ambos os livros, portanto, o estruturalismo é tomado como agente de obliteração do sujeito da escrita; daí o imperativo programático enunciado por Klinger de se "pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito" (KLINGER,

[1] Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da UERJ. Contato: nabil.araujo@gmail.com

2016, p. 28). Com vistas, então, ao que chama de "debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita", Klinger reconhece: "Sustentar a existência de *um retorno do autor* implica necessariamente entrar no debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita. De fato, esses dois termos estão em estreita relação: da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito" (Ibid., p. 23).

Bem entendido, a superação da obliteração estruturalista do sujeito da escrita deveria se dar por uma espécie de retorno pós-estruturalista ao autor, à maneira de um desrecalque do sujeito como performance discursiva na produção escrita da Antiguidade até hoje. Ao invés disso, contudo, o que aí se anuncia é um pretenso "retorno do autor" na produção escrita contemporânea, ao modo de um novo gênero discursivo ("autoficção"), correndo paralelamente, eventualmente de modo cruzado, a uma pretensa "virada etnográfica" nessa mesma produção: "Assim, nestas ficções confluem duas perspectivas, a escrita de si e a escrita do outro, que identificamos com duas tendências da narrativa contemporânea: o 'retorno do autor' e a 'virada etnográfica'" (Ibid., p. 10).

Aí avulta uma confusão que parece atravessar em bloco, também ela, o conjunto da recente reflexão teórico-crítica acerca das "escritas de si": aquela entre *recepção* literária – mais especificamente a recepção especializada da literatura, na forma da crítica acadêmica – e *produção* literária. A "morte" declarada por Barthes em 1968, no âmbito da primeira instância, repercutiu no máximo entre seus pares acadêmicos, ao menos entre aqueles sob a zona de influência do chamado "estruturalismo francês", e não, obviamente, no âmbito da segunda instância, isto é, entre os próprios escritores em geral, que evidentemente não passaram, como categoria, a conformar sua produção escrita ao pretenso atestado de óbito do "autor".[2] Assim sendo, não é com vistas ao âmbito da produção literária que faz sentido declarar-se algo como um "retorno do autor" (com vistas a este âmbito, não se pode rigorosamente afirmar que "o autor" tenha, alguma vez, "partido"), e sim, no máximo, com vistas ao âmbito da recepção literária especializada, isto é, acadêmica.

[2] Mesmo no âmbito acadêmico dos Estudos Literários a repercussão/influência do artigo deve ser vista com ressalvas; como testemunha Eurídice Figueiredo (2015, p. 17): "Na minha experiência de professora e pesquisadora, li inúmeras vezes em teses, dissertações, artigos e projetos de pesquisa, referências ao célebre artigo de Barthes [...] que demonstravam claramente que a compreensão era limitada, quiçá nula. Em alguns casos podia-se perceber, talvez, um pouco de má fé".

Se "pensar o sujeito da escrita depois da crítica estruturalista do sujeito" tornou-se, de fato, uma tarefa incontornável para os estudos literários no século XXI, a mesma não se cumprirá a contento ignorando-se que "o debate sobre a produção da subjetividade em relação com a escrita" já vem sendo travado nos estudos linguísticos e na teoria da literatura há mais de meio século, desde que se deslocaram para o centro da reflexão pós-estruturalista sobre o discurso as problemáticas da enunciação, do dialogismo e da polifonia, em vista das quais a confluência entre "escrita de si" e "escrita do outro" é, não uma excepcionalidade, mas constitutiva de todo e qualquer discurso.

O reconhecimento desse estado de coisas já se encontra, por exemplo, na própria obra, hoje clássica, de Linda Hutcheon, evocada por Klinger (2016, p. 30) ao declarar o ultrapassamento histórico da obliteração modernista-estruturalista "da voz e do corpo que escreve": *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1987) [Ed. bras.: HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Rio de Janeiro: Imago, 1991]. No capítulo 5 do livro, intitulado "Contextualizando o pós-moderno: a enunciação e a vingança da *parole*", Hutcheon identificava o ultrapassamento de que fala Klinger, a título de uma virada pós-modernista nas humanidades, na ascensão da problemática enunciativa sob a égide de Émile Benveniste. "À luz da ênfase estruturalista na *langue* e na relação arbitrária, mas estável, entre significante e significado, o pós-modernismo poderia ser chamado de 'a vingança da *parole*' (ou, pelo menos, da relação entre o sujeito, como gerador da *parole*, e o ato ou processo de geração)", sentenciava, com efeito Hutcheon (1991, p. 113), arrematando: "O pós-modernismo ressalta o discurso ou a 'linguagem na ação' (Benveniste [...]), a linguagem como comunicação entre dois agentes". Mais à frente: "Benveniste sugeriu que na verdade a enunciação, o ato comunicativo, é o momento da construção do sujeito na linguagem (pelo sistema da linguagem)" (Ibid., p. 114); "o que é evidente tanto na teoria quanto na arte pós-modernas é um impulso de abrir os modelos semióticos predominantes à pragmática, ou seja, à situação de discurso [...]" (Ibid., p. 114).

Desde Benveniste, portanto, a consciência enunciativa teria se disseminado e consolidado a ponto de caracterizar uma verdadeira mudança de paradigma: "é nos diversos discursos do pós-modernismo que estamos percebendo a inserção e a

subversão das noções de objetividade e transparência linguística que negam o 'sujeito enunciador'", explicava, com efeito, Hutcheon (Ibid., p. 105), acrescentando que, "ao menos nos últimos 20 anos, os teóricos literários de todas as linhas têm lançado, conforme Robert Jauss já em 1969, a hipótese de que o velho (e, nesse caso, formalista) paradigma estético estava esgotado e que era iminente a consolidação de um novo paradigma" (Ibid., p. 105). Observe-se, em suma, como, no final da década de 1980, Hutcheon fazia remontar o desrecalque do sujeito enunciador (via ascensão da consciência enunciativa) nos estudos linguísticos e literários a quase três décadas antes; assim:

> Se não antes, ao menos a partir da famosa formulação de Jakobson para seu modelo de comunicação (1960), tanto a literatura como a teoria literária têm se mostrado autoconscientes em relação à natureza de dependência contextual do signo linguístico, em relação à importância, para a significação, das circunstâncias que estão ao redor de qualquer enunciação. Aqui é preciso mencionar um aspecto óbvio: a arte da enunciação sempre inclui um produtor enunciativo, bem como um receptor da enunciação, e por isso suas interrelações constituem parte relevante do contexto discursivo. Esse aspecto só precisa ser mencionado porque, em nome coletivo da universalidade científica (e da objetividade), do realismo no romance e de vários formalismos críticos, é essa entidade enunciativa que tem sido suprimida – como sujeito humanista individual e até mesmo como o produtor pressuposto de um discurso "situado". É este último que passou recentemente a ser o foco da atenção na teoria, desde os argumentos de Said a favor do *engagement* crítico até os conceitos dos teóricos do ato de fala sobre a enunciação como sendo sempre produzida numa situação (dentro de um conjunto de circunstâncias contextuais), e por e para seres intencionais (Ibid., p. 105-106).

Para além de Benveniste, avulta, para Hutcheon, nesse cenário "pós-modernista" de superação do objetivismo estruturalista, a centralidade da obra de Mikhail Bakhtin, que, também ele, enfatizou a impossibilidade de se compreender e de se explicar a comunicação verbal fora de seu vínculo com uma situação concreta de enunciação. "Além disso", destaca Hutcheon (Ibid., p. 111), "ele afirmava que a linguagem não constitui um meio neutro que seja propriedade privada do usuário; ela é 'superpovoada' com as intenções alheias". Evoca-se aí, certamente, a problemática bakhtiniana da polifonia e do dialogismo no discurso. Nesta perspectiva não há "produção da subjetividade" que não se dê num horizonte de *alteridade* discursiva, reconhecendo-se, com isso, a coexistência e a codependência entre o que Klinger concebe como modalidades distintas de escrita: a "de si", a "do outro".[3]

[3] Cf. BAKHTIN (1997; 2003).

Relembremos, aqui, alguns marcos dessa reflexão nas últimas quatro décadas, a título de uma sucessão de exumações do autor na teoria pós-estruturalista do discurso:
(I) a teoria polifônica da enunciação desenvolvida por Oswald Ducrot, que asume o conceito de polifonia formulado por Bakhtin para o texto e o considera em relação ao enunciado;[4]
(II) a "abordagem do outro no discurso" desenvolvida por Jacqueline Authier-Revuz a partir de Bakhtin e Lacan, que complexificou a concepção de polifonia ao distinguir da "heterogeneidade mostrada" uma "heterogeneidade constitutiva" do discurso;[5]
(III) a abordagem do *ethos* como imagem de si no discurso em desenvolvimento desde meados da década de 1980 por Dominique Maingueneau a partir da teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot;[6]
(IV) a abordagem enunciativa e interacionista do ponto de vista narrativo em desenvolvimento desde a década de 1990 por Alain Rabatel, também a partir da teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot.[7]

Um quinto marco a ser destacado, à guisa de síntese, são os estudos de imagologia – campo da Literatura Comparada voltado para análise da imagem do "outro" no discurso – tal como retomados e atualizados por Daniel-Henri Pageaux, de acordo com quem "toda imagem procede de uma tomada de consciência [...] de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. [...] é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural" (PAGEAUX, 2011, p. 110); "[uma] língua segunda para dizer o Outro e, consequentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura" (Ibid., p. 111), de modo que: "Toda alteridade revela uma identidade – e vice versa" (Ibid., p. 111). Como observa, ainda, Pageaux: "Hoje, os estudos de imagologia são reconhecidos pelo *establishment* comparatista como uma das bases dos estudos culturais, e até mesmo do 'multiculturalismo'" (Ibid., p. 109).

[4] Seu "Esboço de uma teoria polifônica da enunciação" foi publicado em *Le dire et le dit* (1984). Ed. bras.: DUCROT (1987).
[5] Authier-Revuz publica em 1982 seu hoje clássico artigo "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours". Ed. bras: AUTHIER-REVUZ (2004).
[6] Cf. MAINGUENEAU (2001; 2004).
[7] Em 2009, Rabatel publica em dois volumes a monumental obra de síntese *Homo narrans: pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, que acaba de ganhar uma segunda edição em volume único (2019). Ed. bras. parcial: RABATEL (2016).

Voltemos, para encerrar, ao debate recente acerca da "autoficção". Klinger (2008, p. 18) lamenta que "em muitas das discussões acadêmicas e jornalísticas esse conceito [autoficção] tem adquirido uma amplitude tal que parece abranger desde *Infância* de Graciliano Ramos até os *blogs* pessoais", mas o fato é que a concepção de uma *performance da subjetividade pela escrita* não pode e não deve ser circunscrita a uma determinada época, a menos que nos deixemos reger pelo fetichismo historicista do "contemporâneo"; ou a um determinado gênero discursivo, a menos que nos deixemos reger pelo fetichismo essencialista do "(auto)ficcional". Como fica patente no debate que há mais de quatro décadas se desenrola na França sobre o assunto (cf. NORONHA, 2014), as tentativas de se definir as características intrínsecas de um pretenso gênero autoficcional malograram uma a uma, ainda que, como observa Philippe Gasparini, "a questão da autoficção tem o mérito de relançar e estimular a reflexão sobre os gêneros" (GASPARINI, 2014, p. 181). Na prática, contudo:

> É preciso constatar que "autoficção" se tornou, hoje, o nome de todos os tipos de textos em primeira pessoa. Funcionando como um "arquigênero", ele subsume todo "o espaço autobiográfico": passado e contemporâneo, narrativo e discursivo; com ou sem contrato de verdade. Vítima ou beneficiário dessa confusão, o termo começa a ser empregado para valorizar ou desvalorizar não apenas livros de todos os gêneros, mas também álbuns de histórias em quadrinhos, filmes, espetáculos e obras de arte contemporânea (Ibid., p. 214).

Aqueles que, apesar disso, insistem em tentar demarcar a especificidade da chamada "autoficção" em relação às demais "escritas do eu", apelarão, então, analogamente ao que fizera Philippe Lejeune quanto à "autobiografia", para a noção de "pacto" – neste caso, de um pretenso "pacto autoficcional". "Ora, dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção", afirma, por exemplo, Faedrich (2015, p. 48), insistindo ser "necessário considerar o pacto estabelecido pelo autor com o leitor".

Quaisquer que sejam os poderes que se queira atribuir a este pretenso pacto, não se pode ignorar, contudo, que a "intenção do autor" quanto ao que ele próprio escreve é apenas o primeiro e o mais estável dos regimes de genericidade a se levar em conta (ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 19), havendo ainda um regime "leitorial", correspondente às grades interpretativas aplicadas a um texto ao longo do tempo, muitas vezes à revelia do autor, além de um regime "editorial", correspondente às determinações e modificações de enquadramento de um texto acarretadas por suas

publicações e/ou traduções sucessivas. Em suma: que a genericidade de um texto "resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitorial" (Ibid., p. 20).

Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. *O texto literário*: por uma abordagem interdisciplinar. Trad. de João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso [1982]. Trad. de Alda Scher e Elsa M. N. Ortiz. In: _____. *Entre a transparência e a opacidade*: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 11-80.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação [1984]. Trad. de Eduardo Guimarães. In: _____. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-218.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, n. 40, p. 45-60, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Em torno de Roland Barthes*: da "morte do autor" ao nascimento do leitor e à volta do autor. Santa Maria (RS): PPGL/UFSM, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho:* autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 181-221.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. Trad. de Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso*: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada*: ensaios de literatura comparada. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

RABATEL, Alain. *Homo narrans*: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa. v. 1. Trad. de Maria das Graças S. Rodrigues, Luis Passegui e João G. da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016.

ENTRE O "EU" E O "OUTRO" NA ORDEM DO DISCURSO DA GRÉCIA ANTIGA

Rafael Guimarães Tavares da Silva (POS-LIT/FALE/UFMG)[1]
Sara Camila Barbosa dos Anjos (FALE/UFMG)[2]

Resumo: Tomando por base a dimensão dialógica da linguagem, analisaremos as implicações que o emprego da primeira pessoa tem em sua relação com a alteridade em alguns gêneros discursivos da Grécia Antiga. A princípio, voltamo-nos às narrativas épicas arcaicas, com os poemas homéricos e hesiódicos. Depois, examinamos a historiografia de Heródoto. Finalmente, chegamos às narrativas fantásticas do "eu" de Luciano de Samósata, em sua reflexão crítica sobre os limites da poética clássica. Em cada um desses momentos, sugerimos uma possibilidade de leitura em que esses discursos têm como referente seus próprios autores, não como pessoas biográficas, mas sim como personagens construídos discursivamente.
Palavras-chave: Poética clássica; Historiografia antiga; Escrita de si; Ficção; Epistemologia.

O livro *Escritas de si, escritas do outro* de Diana Klinger, publicado em 2007, propõe uma síntese teórica das discussões das últimas décadas sobre a questão da autoficção e de outras modalidades da escrita de si. A autora compreende esse aspecto da literatura contemporânea à luz do que uma certa tradição filosófica entende como a "crise do sujeito" e a "morte do autor". Para ela, uma marca exclusiva das narrativas contemporâneas seria a forma como respondem ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito. Daí ela falar da existência de um "retorno do autor" e de uma "virada etnográfica" como traços distintivos das obras de autores contemporâneos. Entretanto, no momento de sintetizar o primeiro capítulo de seu livro, a autora propõe o seguinte:

> Resumindo, consideramos a autoficção como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual *a ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exibe "ao vivo" no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2007, p. 62).

Dada a definição de autoficção aí sugerida, poderíamos questionar a sua tentativa de delimitar essas características como traços majoritariamente definidores de certas narrativas contemporâneas. Há uma incompatibilidade entre tal tentativa de delimitação e a abrangência do conceito operacionalizado por ela. Acreditamos que mesmo obras

[1] Doutorando em Estudos Literários (POS-LIT/FALE/UFMG). Contato: gts.rafa@hotmail.com
[2] Graduanda em Letras Clássicas (FALE/UFMG). Contato: scbanjos@gmail.com

antigas, nas quais não seria possível falar de um "narcisismo midiático" e de uma "crítica do sujeito", podem ser lidas a partir da noção de "uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual *a ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente" (KLINGER, 2007, p. 62).

Levando em conta as considerações de autores que pensam a linguagem como fenômeno dialógico, pretendemos sugerir que todo discurso se fundamenta numa relação entre um "eu" e um "tu" construídos discursivamente. Que a primeira pessoa assim constituída, seja nos versos de Homero e Hesíodo, seja na prosa de Heródoto e Luciano de Samósata, possa ser lida como implicando seus autores, não como pessoas biográficas, mas sim como personagens internos ao discurso é o que demonstraremos em seguida. Com base nos pressupostos da compreensão dialógica da linguagem evidenciaremos e distinguiremos algumas formas de escrita de si na Grécia Antiga, observando a presença do "eu" que é a um só tempo criador e criatura do seu próprio discurso.

Comecemos pela *Ilíada*, que é considerada por muitos o primeiro poema da tradição grega antiga. Seu proêmio sintetiza a narrativa épica, anunciando o seguinte: "Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida" (*Ilíada* 1.1, trad. Frederico Lourenço). Na chamada "invocação à Musa" temos um esboço da situação de enunciação de todo o poema: o chamamento à segunda pessoa é feito pela primeira pessoa não nomeada (BRANDÃO, 2015, p. 32). Da mesma forma, constata-se isso também no proêmio da *Odisseia*, de maneira ainda mais clara, pois há aí a presença efetiva da primeira pessoa do singular: "Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou" (*Odisseia*, 1.1, trad. Frederico Lourenço).

Essas ocorrências sugerem o delineamento de um "eu" em sua relação privilegiada com a dimensão divina – personificada na figura da Musa –, fato que dá o lastro de verdade [*alḗtheia*] para aquilo que o poeta comunica. Uma das ocorrências mais emblemáticas dessa relação com o divino está presente no episódio do catálogo das naus:

> Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas –
> pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
> ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –,
> quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.

> A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
> nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
> uma voz indefectível e um coração de bronze,
> a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,
> me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion.
> Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus
> (*Ilíada*, 2. 484-493, trad. Frederico Lourenço).

Nessa passagem, vemos o uso dessa primeira pessoa do singular de forma ainda mais explícita do que nos trechos anteriores: fundamentando a veracidade do seu discurso humanamente impossível na figura das Musas Olímpias, o "eu" do poeta aí configurado encontra explicitação por meio de um enfático *egó*: eu próprio (BRANDÃO, 2015, p. 42). Essa abertura da presença de um "eu" construído em seu próprio discurso é o que permite o tipo de leitura feita por um helenista brasileiro contemporâneo, Luiz S. Krausz (2007). Ele faz uma interpretação biografizante do "eu" presente em alguns poemas arcaicos – como os de Hesíodo, Arquíloco e Álcman. Ainda que não compartilhemos dessa perspectiva teórica – na medida em que seguimos o que tem sido sugerido por estudos da teoria oralista – o fato é que os poemas atribuídos a Hesíodo contêm um "eu" daquele que surge como "autor" da mensagem poética, ainda que essa figura "autoral" deva ser entendida como um personagem construído discursivamente. Isso é o que fica sugerido nos versos onde ele se nomeia diretamente como Hesíodo:

> Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar.
> [...]
> Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
> quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
> (*Teogonia* 1; 22-23, trad. Jaa Torrano).

Tanto Homero quanto Hesíodo configuram discursivamente um "eu" que é imediatamente responsável por seus próprios discursos, ainda que se fundamentando na inspiração divina. No caso de Hesíodo, isso será de certa forma prolongado no outro poema que a tradição arcaica lhe atribui – *Trabalhos e dias* –, no qual a dimensão didática reforça a interação entre uma primeira pessoa, a do *magister*, e uma segunda, a do aprendiz (no presente caso, Perses, irmão do "eu" magistral).

Com base nos exemplos citados de Homero e de Hesíodo, vemos que a construção discursiva do "eu" na poesia do período arcaico fundamenta-se numa relação incontornável com uma dimensão divina, com um "tu". A partir de um processo gradual de laicização dessa palavra mágico-religiosa, o próprio "eu" construído pelos mais

característicos discursos do período clássico sofre esse mesmo tipo de transformação. É o que encontramos, por exemplo, na historiografia, na retórica e na filosofia, entendidos como novos campos discursivos mais específicos. O discurso histórico passa a reivindicar a prerrogativa da verdade – em oposição ao discurso poético, fundamentalmente ambíguo. É com base nessas indicações que podemos ler a abertura da obra de um dos mais célebres historiadores antigos:

> Esta é a exposição da investigação de Heródoto [de Halicarnasso], para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo, e para que os feitos grandiosos e maravilhosos, uns realizados por helenos e outros por bárbaros, não fiquem sem glória e sejam expostos os motivos pelos quais guerrearam uns contra os outros. (HERÓDOTO, *Histórias* 1.1, trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva).

Nesse proêmio de sua obra, Heródoto vem marcar sua narrativa com a inscrição explícita do seu nome próprio. Colocando-se como "autor" desse discurso, ele fundamenta o valor de verdade daquilo que assim concebe, escreve e compõe sobre sua própria autoridade. A configuração da primeira pessoa do historiador deve ser compreendida em sua relação com o "tu" de seu discurso, isto é, o seu público: quando levamos em conta a situação de *performance* na qual o público estaria presente como receptor dessa mensagem. Contudo, esse "tu" acaba por ser frequentemente reunido ao "eu", formando uma primeira pessoa do plural que se contrapõe a um "outro" ainda mais profundo de seu discurso: entre um "nós" (helenos) e um "eles" (bárbaros), delineia-se uma verdadeira "retórica da alteridade".

A ordem do discurso tal como constituída no período clássico – da qual faz parte o próprio Heródoto – e que é de certa forma legada aos períodos posteriores da Antiguidade greco-romana foi operacionalizada de diferentes modos por diferentes autores. Pretendemos nos debruçar agora sobre a produção daquele que foi, provavelmente, um dos mais radicais investigadores dessa "partilha entre o historiador, o poeta, o filósofo e o orador", ou seja, de um verdadeiro inovador no campo dessa "espécie de teoria dos gêneros do discurso" (BRANDÃO, 2009, p. 137): Luciano de Samósata.

Na sua célebre "Carta a Nigrino", temos o seguinte:

> De Luciano a Nigrino
> Passar bem
> O provérbio "uma Coruja para Atenas" mostra que seria ridículo se alguém enviasse corujas para lá, uma vez que elas são ali numerosas. Se eu, no caso,

> pela razão de querer exibir minha habilidade no discurso, escrevesse um livro e o enviasse em seguida a Nigrino, iria igualmente me expor ao ridículo, como se de verdade importasse corujas. Porém, já que apenas desejo expressar a você a minha forma de pensar, tal como a manifesto agora, e também porque fui cativado pelas suas palavras não de modo superficial, poderei evitar da melhor forma possível o princípio de Tucídides, o qual declara que, enquanto a ignorância gera audácia, o fato de muito se refletir torna os homens hesitantes. De fato, é evidente que não só a minha ignorância é causa de tal ousadia, mas também o meu amor pelos discursos.
> Força e saúde!
> (LUCIANO, *Carta a Nigrino*, trad. Pedro Ipiranga Júnior, Cassiana Lopes Stephan e Priscila Caroline Buse).

Brandão, em seu livro *Poética do Hipocentauro* (2001, p. 11), alerta para o risco de leituras biografizantes da obra desse escritor antigo, sugerindo que as duas únicas informações biográficas seguras acerca dele deveriam partir destas três palavras "Luciano de Samósata": que ele tinha um nome latino e era natural da Síria. Ainda que mantenha esse mesmo posicionamento básico num livro posteriormente organizado por ele, com textos da obra de Luciano, o estudioso afirma o seguinte:

> Recusar a ilusão biográfica não implica, contudo, descartar que obra e vida tenham seus pontos de interseção. A atitude radical que prevaleceu durante certo tempo nos estudos literários em desvincular inteiramente o texto de seu contexto – incluindo seu autor – parece tão inadequada quanto o biografismo novecentista, ainda mais quando se trata de textos antigos, que carregam eles próprios seu contexto, uma vez que constituem, ao lado dos dados da cultura material, nossa única via de acesso para o conhecimento de um mundo e de personagens mergulhados irremediavelmente na alteridade de um passado distante. Quando um poeta ou escritor antigo fala "eu", é razoável que não tenhamos porque defender que se trata de autobiografia, mas também não se pode radicalizar, entregando esse "eu" a um narrador por inteiro descarnado e sem nenhuma relação com o poeta que fala. (BRANDÃO, 2015, p. 14).

Fazendo referência nesse trecho àquilo que Klinger (2007, p. 36) entende como o "retorno do autor" nos estudos literários, Brandão abre nossos horizontes para a possibilidade de compreender de que modo o "eu" construído discursivamente por Luciano acaba por implicar também o "eu" responsável por esses discursos, isto é, Luciano entendido como "autor". Nesse sentido, é significativo que muitas de suas obras definam discursivamente uma primeira pessoa que se afirma a partir de seu nome próprio, trazendo ainda informações que seriam de fundo biográfico, relacionadas às vivências desse autor em seu próprio mundo, em sua própria época.

Não deixa de ser significativo que no trecho introdutório *Das narrativas verdadeiras*, Luciano delineie uma primeira pessoa do singular que se constitui como

personagem discursiva responsável por propor ao "tu" de sua narrativa uma série de acontecimentos fantásticos que ele próprio assume serem mentiras deslavadas.

> Tendo lido todos esses autores, não os reprovei em demasia por mentir, uma vez que percebi que isso já é habitual até para aqueles que professam a filosofia. Algo neles, porém, me deixou admirado: que julgassem que passariam despercebidos ao escrever inverdades. É por esse motivo que também eu próprio, dedicando-me, pelo desejo da vanglória, a deixar algo à posteridade, a fim de que não fosse o único excluído da liberdade de efabular, já que nada de verdadeiro podia relatar – nada digno de menção havia experimentado –, me voltei para a mentira, em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: ao afirmar que minto. (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras* 1.4, trad. Lucia Sano).

Segundo Brandão (2001, p. 48), essa passagem marca "uma espécie de *descoberta da ficção* na Grécia, a partir da definição de um estatuto que lhe seja próprio e que a distinga, tanto do discurso *mentiroso* dos antigos poetas, quanto dos discursos *verdadeiros* de historiadores e filósofos." Com base na constituição discursiva de uma primeira pessoa do singular autoral, Luciano a um só tempo se insere na tradição da escrita grega antiga e repensa essa mesma tradição, relendo-a de forma crítica.

Com base no que foi exposto, acreditamos ser possível pensar em cada uma das obras antigas aqui analisadas "como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual há *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica e sim o autor como personagem construída discursivamente" (KLINGER, 2007, p. 72). Contrapomo-nos à noção historicista e essencializante dos gêneros do discurso, que limita uma obra às características pretensamente imputadas por seu autor, na linha do que sugere a própria Diana Klinger (2008, p. 18) ao tentar limitar as implicações da noção de autoficção apenas às narrativas contemporâneas. Em nossa proposta, adotamos a compreensão de que o ato de leitura deve englobar outros pontos de vista além do autorial, tais como o leitorial e o editorial, segundo uma perspectiva tornada possível a partir dos estudos da *genericidade*. Ou seja, em nossa opinião, é possível sim falar da presença de certos elementos autoficcionais nas obras de Homero, Hesíodo, Heródoto e, principalmente, Luciano.

Alguém poderia se contrapor à nossa proposta de deslocamento da discussão contemporânea de Klinger para ler também obras antigas, afirmando que a ficção não poderia existir enquanto tal antes que os conceitos modernos de "literatura" e "indivíduo" tivessem se constituído. Todavia, os estudos sobre os autores antigos em

que nos apoiamos ao longo de nossa argumentação sugerem justamente o processo de desenvolvimento da ideia de ficção a partir de Homero, Hesíodo e Heródoto, culminando em Luciano. Não é à toa que o livro de Brandão, *Antiga Musa* (2015), voltado para a interpretação dos poemas arcaicos de Homero e Hesíodo, tenha o subtítulo de "arqueologia da ficção". Nesse mesmo sentido, Hartog encerra seu *Espelho de Heródoto* com uma indagação sobre o que ele entende como "a velha questão da história e da ficção". E, como vimos acima, Brandão, em sua *Poética do Hipocentauro* (2001, p. 48), atribui a Luciano a própria "descoberta da ficção". Na verdade, tal como fomos informados por intermédio de Igor Barbosa (após a conclusão da pesquisa que culminou no presente trabalho), Vincent Colonna (2004) já havia defendido antes de nós a tese de que a ficcionalização de si remontaria pelo menos às narrativas em prosa ficcionais de Luciano de Samósata. Segundo o autor, o sujeito antigo definia-se – em diferença com o sujeito moderno – "exclusivamente em relação ao outro, sob o olhar dos outros, através de seu ser social, única forma de existência possível para a subjetividade" (COLONNA, 2004, p. 61, trad. nossa). Também em sua opinião, portanto, a autoficção seria uma dimensão muito mais "arcaica" do discurso do que teriam pretendido Doubrovsky e Klinger, ao tentar limitá-la à contemporaneidade.

Assim, sugere-se a existência da constituição discursiva de um "eu" nessas obras antigas que indaga sobre a própria subjetividade e que se posiciona de forma crítica perante os seus modos de representação. Quando partimos de uma compreensão da linguagem como fenômeno eminentemente dialógico, podemos entender as obras antigas aqui analisadas como narrativas híbridas, ambivalentes, nas quais a "ficção de si" tem como referente seus próprios autores, não como pessoas biográficas, mas sim como personagens construídos discursivamente.

Referências

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luíza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BRANDÃO, J. L. *Antiga Musa:* arqueologia da ficção. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

_____. Introdução. In: LUCIANO. *Biografia literária.* Organização Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 12-29.

_____. *A Poética do Hipocentauro:* Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *Como se deve escrever a história.* Texto, tradução, notas, apêndices e o ensaio "Luciano e a história" por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires.* Auch: Tristam, 2004.

HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote*: Essai sur la représentation de l'autre. Paris: Gallimard, 2001.

HERÓDOTO. *Histórias.* Livro I – Clio. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

_____. *Histórias.* Livro II – Euterpe. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016.

HERODOTUS. *Histories.* With an English translation by A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

HESIOD. *Theogony, The Homeric Hymns and Homerica.* With an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1914.

HESÍODO. *Teogonia*: A origem dos deuses. Estudo e trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMER. *Homeri Opera in five volumes.* Oxford: Oxford University Press, 1920.

HOMERO. *Ilíada.* Tradução e prefácio de Frederico Lourenço – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia.* Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.

_____. *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

KRAUSZ, L. *As Musas:* Poesia e divindade na Grécia Arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LUCIAN. *Works*. With an English Translation by. A. M. Harmon. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1913.

LUCIANO. *Biografia literária.* Organização Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

A VOZ DA ALTERIDADE A SERVIÇO DO AUTOR: UM ESTUDO DO TRAVESTISMO NARRATIVO EM *O PROFESSOR*, DE CHARLOTTE BRONTË.

Professora Dra. Sara Novaes Rodrigues (CESV)[1]

Resumo: A leitura do romance *O professor*, de Charlotte Brontë sugere o desejo da autora de expressar seu pensamento sobre a conduta masculina na Inglaterra vitoriana. Brontë cria uma personagem masculina, autodiegética e, atrás dessa máscara, ela se sente à vontade para apresentá-lo tão sujeito a fraquezas e desejos quanto as mulheres de seu tempo. Usando a técnica do travestismo narrativo, a escritora inglesa cria um diário no qual um professor inglês passa por dificuldades semelhantes a muitas já antes vividas pela autora. A técnica do travestismo vem ao auxílio de Brontë, ao se comparar com a alteridade numa época em que as condutas masculinas e femininas eram delimitadas por convenções extremamente machistas.
Palavras-chave: Travestismo narrativo; Alteridade; Professor; Personagem

Charlotte Brontë

Quem conhece a biografia de Charlotte Brontë, escritora inglesa do século XIX, sabe que a independência financeira era uma de suas grandes aspirações. Seu desejo era que ela e as irmãs, Emily e Anne, pudessem viver sem preocupações com o futuro. Tentara a carreira de governanta e não se adaptara; fizera planos para abrirem uma escola, mas não deu certo; encorajara as irmãs a tentarem, juntas, a publicação de um livro de poemas com vistas ao sucesso literário, mas não foram reconhecidas. Entretanto, o fracasso como poeta não a desanimou: pouco tempo depois, sugeriu às irmãs que escrevessem, separadamente, romances com vistas ao mercado. Usariam os mesmos pseudônimos que haviam usado para a publicação dos poemas: Ellis Bell (Emily), Acton Bell (Anne) e Currer Bell (Charlotte). Terminados os textos, elas leriam os manuscritos e, caso todas aprovassem, seriam enviados ao mesmo editor dos poemas, e foi o que fizeram. Como inspiração, tinham as experiências até então vividas e, como influência, os escritores a cujos livros tinham acesso e que liam avidamente. Eurídice Figueiredo (2013, p. 25) ensina que o romance, mesmo sendo uma escrita de ficção, também se inspira na vida do próprio autor. Para ela, "O romance muitas vezes misturou anedotas de base autobiográficas com fabulação" (p. 25). As irmãs buscaram

[1] Graduada em Letras Inglês-Português pela Faculdade de Filosofia "Madre Gertrudes de São José"; Mestre em Estudos Literários (UFES), Doutora em Letras com ênfase em Estudos Literários (UFES). Contato: novaesrodriguessara@gmail.com.

memórias e as ficcionalizaram, na esperança de terem no presente a certeza de um futuro tranquilo. Lanser (1992, p. 7)[2] lembra que o ato de escrever um livro com vistas à publicação, especialmente quando se trata de uma mulher, é "implicitamente uma busca pela autoridade discursiva: uma busca por ser ouvida, respeitada e acreditada, pela esperança de [ter] influência". Com o passar do tempo, os livros das três irmãs – cada um a seu modo – realmente trouxeram outras possibilidades de escrita para as mulheres.

Prontos, os três manuscritos foram enviados a editoras e dois foram aceitos: *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily (1847) *e Agnes Grey*, de Anne (1847). Entretanto, *O professor* não foi aceito porque, segundo os editores, "não tinha qualidade bastante para se tornar popular nas 'bibliotecas circulantes', das quais o sucesso dependia" (SMITH, 1998, p. ix). Assim, o início da carreira literária de Brontë foi marcado pelo fracasso, mas isso não a desanimou: poucos meses depois do insucesso, ela entregava ao público o seu *Jane Eyre*, romance ainda muito lido, estudado e já adaptado para o cinema. Quanto ao manuscrito de *O professor*, esse ficou carinhosamente guardado pela autora e só foi publicado postumamente.

Hoje, os muitos estudos sobre Charlotte Brontë são unânimes em apresentá-la como uma inovadora. Seu nome se encontra entre os das escritoras que fizeram do século XIX a "Era das Romancistas". No entender de Elaine Showalter (1977, p. 3-4), Jane Austen, George Eliot e Charlotte Brontë provaram que a mulher tinha, sim, aptidão para escrever a sua própria ficção. Os estudos contemporâneos, especialmente quando trazem como contraponto a crítica da primeira hora, tão cheia de preconceitos e opiniões pessoais sobre a vida de Brontë, mostram as qualidades de seu trabalho. Sua voz foi ouvida pela crítica feminista e reconhecida em seu devido valor. Rebecca Fraser (2008, p. x) afirma, em estudo biográfico, que Brontë foi forte o suficiente para desafiar os padrões de seu tempo, apresentando "heroínas assertivas, apaixonadas, realistas", diferentes das mulheres submissas de seu tempo.

O travestismo narrativo

O termo "travestismo literário" foi cunhado por Madeleine Kahn (1991) para falar sobre o uso de narradoras em romances escritos por Samuel Richardson (1689-1761) e Daniel Defoe (1660-1731). Em seu livro *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (*Travestismo narrativo: retórica e gênero no*

[2] São minhas as traduções de trabalhos de autores sem referência a tradutores.

romance inglês do século dezoito), Madeleine Kahn (1991, p. 2) diz que desenvolveu "o conceito de travestismo narrativo para descrever o uso que um autor do sexo masculino faz de uma narradora em primeira pessoa". A autora esclarece que usa o temo "para investigar como o discurso sobre gênero do século dezoito participa da consciência narrativa que se tornou a característica distintiva do romance moderno" (KAHN, 1991, p. 2). O termo, Kahn (1991, p. 6) afirma,

> refere-se ao processo pelo qual o homem autor ganha acesso a uma voz e uma sensibilidade culturalmente definidas, sem correr o risco de ficar preso na armadilha do reino feminino desvalorizado. Através do travestismo narrativo, o autor homem desempenha, no corpo metafórico do texto, as ambíguas possibilidades de identidade e gênero.

Khan explica que seu estudo não fala sobre mulheres escritoras, porque considera que a resposta à pergunta "o que uma autora tem a ganhar usando uma voz masculina?" (1991, p. 2) não lhe parece equivalente à mesma pergunta feita quando se trata de um homem autor. No seu entender, a mulher estaria apenas tomando emprestada a voz da autoridade, enquanto o homem estaria abdicando da sua, o que lhe parece inusitado. "Escritores masculinos parecem usar a primeira pessoa para provarem sua virtuosidade e/ou empatia," disse Joseph Boone (apud Bruce Weber, 1999), um narratologista da Universidade do Sul da Califórnia. As mulheres, no entanto, "pelo menos historicamente", trabalham sob um pseudônimo masculino e usam a primeira pessoa "como parte de uma tentativa de se provarem profissionalmente".

O travestismo narrativo tem sido estudado por muitos críticos. Sob uma variedade de nomes – mímica, cópia, imitação, travestismo literário, máscara, vozes vestidas – as análises que privilegiam os narradores buscam entender a opção do escritor por esse recurso literário, ao mesmo tempo em que nos desafiam, como leitores, a classificar a nossa posição diante de uma obra literária: até onde somos influenciados pelo gênero do narrador? Até onde o nome do autor interfere na nossa leitura? Embora tenha lido sobre os vários textos que analisam o travestismo literário, em minha pesquisa opto pelo termo "travestismo narrativo", por considerar que a expressão criada por Khan estreita o foco da análise para ajustá-lo diretamente sobre o narrador.

A voz do Outro/a escrita de si

Como consequência dos estudos literários baseados na psicanálise, lembra Heléne Moglen (1976, p. 13), veio o desejo de vislumbrar os "segredos submersos da relação entre arte e personalidade, [que] sussurram confissões de sua ligação com as influências sociais e históricas". Muitas análises, então, foram escritas sobre o papel do inconsciente na obra de Charlotte Brontë. Suas personagens masculinas passaram a ser colocadas sob o escrutínio da crítica. Para Moglen (1976, p. 8)

> A coragem de expor suas convicções, de dar às suas heroínas a voz que as mulheres buscavam, de mostrar o homem sem a capa de herói, fizeram com que passos dados por Brontë em seu mundo ficcional encontrassem o caminho para a consciência dos que vieram depois. A escritora religiosa e discreta mudou, de modo sutil, o aspecto afetivo nos romances, ao mesmo tempo em que mostrou que a mulher tinha papel importante dentro da sociedade.

As inovações de Brontë deixaram a sua marca impressa em seus enredos e protagonistas: mulheres fortes em suas crenças e paixões, homens suscetíveis de insegurança e dependência emocional, tipos ainda não expostos em romances da era vitoriana, mas que vinham anunciadores dos tempos em mudança. Hoje, em face dos estudos sobre a escrita de si, é possível buscar recortes de experiências pessoais sob as vestimentas dessas personagens. Charlotte Brontë pretendeu se esconder atrás de máscaras, mas o grande número de obras sobre sua biografia atesta suas vivências em lugares e situações que ela retrata em seus romances. Assim como o professor William Crimsworth, seu narrador, ela viveu, estudou e trabalhou na Bélgica, lugar em que experimentou uma grande frustração emocional; como Frances, personagem feminina que contracena com William, confiou nos elogios do mestre pelo qual se apaixonou; camuflada pelo travestismo narrativo, usou a voz da alteridade para denunciar injustiças sociais e discutir mudanças que considerava necessárias. Sem negar a primazia do homem na sociedade, reconhecendo até mesmo o papel submisso da mulher no casamento, ela mostra em seus enredos a possibilidade que a pessoa tem de se revelar em suas fragilidades e convicções, seja qual for o sexo.

Em artigo sobre a escrita em *O professor*, encontra-se um artigo de Ute Kauer (2001), em que faz uma forte crítica negativa ao professor narrador. Ela considera que Brontë não estava preparada para criar um narrador masculino e aponta três razões para sua crítica: falta de autoridade discursiva, por entender que a autora ainda era muito

imatura para falar como homem e para enfrentar "o duplo paradoxo de necessitar de uma autoridade masculina para seu texto, ao mesmo tempo em que rejeita essa mesma autoridade" (KAUER, 2001, p. 183). Estes argumentos de Kauer se validam se pudermos considerar que o seu olhar parece ser o de um leitor comprometido com os valores vitorianos. Os homens do século XIX tinham a obrigação de esconder qualquer sentimento que denotasse fragilidade. A paixão era aceita por ser o tempero do romance, o meio pelo qual o homem conquistava a sua amada. Entretanto, há opiniões que divergem de Kauer. Para Frederico, (1994, p. 188), por exemplo, a voz da personagem é

> agressivamente masculina através de toda a sua narrativa, trancada num socialmente sancionado tom de superioridade. Não há desculpas femininas, nenhum código feminino de docilidade. Sua voz se aproxima das qualidades literárias designadas ao homem, que Showalter identificou como 'poder, amplitude, clareza, aprendizagem, sagacidade, conhecimento da vida, e humor', qualidades que se somam aos defeitos tais como rudeza, paixão.

O segundo ponto que Kauer (2001, p. 169) aponta como defeito no romance é que a autora ainda precisaria estabelecer um distanciamento psicológico entre o narrador e suas próprias emoções, numa tentativa de colocar a voz autoral num nível que lhe permitisse falar de suas experiências em Bruxelas de modo impessoal. Em minha opinião, é justamente por essas frestas que passa a voz da autora, ainda que disfarçada na voz do outro.

A terceira causa das falhas na escrita do romance, para Kauer (2001, p.169), encontra-se no discurso masculino que Charlotte Brontë não soube usar com naturalidade. Segundo afirma, Brontë cria diálogos artificiais e cenas infantis, numa tentativa de imitar a fala e o comportamento dos homens quando entre seus iguais. Para Kauer (2001, p. 170), nos trechos em que a personagem se furta a escrever sobre determinados assuntos, é possível detectar o reflexo da autoconsciência da autora, mesmo estando "disfarçada no contador de histórias". Prova-se, aqui, o uso do travestismo narrativo como meio de se expressar publicamente, sem a preocupação com a fidelidade às convenções da época.

Sob a ótica dos estudos sobre a escrita de si, vejo nessas falhas os trechos em que a máscara de Brontë deixa ver a mulher que escreve. Se a escritora falha, não me cabe aqui julgar, não é este o interesse que me move. Considero, entretanto, que essas são as passagens em que se filtram as experiências individuais, as memórias que a autora

queria registrar, no seu desejo de expor suas ideias. Foi a escrita ficcional que ofereceu a Brontë a chance de reviver dias ao mesmo tempo felizes e conturbados. Para realizar seu desejo de escrever e, ao mesmo tempo, colocar-se numa posição financeira confortável, Charlotte Brontë criou para si um disfarce que lhe permitiu relacionar-se com um mundo distante da sua existência interiorana. Embora essa sociedade não lhe tenha entendido naquele momento, suas qualidades de escritora já se evidenciavam para o mundo editorial, que a publica ainda hoje.

É conselho comum dado aos que pretendem começar a carreira de escritora a frase: "Escreva sobre aquilo que você conhece". Foi o que Charlotte Brontë fez ao escrever seus romances. Buscou as lembranças dos dias vividos na Bélgica e somou-as às suas convicções. De seu mestre belga, o Sr. Heger, ouvira frases de encorajamento à sua escrita: William Crimsworth (*O professor)*, por sua vez, elogia os trabalhos de Frances e a encoraja a continuar a escrever seus textos. Durante o tempo que passou longe do pai e das irmãs, Brontë aprendeu que a mulher podia, sim, tomar decisões pessoais firmes. Como consequência: Frances (*O professor*), Jane (*Jane Eyre*), Shirley (*Shirley*) e Lucy (*Villette*), as protagonistas de seus romances, revelam-se determinadas quando se trata de preservar sua independência e moralidade. Assim, por meio de vozes irreais, a autora fala de si, expõe recortes de seu passado na construção de enredos ainda relembrados.

Charlotte Brontë também soube criar personagens marcantes. Para o herói de *O professor,* ela foi buscar o modelo romântico, mas não deu a ele a audácia, a irreverência das personagens byronianas a que tanto recorreu nos escritos juvenis. Deu-lhe a introspecção, a busca pela realização pessoal através do trabalho, mas privou-o da irreverência juvenil e a autoconfiança masculina. William Crimsworth, quando comparado com os heróis dos romances vitorianos, tem defeitos; as armas de que dispõe para atingir seus objetivos são a coragem e a dedicação ao trabalho, mas a conquista apaixonada não faz parte de seu horizonte. As vozes com que dialoga são as do preconceito e do ressentimento, mas o professor também 'conversa' com a razão e o amor, o que o torna diferente do homem destemido e sempre forte que simbolizava os valores do patriarcado.

Conclusão

A partir do século XX, as leituras críticas de *O professor* têm lançado novas luzes sobre esse personagem feio, pobre, míope e desencantado. Agora já se sabe que essa personagem pode ensinar sobre a escrita de uma jovem que destemidamente rompeu com as convenções literárias e atreveu-se a inovar e fazer uma crítica à sociedade usando o travestismo narrativo. Ao usar o artifício literário, ela se atreveu a usar a voz da alteridade para expor suas opiniões. Cabe a nós, que estudamos a obra de Brontë, trazer outras informações que possam preencher vazios deixados por estudos anteriores. Ainda que a nossa leitura também seja datada e que o futuro nos mostre detalhes que ainda não percebemos, é tarefa nossa, agora, somar o novo ao nosso conhecimento.

Referências

BRONTË, Charlotte. *The Professor.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho:* autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013.

FRASER, Rebecca. *Charlotte Brontë*: A Writer's Life. Nova York: Pegasus Books, 2008.

FREDERICO, Annette. The Other Case: Gender and Narration in Charlotte Brontë's *The Professor*. In: Papers on Language & Literature. Vol. 30, No. 4, Fall 1994. Disponível em: http://ro.uom.edu.au. Acesso em 21 de mar 2014.

KAHN, Madeleine. *Narrative Transvestism:* Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

KAUER, Ute. Narrative Cross-Dressing in Charlotte Brontë's The Professor. In: Brontë Society Transactions, vol. 26 (2). Setembro de 2001. Disponível em: www.researchgate.net. Acesso em: 22 nov. 2011.

_____. Masks and Masquerades in the 18th Century Novel: Sarah Fielding and Samuel Richardson. Disponível em: http://webdoc.sub.gwdg.de. Acesso em: junho, 2019.

LANSER, Susan S. *Fictions of Authority:* Women Writers and Narrative Voice. Ithaca: Cornell University, 1992.

MOGLEN, Helene. *Charlotte Brontë: The Self Conceived*. Nova York: Norton & Company, 1976.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Expanded ed. Princenton: Princenton University Press, 1999.

SMITH, Margaret. (Ed.) Introduction. In: BRONTË, Charlotte. *The Professor*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

WEBER, Bruce. When the I's of Novels Cross Over; Should a Man Try to Write in a Woman's Voice and Vice-Versa? Disponível em: http://www.nytimes.com/. Acesso em: 06 maio 2015.

MODULAÇÕES DE SI NO DISCURSO: *ETHOS*, IMAGEM DO ESCRITOR E IMAGINÁRIO DA ESCRITA NA CORRESPONDÊNCIA DE GRACILIANO RAMOS[1]

Thayane Verçosa (UERJ/CAPES)[2]

Resumo: Em "Graciliano: das pérolas às críticas" (2006), Letícia Malard analisa as cartas familiares de Graciliano Ramos e percebe uma oscilação do autor diante de sua produção escrita, ora agindo de maneira eufórica, ora disfórica. Ainda que levante hipóteses para justificar esse comportamento, ela se atém mais à contabilização das reações do que à sua motivação. No presente artigo, importa-nos reconhecê-los, aos distintos posicionamentos do autor em face de sua produção, como tese e antítese de uma concepção metaliterária a ser estudada. Com Pageaux e Maingueneau, analisaremos as modulações do *ethos* no referido *corpus* para evidenciar a imagem do escritor e o imaginário da escrita na correspondência do autor.
Palavras-chave: Graciliano Ramos; Correspondência; *Ethos*; Imagem do escritor; Imaginário da escrita.

Em "Graciliano: das pérolas às críticas", capítulo do livro *Literatura e dissidência política* (2006), Letícia Malard analisa algumas correspondências do autor de *Vidas secas*, publicadas em *Cartas: Graciliano Ramos* (1980). Nas mencionadas análises, muitas vezes ela mostra como a concepção metadiscursiva do autor, sem dúvida guiada por um projeto realista, o acompanha desde a juventude em questões diversas, seja ao tratar de assuntos que tangenciam a literatura, ou ao refletir mais diretamente acerca de processos composicionais. Um dos exemplos comentados por Malard é a epístola enviada por Graciliano Ramos ao amigo J. Pinto da Mota Lima Filho, em 13 de abril de 1914, na qual o remetente evidencia sua discordância em relação a certo tipo de produção literária: "Quanto soneto já fizeste depois de *Mirage*? Parlapatão! Mentiroso! *Passeios, beijos, palavras açucaradas*... Patife! Tu algum dia passeaste com ela, safado? Algum dia beijaste a moça? Toda essa corja de sujeitos que fazem versos mente, e mente muito. Detesto semelhante gente" (RAMOS, 1982, p. 28). A crítica ao soneto do amigo, a partir do questionamento da veracidade do conteúdo transformado em poesia, é precedida pelo seguinte comentário de Malard no mencionado texto:

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

[2] Graduada em Letras (UERJ), Especialista em Literatura Brasileira (UERJ), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ/CAPES). Contato: thayanevercosa@hotmail.com.

> A discórdia mostra como o futuro escritor pensava sobre as vinculações entre realidade e imaginação. Já se tornou lugar-comum dizer que, em Graciliano, o real e o ficcional estão muito próximos, que ele prefere escrever sobre o que viveu ou conheceu de perto. Essa questão já aparece nas primeiras cartas, ao comentar o soneto do amigo, inspirado numa das moças que conhecera em Palmeira dos Índios (MALARD, 2006, p. 201).

Ainda que nas primeiras páginas do texto a autora tenda, muitas vezes, a analisar as cartas com o intuito de encontrar nelas a gênese de diversos elementos associados à produção graciliânica – como: "*Caetés* é a reconstrução literária de Palmeira dos Índios, assim como *S. Bernardo* o é de Maniçoba, ou do sítio de seu Paulo Honório conforme diz em *Infância*. *Angústia* reconstrói [...] Maceió. *Vidas secas* e *Insônia* são *flashes*, lembranças a recuperar vivências" (Ibid., p. 201) –, em outros momentos, Malard vai além e reflete: "A análise dessas cartas revela um Graciliano oscilante entre amargo pessimismo e extrema euforia em relação a seu processo criador e à avaliação da própria obra" (Ibid., p. 205).

Ao vislumbrar, portanto, um Graciliano ora eufórico, ora disfórico, em relação à sua produção, e tentar encontrar as razões para essa oscilação, ela explica: "*[a]s opiniões elogiosas* impregnam-se do contexto da Revolução de 1930, diminuindo ironicamente o significado desta" (Ibid., p. 205; grifo meu), enquanto:

> *As opiniões antielogiosas [...] vão aparecer num contexto que envolve submeter o romance à avaliação alheia*, expondo o autor a críticas que ele mesmo, por temperamento, pretende antecipar: do editor, dos leitores conterrâneos seus, da esposa e dos propagadores da publicação remetida ao Rio (Ibid., p. 206; grifo meu).

Em face desses dois extremos, Malard conclui: "Pesando-se na balança as opiniões favoráveis e as contrárias que Graciliano emite sobre suas produções, o ponteiro inclinará bem mais para as contrárias. As metáforas preferidas para designá-las são: porcaria, encrenca, desastre, estopada, coisa sem pé nem cabeça" (Ibid., p. 207). Ao constatar que o autor de *S. Bernardo* tem opiniões contrárias e oscilantes sobre a sua produção, Malard, em alguma medida, concebe-o como um escritor maníaco-depressivo, que muda de perspectiva a partir de circunstâncias e avaliações externas. Atendo-se ao fato de que a visão negativa supera quantitativamente a positiva, a autora somente aponta supostas causas que parecem não justificar efetivamente as variações. Para que se tente alcançar as mais prováveis razões, de certo modo, presentes na própria

correspondência, é preciso ampliar o escopo de análise e incluir as epístolas enviadas por Graciliano a seus tradutores argentinos, publicadas em *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008), algo impossível de ter sido feito por Malard, uma vez que, quando realizou suas análises, a mencionada obra ainda não havia sido publicada. Assim, ao invés de contabilizar a predominância de um ou outro posicionamento, importa-nos aqui reconhecê-los, ao posicionamento eufórico e ao disfórico de Graciliano em face de sua produção, como tese e antítese de uma concepção metadiscursiva a ser analisada.

Acompanhando a correspondência de Graciliano Ramos que compõe os dois volumes, em ordem cronológica, a oscilação de posicionamentos é muito evidente. Em uma carta enviada à sua irmã, Leonor Ramos, em 10 de julho de 1915, ele confessa:

> Nem sempre estamos com disposição para escrever coisas amenas. [...]. Eu, minha querida amiga, tenho andado com alternativas de fecundidade e de estupidez, o que não é mau de todo. Imagina que os miseráveis traços que tens tido o desgosto de ler não têm sido inteiramente desagradáveis. Isso não é Arte, é claro, nem mesmo chega a revelar talento – uma certa habilidade, talvez [...]. Pois, como te disse, tenho feito traços (RAMOS, 1982 p. 60).

Tratar a própria produção como "miseráveis traços" denota alguém que concebe seus textos como algo muito fraco, ruim, o que justificaria, afinal, uma retórica de automenosprezo e autodepreciação. Ao garantir que sua produção não é "Arte", fica claro que o autor trabalha com um certo modelo, um padrão daquilo que considera arte (não evidente na carta) e que parece não alcançar. Nesse sentido, o automenosprezo aqui se dá em uma relação de dívida, de inferioridade em face daquilo que considera arte. Quinze anos depois, em 26 de setembro de 1930, para Heloísa Ramos, ele repete a estrutura de lamentação e depreciação:

> Fiz um capítulo de vinte e cinco folhas e mandei uma carta ao Rômulo. Peça aos santos que esta encrenca termine daqui para novembro. E peça também que não me apareçam outros orçamentos e artigos de jornal [...]. De sorte que o pessoal de sua terra está, com razão, espantado e desconfiado. Há de ter graça no fim, quando compreenderem que o livro não presta para nada (Ibid., p. 111).

Novamente, a concepção da própria obra como "encrenca" é produto da mesma lógica autodepreciativa, na qual aquilo que se produz não é bom o suficiente, chegando ao extremo de não ter serventia alguma. Tal comentário não diz respeito à inutilidade

das produções escritas, mas somente da sua. Assim, uma vez mais, Graciliano parece estar trabalhando com um padrão estético não alcançado por ele.

Contudo, surpreendentemente menos de quinze dias depois, em 7 de outubro de 1930, para a mesma interlocutora, ele afirma: "mandei ontem ao Rômulo cinco capítulos dessa obra-prima que vai revolucionar o país. Isso é que vai ser uma revolução dos mil diabos [...]. As outras são revoluções de bobagem" (Ibid., p. 115), evidenciando sua euforia diante de *Caetés* – a obra anteriormente tratada como encrenca –, em fase final de produção. A empolgação provavelmente se dá pelo fato de julgar que conseguiu produzir de acordo com o mencionado padrão.

Ademais, o intervalo curto de tempo e o fato de que ambas as informações tenham sido destinadas à mesma pessoa são relevantes para se perceber que a opinião de Graciliano Ramos sobre a sua produção não é passível de enquadramentos ou justificativas simplórias. Não é possível pensar que o olhar eufórico é destinado às suas obras favoritas, enquanto o disfórico é dado àquelas das quais não gosta, do mesmo modo que não se pode dizer que a retórica eufórica é destinada a certos remetentes e a disfórica, a outros, tampouco se pode afirmar que a euforia e a disforia se intercalam em períodos diversos de tempo, nos quais o autor se encontra em apenas um dos pólos. A oscilação é mais vertiginosa e menos passível de explicações externas à sua produção.

Sete anos depois, também para Heloísa Ramos, no dia 14 de março de 1937, Graciliano, ao tratar do pedido de Benjamín de Garay, um de seus tradutores argentinos, pergunta e desabafa:

> Você quer mandar-me as suas notas sobre a história de Ana Maria? Talvez com isso eu faça o conto para o argentino. Se você não quiser escrever a história, é claro. Não tem muita pressa. Seria necessário enviar-me a oração, que é o mais importante do caso. Para que servia a oração? Seria possível arranjar uma oração que se adaptasse ao fim da narrativa, uma oração de verdade com as palavras que os matutos empregam? Se não conseguir toda, basta que venham algumas palavras. Uma oração para doença nervosa, para afastar o espírito, não é isto? Não me lembro direito. Terminei ontem um conto horrivelmente chato. O protagonista não tem nome, não fala, não anda. Está parado num canto de parede e escuta um político também sem nome. A chateação, que saiu comprida, é para descobrir o que o personagem pensa, encolhido, calado. A pior amolação deste mundo. Um sujeito disse no *Jornal* que os romancistas de hoje são todos muito cacetes e o mais cacete de todos sou eu. Ele tem razão. O conto que terminei ontem é uma estopada que nenhum leitor normal aguenta (Ibid., p. 189-190).

O pedido para que Heloísa envie a transcrição (parcial ou total) de uma oração dos matutos, a fim de que ele a empregue no final de uma narrativa em produção, é parte de um projeto de escrita realista que, em larga medida, apoia seu caráter verossímil na utilização autêntica da linguagem dos personagens. O fato de que ela venha acompanhada de comentários bastante negativos sobre um conto – pela descrição, "Um pobre-diabo", publicado posteriormente em *Insônia* (1947) –, cuja principal problemática é a tentativa de descoberta dos pensamentos do personagem, pode ser visto como a outra face da mesma questão. Ao solicitar a oração, buscando a veracidade do discurso dos matutos, Graciliano Ramos confessa a dificuldade de dar voz e expressar os pensamentos de outrem de maneira verossímil – justamente o problema que faz o conto recém-produzido ser, na visão do autor, cansativo, fazendo com que ele concorde com a opinião negativa do crítico.

Por outro lado, com um intervalo de tempo um pouco maior do que o das duas cartas anteriormente enviadas à Heloísa Ramos, a mudança drástica de opinião e o consequente esquecimento de que é um escritor maçante ficam evidentes na carta enviada a um de seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay, em 18 de novembro de 1937:

> Você me pediu há um tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis.
> Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll, e os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores brasileiros se julgam sagazes.
> Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia, e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe (RAMOS, 2008, p. 63).

Ao reconhecer as falhas e lugares-comuns da literatura produzida no Nordeste, Graciliano se coloca como o escritor que supera os limites dessa literatura regional, uma vez que tem clareza suficiente para reconhecer os equívocos cometidos por todos os outros autores e não repeti-los. Nessa carta, portanto, Graciliano está completamente eufórico diante de sua criação literária, com uma postura que não é um capricho de

personalidade, nem um produto de vaidade; há uma consciência plena de suas capacidades enquanto leitor, crítico e autor. Tais habilidades também aparecem na clareza da necessidade de adoção de uma linguagem realista, verossímil, pois um dos maiores problemas das produções do Nordeste é o fato de que os escritores produzem matutos que pensam como moradores da cidade, e se distanciam destes apenas pela adoção de recursos simplórios e grotescos que imitam, de maneira bastante amadora, a fala dos matutos.

Com os breves exemplos de opiniões oscilatórias analisados, considerando que tal processo permeia quase toda a trajetória do autor – a passível de ser acompanhada pelas cartas –, é, muitas vezes, inevitável questionar: Graciliano é eufórico em relação a que? O que faz o autor de *Vidas secas* asseverar que sua obra sairá notável, ao passo que declara o fracasso da literatura regionalista, ao mesmo tempo em que exibe sua capacidade de não cometer o mesmo erro? Por outro lado, quando reage de maneira disfórica, com uma retórica de automenosprezo, o que motiva tal reação? Quais as razões para o uso de tantos e diversos adjetivos depreciativos para classificar sua produção? Se não é uma variação em termos de interlocutores, nem de fases da vida, tampouco de obras que estão sendo produzidas, em que se baseiam esses extremos de opinião?

Em alguma medida, as respostas para tais questões podem ser encontradas nas próprias cartas. Um dos indicativos é a correspondência enviada a Heloísa Ramos, em 28 de janeiro de 1936, na qual o autor dá alguns conselhos sobre o processo composicional:

> Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante. E você deve trabalhar para que Maria Antônia entre nela. Veja se consegue pegar a vida dela, a do curandeiro, isso que aí deixamos assentado. Imagino que a preguiça não lhe amarrou as mãos. Enfim tem você um excelente material, material como poucos sujeitos encontraram. Pode dar coisa muito boa. O que é preciso é ter muita coragem e muita paciência, trabalhar seis meses, um ano, várias horas por dia, sem grandes esperanças (RAMOS, 1982, p. 161).

A grande euforia do autor, ao criticar a literatura já produzida no Brasil e afirmar que o país terá tal produção artística somente a partir de agora, é, uma vez mais, a

manifestação da certeza de suas habilidades enquanto leitor, crítico e autor. Nesse sentido, em relação à carta enviada a Garay, não há diferenças significativas na retórica utilizada; o raciocínio aqui analisado (ainda que escrito antes da carta de Garay) não é mais surpreendente. A principal diferença é o tom professoral usado para tratar de um material previamente existente – algo encontrado – a ser trabalhado por Heloísa Ramos, o que revela, novamente, a preocupação do autor com a utilização de uma linguagem realista, ancorada na existência prévia e no convívio com as figuras que se tornarão personagens literárias.

Muitos anos depois, em uma carta enviada à irmã, Marili Ramos, em 23 de novembro de 1949, Graciliano dá conselhos bastante diversos e surpreendentes sobre o fazer literário:

> Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de uma menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas de nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí? Não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em Mariana, você mostrou umas coisinhas suas. Mas – repito – você não é Mariana. E – com o perdão da palavra – essas mijadas curtas não adiantam. Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma (Ibid., p. 213).

Ainda que, a princípio, corrija os erros de produção da irmã, uma vez que essa atribuiu complicações interiores não condizentes com a classe social e com o nível de instrução da personagem, ou seja, ainda que detalhe para a irmã o modo como ela fracassou em termos de execução de uma escrita realista, verossímil, algumas palavras depois ele reconhece a impossibilidade de realização de tal projeto. Ao aconselhá-la e dizer que "Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida" (Ibid. p. 213), Graciliano assume a impossibilidade de representação do outro como tal – um dos princípios que assombrou sua produção ao longo do tempo.

Nas diversas correspondências, todas as constatações sobre a linguagem equivocada utilizada pela literatura regionalista, a valorização da fala dos matutos e a consequente importância de transcrevê-la tal como falada, em livros ou contos, bem como a necessidade de observação, de conhecimento e de convívio com as personagens sobre as quais se escreve são características de um projeto de escrita realista, cujo principal objetivo é representar o outro em si mesmo, reproduzindo a integralidade daquele ser – suas falas, angústias, alegrias, pensamentos; tudo o que o outro sente, vive e experimenta. Entretanto, a certeza de que "Só podemos expor o que somos" (Ibid., p. 213) e o incentivo para que a irmã "[r]evele-se toda", uma vez que "[a] sua personagem deve ser você mesma" (Ibid., p. 213), bem como a insistência de: "Por que não se fixa aí? Não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos?" (Ibid., p. 213), além de constatações do fracasso do projeto realista, são conselhos para que a irmã tenha consciência da impossibilidade de se escrever para além das experiências íntimas; os comentários servem para deixá-la ciente da inviabilidade de uma representação imediata da alteridade, isto é, isenta de marcas de si no ser representado. Graciliano Ramos, na data de envio da carta um escritor já bastante maduro e consagrado, enxerga que é impossível representar o outro enquanto tal, sem que nesse processo algo de si apareça.

No *corpus* analisado, portanto, o autor de *Vidas secas* trata de suas obras e de seu processo composicional de maneiras significativamente diversas, eventualmente opostas. A fim de se interpretar os variados comentários, é preciso lembrar, com Maingueneau, que, ao falar sobre sua produção, um *ethos* do escritor é produzido, uma vez que: "O et[h]os está [...] vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo 'real', apreendido independentemente de seu desempenho oratório: é portanto o sujeito de enunciação enquanto está enunciando" (MAINGUENEAU, 2001, p. 138). Como o *ethos* corresponde ao sujeito da enunciação, sendo possível tratar de uma "voz" e de um "corpo enunciante" (MAINGUENEAU, 2005, p. 70), pode-se pensar que tal conceito é, em alguma medida, a imagem de quem fala, tal como define Daniel-Henri Pageaux: "a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha, ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam" (PAGEAUX, 2004, p. 136). Como "a imagem é, até certo ponto, linguagem

[...]; nessa qualidade, a imagem reenvia, evidentemente, para uma realidade que ela designa e a que confere significado" (Ibid., p. 137), ao analisar a correspondência de Graciliano Ramos (ou de qualquer outro autor) refletindo acerca do *ethos* que nelas se configura, percebe-se uma autoimagem do escritor.

Recordando, uma vez mais, os tão diferentes elementos presentes nas cartas do autor de *S. Bernardo*, é possível questionar: quando ele revela a necessidade de se escrever sobre o que aconteceu, na carta enviada em 1914, qual autoimagem do escritor se desenha? E quando reage de maneira eufórica em relação à sua produção? Em suas reações disfóricas, empregando diversos termos depreciativos, que tipo de autoimagem é configurada? E quando confessa que "As nossas personagens são pedaços de nós mesmos" (RAMOS, 1982, p. 213)? Apesar de ressaltarem elementos tão distintos, essas perguntas convergem para uma mesma autoimagem.

Como a reação disfórica diz respeito a uma sensação de dívida em relação ao seu projeto realista de literatura, e a reação eufórica acontece quando ele julga ter se aproximado de realizar tal projeto – seja ao utilizar uma linguagem mais adequada em relação à falada pelos matutos, ou ao não repetir erros e fracassos da literatura regionalista – o que se evidencia, a princípio, é um autor que qualifica suas produções a partir de sua capacidade de execução do mencionado projeto. No entanto, as confissões feitas à irmã – "Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos" (Ibid., p. 213) –, combinadas com as comentadas oscilações, produzem uma autoimagem extremamente complexa: a de um autor comprometido com um projeto estético realista impossível de ser executado. No entanto, como o fracasso não é pessoal, mas uma impossibilidade inerente ao projeto, Graciliano Ramos prossegue tentando encontrar maneiras diversas para realizá-lo.

Essa autoimagem é, em alguma medida, a de um autor irônico, uma vez que, mesmo ciente da impossibilidade de realização do mencionado projeto, não abandona a produção literária, nem se torna um crítico dessa estética. A autoimagem que se revela, portanto, é a do realista irônico: aquele que, guiado por um projeto realista, diante da impossibilidade de concretizá-lo, ao invés de simplesmente abandoná-lo, se torna uma metamorfose estética, produzindo obras significativamente distintas umas das outras, deixando um legado multifacetado.

Quando se olha para *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1937) é impossível não pensar nas diferenças estruturais e temáticas entre eles. Ainda que os três primeiros sejam narrados em primeira pessoa, eles não se assemelham, em termos de narrador, ponto de vista, etc.. O último da sequência, então, narrado em terceira pessoa, se destaca pelo uso do discurso indireto livre, uma estratégia brilhante para lidar com a problemática de que "Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida" (RAMOS, 1982, p. 213).[3]

Desse modo, as cartas de Graciliano Ramos evidenciam uma autoimagem do escritor pautado por um projeto estético realista, que, mesmo reconhecendo a impossibilidade de execução disso, não desiste de continuar tentando. Logo, ao se dedicar a um programa de antemão fracassado, o imaginário da escrita que se revela é irônico.

Referências

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária:** enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. Trad. de Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso:** a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

MALARD, Letícia. Graciliano: das pérolas às críticas. *In:* _____. **Literatura e dissidência política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 197-219.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). **Compêndio de literatura comparada**. Trad. de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004. p. 133-166.

RAMOS, Graciliano. **Cartas:** Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro**. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia; organização e apresentação: Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

[3] Cf. GOMURY, Andreia Queila dos Santos. "Infelizes, miudinhos, fugitivos": ponto de vista, referenciação e imagem do sertanejo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Escrita e defendida sob a orientação do professor Nabil Araújo, no âmbito do grupo "Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade" (CNPq), coordenado pelo mesmo professor.

UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM PARA A PEÇA *AQUELE QUE DIZ SIM E AQUELE QUE DIZ NÃO* DE BERTOLT BRECHT

Thereza de Jesus Santos Junqueira[1]

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura do trabalho de Brecht que fuja seja a uma sistematização dada pelos estritos parâmetros do teatro épico, tomado enquanto gênero explicativo para a obra do dramaturgo, seja pela chave marxismo-dialética, reconhecida e estudada como mote de várias peças. Pretende-se, através de uma leitura genealógica, recuperar o *Gestus* transgressor de Brecht e explicitar a potência de sua obra, acessível justamente quando se desvia de pressupostos que lhe oferecem uma imediata legibilidade.

Palavras-chave: Genealogia; *Gestus*; Ato de escrita; Assinatura.

Os caminhos poéticos, dramatúrgicos, cênicos e, até mesmo, os teóricos de Bertolt Brecht não se deixam acomodar sob um conceito pacificador, pois seu trabalho artístico consistiu em uma contínua experimentação. Mesmo tomando a noção de teatro épico em sua maior amplitude, a partir de toda a produção do autor, percebe-se que, em confronto com cada trabalho, ela não pode ser integralmente realizada. Isso, porque cada trabalho parece atender a um propósito, oferecendo uma peculiar combinação de conteúdo e forma, como se cada um construísse uma poética própria ou, no mínimo, um modo diferente do teatro épico.

Se, por um lado, essa assistematicidade abre sua obra para variadas interpretações e recriações, por outro a torna mais suscetível a leituras sistematizantes, que podem lhe conferir alcunhas de difícil enfrentamento. Como, por exemplo, o fundamento marxista de seu trabalho, sem querer questioná-lo, enquanto influência, tendo em vista os próprios textos teóricos de Brecht e relatos autobiográficos a respeito, apenas com vistas a destacar o caráter persuasivo de uma sistematização, e sua capacidade de oferecer respostas prontas, a despeito do objeto de estudo propriamente dito. O que se questiona é a influência tomada como fundamento, e a sistematização construída a partir dele.

O objeto dessa pesquisa, a peça *Der Jasager und der Neinsager* [Aquele que diz sim e Aquele que diz não], foi escrita entre os anos 1930 e 1931, durante a República de Weimar, quando Bertolt Brecht morava em Berlim, em parceria com Kurt Weill, por

[1] Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia; Bolsista CAPES.

ocasião do festival de música experimental de Baden- Baden que, naquele ano de 1930, havia se mudado para Berlim, e teria por tema a nova música produzida naquela cidade.

Trata-se de uma ocorrência particular da obra do dramaturgo Brecht, e do músico Weill, guiado igualmente por motivações peculiares, que não se deixam diluir e esgotar sob um conceito pacificador seja de teatro épico, seja de teatro didático, ou mesmo teatro dialético, muito embora se constate o esforço de Brecht em consolidar uma certa maneira de fazer teatro.

A peça é analisada, de modo recorrente, como as demais peças didáticas, enquanto peça de exercício, tendo por mote a relação entre o indivíduo e o coletivo, tomando-se por coletivo os grupos revolucionários comunistas (Koudela, 1991, p.43). Essa leitura foi considerada durante muito tempo como a verdade das peças, o que demoveu até mesmo Heiner Müller de seu envolvimento com elas, conforme anotado em carta escrita a Steinweg, intitulada "Adeus à peça didática", na tradução de Koudela (1991, p. 71):

> Adeus à peça didática
>
> Querido Steinweg,
>
> procurei, com irritação crescente, retirar do lodaçal de palavras (lodaçal é versão minha) sobre a peça didática algo útil para terceiros. A tentativa gorou, e nada mais me ocorre com relação à peça didática. Essas histórias não têm endereço. Aquilo que não tem endereço não pode ser encenado. Conheço hoje menos sobre meu endereço do que em 1977. Hoje as peças são escritas para o teatro e não para o público. Não vou ficar fazendo figa para que surja uma situação revolucionária. Não sou filósofo e não necessito de um fundamento para pensar. Não sou arqueólogo e penso que devemos nos despedir da peça didática até o próximo terremoto. O tempo cristão de A Decisão já ecoou, e a história transportou o processo para a rua. Os corais ensaiados já não cantam mais. E o humanismo só aparece em forma de terrorismo. O coquetel Molotov é a última experiência burguesa. O que permanece são textos solitários esperando pela história. (Müller apud Koudela, 1991, p. 71).

Ou se afirma que a pretensão de Müller acerca do próximo terremoto já tenha se concretizado e vivamos há algumas décadas uma situação revolucionária, ou talvez seja pertinente uma análise que observe as referidas peças didáticas de outro ponto de vista, com vistas a rever os formatos e elaborações propostas, e realizar sua potência inventiva.

Estudo do surgimento da peça – uma pesquisa genealógica

O impulso inicial da busca pelo contexto de produção da peça *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* veio com a constatação de que Brecht construía suas peças

progressivamente. O dramaturgo reescrevia seus textos várias vezes, a partir dos efeitos observados em suas apresentações, e das conversas que estabelecia com seus atores, com o público e com a crítica.

Na peça estudada, esse percurso transformou o que era inicialmente *Der Jasager* [Aquele que diz sim] (1930), em *Der Jasager und Der Neinsager* [Aquele que diz sim e Aquele que diz não] (1931), passando por uma "contra peça", *Die Maßnahme* [A medida] (1930), com base nos diversos comentários e críticas decorrentes de suas apresentações.

Esse estudo constatou a peculiar experimentação exercitada pelo autor nesse período, bem como os diferentes estímulos com os quais ele, e seus companheiros, conviviam, de modo a sugerir outras leituras da peça, ainda imersas neste mesmo momento de sua produção. Se todos eram comunistas, poucos eram filósofos, alguns eram músicos, outros poetas, muitos atores, pelo menos um precursor comediante, além dos jornalistas, críticos de literatura e escritores.

Com o estudo do contexto de produção e, por conseguinte, do surgimento da peça, elaborou-se uma pesquisa genealógica, tomando por genealogia, ou abordagem genealógica, o conceito desenvolvido por Michel Foucault, em sua obra *Microfísica do pod*er, na qual o autor, a partir de Nietzsche, recusa a pesquisa da Origem e, com ela, uma pesquisa metafísica, essencialista, que supõe a existência de uma verdade, identidade e sentido previamente dados e ocultados; em favor de uma pesquisa da procedência e do surgimento, que procura pelo começo histórico das coisas.

Der Jasager und Der Neinsager considera, e responde, ao momento sócio-político em meio ao qual é concebida, mas revela, já em sua primeira recepção, a fragilidade de posicionamentos que sustentam a existência de uma versão única para os acontecimentos históricos.

Ao escutar a história, o que se alcança não é a essência, mas sim a disputa de forças com os mais diversos vetores:

> Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há algo inteiramente diferente: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo de que elas não têm essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. (...) O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, o disparate. (Foucault, 1979: p. 17)

Foucault parte das palavras alemãs *Ursprung, Herkunft* e *Entstehung,* que significam, respectivamente, origem, procedência e surgimento, e recusa a *Ursprung*, por tomar filosoficamente a noção de origem em um sentido essencialista, como "a Origem", e desenvolve uma abordagem em favor da pesquisa da *Herkunft* e da *Entstehung*.

Genealogia da *Herkunft* (procedência) é a pesquisa da proveniência, que pode ser entendida como a busca pelas marcas que o corpo adquire, dos sentidos acumulados, e que são a expressão das diversas forças que o interpelam em um determinado momento. Procurar a proveniência significa perquirir a repercussão dos acontecimentos, mas em movimento retrospectivo, esforço esse que subverte o exercício de identificação ou reconhecimento, pois o que se (re)encontra é "a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo (...)". (Foucault, 1979, p. 15)

> (...) não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma ideia ou em um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros – e de dizer: isto é grego, ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar. (Foucault, 1979: 20).

Genealogia da *Entstehung* (surgimento, emergência) por sua vez, é o estudo da emergência, do lugar de surgimento do confronto entre os diferentes estímulos. Não se busca a emergência no ponto final: "A genealogia restabelece os diversos sistemas de submissão: não a potência antecipadora de um sentido, mas o jogo casual das dominações." (Foucault, 1979, p. 23)

Assim, a genealogia solicita um esforço de análise histórico, mas que seja diferente da abordagem tradicional racionalista – que a partir de um ponto de vista supra-histórico, apaga as singularidades, em favor da percepção de um todo homogêneo – ou de uma abordagem teleológica que, do ponto final, vê uma continuidade ininterrupta. A genealogia, de outro modo, pretende elaborar uma "história efetiva", conforme propõe Foucault, constituída pelo mapeamento dos surgimentos, procedências e emergências, e que, com esse objetivo, objetiva cortar, marcar as descontinuidades e diferenças. Para praticar a "história efetiva", o pesquisador não pode se apoiar em constâncias, pois deve evitar o reconhecimento.

Ao longo do estudo do surgimento, percebeu-se que essa abordagem oferecia um novo objeto à análise: o ato da escrita, diferente do texto da peça. Alguns elementos, antes despercebidos, eram ressaltados nesse processo, ao passo que o próprio

significado da peça desvinculava-se progressivamente de leituras canônicas que a rotulavam, por vezes em tom de menosprezo, como peça didática, ou como propaganda marxista, deixando soar uma produção menor de Brecht.

Uma dessas descobertas feitas ao longo do processo foi, a título de exemplo, a importância do movimento musical para essa fase de seu trabalho, e como a peça estudada foi composta e apresenta elementos que permitem sua leitura a partir dessa perspectiva. Assim, percebe-se que o subtítulo *Eine Schuloper* [Uma ópera escolar], não se trata de apenas de elogio, e referência, ao compositor Kurt Weill, mas sim de um elemento mesmo da obra, que nos explica, por exemplo, a formação de alguns coros, em que cada personagem fala, ou canta, a partir de sua perspectiva.

Genealogia do ato de escrita e as contra-assinaturas

São dois os momentos evidenciados por essa pesquisa. O primeiro, aquele do surgimento da peça, sua concepção e primeiras experimentações que conduziram até o texto final, o que se chama aqui de ato de escrita ou assinatura. O segundo é esta contra-assinatura, que ora se empreende, realizada quase noventa anos após o ato de escrita, e que pergunta, como ponto de partida, justamente por esse interesse anacrônico.

É Derrida (2014) quem apresenta os conceitos de assinatura e contra-assinatura, pelos quais busca a singularidade do primeiro ato de escrita, aquela que instaura a discursividade, mas que se torna acessível apenas quando a contra-assinatura é evidenciada. Aquele que escreve, assina o texto, instaura a discursividade. Aquele que assiste à peça ou que a lê contra-assina. Contra-assinar é produzir um novo aprendizado, que sempre será diferente daquele primeiro.

Ao escrever sobre o papel do espectador para seu teatro, a propósito dos trabalhos em torno do *Fatzer*, Brecht deixa claro a existência de dois aprendizados distintos, um feito por aquele que escreve, e outro por aquele que lê. No texto "Documento Fatzer como objeto de investigação e aprendizagem", segundo tradução de Koudela (1991, p. 42), o autor comenta sua ocupação com as peças didáticas, e com a produção artística em geral:

> O intuito com o qual um trabalho é realizado não é idêntico àquele com que será utilizado. Assim, o "Documento Fatzer" foi feito principalmente para o aprendizado daquele que escreve. Se mais tarde ele se tornar objeto de ensino, os alunos aprenderão através desse objeto algo totalmente diferente do que aprendeu aquele que escreve. Eu, aquele que escrevo, não devo concluir nada. É suficiente que eu ensine a mim mesmo. Apenas coordeno a

> investigação, e o meu método, ao fazê-lo, poderá ser examinado pelo espectador.

O *Fatzer Dokument* [Documento Fatzer] e o *Fazer Kommentar* [Comentário Fatzer] são fragmentos deixados por Brecht. O Documento consiste no texto dramático, incompleto, e o Comentário em anotações teóricas do autor sobre a peça e orientações para a encenação. No Comentário, o autor ressalta que sua leitura deve ser feita após a experimentação com o Documento, de modo que cada participante possa extrair e propor um sentido, a despeito daqueles sugeridos por Brecht, o que corrobora sua fala a respeito dos diferentes aprendizados. O Comentário contém o aprendizado de Brecht naquele momento em que escrevia, como uma contra-assinatura a sua própria obra.

O trabalho do espectador, ou participante, é destacado pelo autor como constitutivo da obra, por isso ele ressalta a existência de dois aprendizados distintos. O aprendizado opera uma (re)construção da obra a partir do ponto de vista do espectador. Em um fragmento de 1921 dos *Notizbüchern* [Livros de notas], que comenta um curta-metragem de Charlin Chaplin, intitulada "Alkohol und Liebe" (Álcool e Amor), Brecht já antevê o que será seu *modus operandi* para essa escrita que visa a audiência:

> As crianças e os adultos riem do desventurado. Ele sabe disso: essas contínuas gargalhadas na plateia pertencem ao filme, que é seríssimo e dotado de objetividade e luto. O filme retira seu efeito da brutalidade de seus espectadores. Tradução Livre. (GW 15, p.61)[2]

Diferentemente do que pretende uma crítica, que procura pela realidade subjacente a cada gesto artístico, em uma atitude representacional, Brecht considera o papel da audiência como constitutivo da obra. A audiência traz seus pressupostos para a obra de arte e completa seu sentido. Os espectadores riem da exploração do luto, da sordidez das relações humanas. É esse sorriso que confere brutalidade à obra de Chaplin.

Escolhe-se aqui a teoria de Derrida para alinhavar essa tese, tendo em vista a interlocução que é possível empreender entre seus conceitos e noção de genealogia desenvolvida por Foucault. Outro conceito que cumpre destacar é o de iterabilidade, que remete à repetição própria da linguagem, uma abertura para a citação, e que o autor utiliza para justificar a possibilidade das contra-assinaturas:

[2] Die Kinder und die Erwachsenen lachen über den Unglücklichen, er weiß es: Dieses fortwährende Gelächter im Zuschauerraum gehört zu dem Film, der todernst ist und von erschreckender Sachlichkeit und Trauer. Der Film zieht seine Wirkung (mit) aus der Roheit seiner Beschauer. (GW 15, p.61)

> Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma 'originariedade' pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade. (Derrida, 2014, p. 98)

A contra-assinatura supõe a iterabilidade dos textos. O problema é quando essa iterabilidade fica reduzida em razão de uma leitura originária, que cola um sentido ao texto, como se pode perceber na referida recusa de Müller às peças didáticas. Müller reconhece a não iterabilidade desses exemplares, a impossibilidade de sua citação, em virtude da assunção de uma leitura cristalizada, uma leitura que dita a verdade, a origem e aprisiona o texto em um sentido.

Outra noção desenvolvida por Derrida (1991) vem em socorro para arrematar essa reflexão. A partir de Austin, o autor discorre sobre os enunciados performativos, e sobre seu conteúdo ilocucionário, o qual não se restringe à comunicação de um sentido:

> Essa categoria de comunicação é relativamente original. As noções austianas de ilocução e perlocução designam não o transporte ou a passagem de um conteúdo de sentido mas, de certo modo, a comunicação de um movimento original (por ser definido em uma teoria geral da ação), uma operação e a produção de um efeito. Comunicar, no caso do performativo, se alguma coisa assim existe com todo o rigor e com toda a pureza (aceito por hora essa hipótese e essa etapa da análise), seria comunicar uma força pelo impulso de uma marca. (Derrida, 1991, p. 26)

Dessa perspectiva, a leitura supõe um processo de comunicação intersubjetiva, que tem como unidade elementar não mais proposições ou enunciados, mas sim proferimentos, atos de linguagem, os quais podem ser entendidos como proposições inseridas em ações. Essa dimensão da ação, própria da linguagem, é a sua dimensão ilocucionária, a qual estabelece o sentido por meio do qual deve ser entendida a proposição; uma afirmação, ordem, exclamação, etc, o que é referido por Derrida como uma "força".

Analisar enunciados performativos implica buscar o valor de força do que é comunicado, seu conteúdo ilocucionário, que não se limita a um conteúdo semântico:

> Austin subtraiu a análise do performativo à autoridade do valor de verdade, à oposição verdadeiro/ falso, pelo menos na sua forma clássica, e substituiu talvez pelo valor de força, diferença de força (illocucionary or perlocutionary force). (...) O performativo é uma 'comunicação' que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já constituído e vigiado por um aspecto de verdade (de desvelamento daquilo que é no seu ser ou de adequação entre um enunciado judicativo e a própria coisa). (Derrida 1991, p. 27)

Essa revisão da noção de linguagem e comunicação parece mais adequada para refletir sobre a produção de Brecht, em razão do discurso interpretativo que se pretende problematizar, bem como do próprio fazer dramatúrgico e cênico do autor, que se constrói partindo da vida compartilhada, em sua expressão pública, tendo em mira a capacidade de projeção e transformação. Ainda com Derrida:

> Diversamente da afirmação clássica, do enunciado constativo, o performativo não tem seu referente (mas aqui essa palavra sem dúvida não convém e constitui o interesse da descoberta) fora de si ou, em todo caso, antes e perante si. Não descreve algo que existe fora da linguagem e antes dela. Produz ou transforma uma situação, opera; e, se se pode dizer que um enunciado constativo efetua também algo e transforma uma situação, não se pode dizer que isso constitui sua estrutura interna, sua função ou destinação manifestas, como no caso do performativo. (Derrida 1991, p. 26-27)

Derrida destaca a iterabilidade e a citabilidade de todo enunciado performativo, uma vez que a "intenção que anima o enunciado" pode ser atualizada em cada leitura. E o que se quer dizer com "intenção que anima o enunciado"? Conteúdo ilocucionário, certamente, mas também um tema caro a Brecht, referido com o nome de gestualidade.

Para Brecht, os atores e, por conseguinte os leitores, devem primeiro compreender e, em seguida, atualizar os gestos presentes no texto. Ao mostrar os gestos das personagens nas mais diversas ações, o ator mostra o seu próprio gesto que concorda, discorda, fica feliz, enraivecido ou triste com a postura da personagem. Nada é definitivo, as atitudes podem ser transformadas. Os gestos contêm as diferentes posturas ante as situações enunciadas, que são transitórias, pois estão em curso, podem ser interrompidas, e são relativas, pois podem ser vistas de outras perspectivas.

Pensando com Brecht sobre os diferentes aprendizados realizados por aquele que escreve, e por aquele que lê, ou com Derrida, sobre a assinatura e a contra-assinatura, proponho duas experiências para refletir de que maneira o estudo genealógico do ato de escrita pode influenciar o ato de leitura, e peço licença para escrever em primeira pessoa.

Em 2015, no início dessa pesquisa, tive a oportunidade de assistir a *Mãe Coragem*, do Berliner Ensemble, em Berlim, com dois colegas de um curso de alemão para professores no Goethe Institut. Os colegas eram uma alemã radicada na Austrália, e um finlandês, que haviam assistido às montagens da peça na década de 70. Chamou-me a atenção os comentários dos dois, que destacavam a manutenção da proposta inicial pela companhia, o mesmo cenário e as mesmas marcações, o que tornava a encenação

um documento histórico. Ao mesmo tempo, em um tom saudosista, os dois relatavam como aquele formato era inovador à época, a começar pelo palco giratório, resvalando na proposta épica. Enquanto eu me posicionava como quem assiste a uma estreia, os dois se mostravam em estado nostálgico, tentando comparar e recuperar as luzes e o brilho que não enxergavam mais.

Esse relato permite refletir, primeiro, como aquela encenação encarnava um ato de leitura anacrônico, preservado, apesar das críticas talvez mais fiéis ao projeto do autor, que propunha que todas as leituras atualizassem progressivamente seus propósitos. Em cena estava o aprendizado do encenador, de um leitor, que lia o próprio texto, em seu tempo. Talvez meus colegas pudessem perceber nuances e os inevitáveis gestos diferentes que os novos atores traziam, mas isso não os motivava a rever o que estava em cena.

A contra-assinatura que meus colegas ofereciam à peça estava vinculada a uma leitura anterior, feita por eles em outro contexto. Do mesmo modo, a encenação proposta restringia a iterabilidade do texto, pois o mesmo não pode ser reapropriado pelos espectadores habituados com aquela cena, despertando tão somente lembranças.

A contra-assinatura que eu oferecia, por sua vez, incorporava minha perspectiva, de modo que era possível atualizar a peça. Eram novos os gestos, pois eu não conhecia leituras ou sistematizações prévias que modulassem minha percepção. A pergunta que fica é se uma montagem que se pretendesse não documental poderia provocar outro efeito naqueles espectadores habituais.

A aposta que se faz é que com uma genealogia do ato de escrita, ou seja, mostrando as personagens com distância, seguindo o propósito de atualização progressiva dos gestos, seria possível a produção de novos efeitos e novas contra-assinaturas. Os gestos originários de *Mãe Coragem* seriam preservados e explicitados como próprios das primeiras montagens, e aqueles trazidos pelos novos atores, marcando os diferentes contextos, seriam projetados para os espectadores.

A outra experiência aconteceu nesse mesmo período, também no Berliner Ensemble, quando assistia a uma peça intitulada *Brecht Revue*. Ao meu lado assentou-se uma diretora de cinema, que ao final se apresentou, talvez motivada por meu entusiasmo durante o espetáculo. Durante nossa conversa, eu a contei de meu projeto de pesquisa e do *Jasager*, e pude ouvir um primeiro comentário surpreso: “Mas de novo o

Jasager?" Em seguida, ela me contou que havia montado a peça para o cinema, mas que recebeu tantas críticas, que acabou desistindo da divulgação do filme. À época eu não podia entender sua surpresa, muito menos as críticas ao filme, pelo menos com a obviedade com que ela relatava.

Pode-se dizer que o estudo genealógico do ato de escrita de *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, aqui concentrado na leitura propriamente dita, pode permitir aos leitores, os habituais sobretudo, a desestabilização das ideias já consolidadas a respeito da peça, permitindo novas leituras e contra-assinaturas nos mais diferentes contextos.

Com essas considerações é que se segue em busca do *Gestus* presente no ato de escrita de *Aquele que diz sim e Aquele que diz não.*

O *Gestus* transgressor de uma linguagem gestual

Ao estudar o ato de escrita, essa pesquisa genealógica encontra o *Gestus* do dramaturgo, e procura pelo seu próprio *Gestus*. A noção de *Gestus* é próxima àquela de conteúdo ilocucionário dos enunciados e, portanto, de ato de linguagem, ou da linguagem abordada em sua dimensão pública. Essa interlocução esclarece o destaque que se pretende conferir ao ato de escrita, em detrimento do texto propriamente dito, pois parece hábil a incorporar o processo de escrita progressiva de Brecht.

Segundo Brecht, por *Gestus* entende-se

> (...) todo um complexo de gestos singulares, dos mais diversos tipos, juntamente com comentários, os quais se baseiam em acontecimentos singulares entre as pessoas, e na postura/atitude geral de todos os que neles participam (condenação de um homem por outro, um conselho, uma luta etc.), ou um complexo de gestos e comentários que ocorrem em uma pessoa singular e desencadeiam certos acontecimentos (a atitude hesitante de Hamlet, a confissão de Galileu etc.), ou ainda apenas uma atitude fundamental das pessoas entre si. A execução de um trabalho, por exemplo, não consiste em um gesto se ela não contém uma relação social como exploração ou cooperação. (GW, 16, p.753) Tradução livre.[3]

O *Gestus*, ou gesto social, difere dos gestos singulares, pois consiste antes em um "complexo de gestos singulares", ou uma postura geral assumida, irrefletidamente ou não, em meio às relações sociais. Não se trata de supor uma verdade para as relações,

[3] Darunter verstehen wir einen ganzen Komplex einzelner Gesten der verschiedensten Art zusammen mit Äußerungen, welcher einem absonderbaren Vorgang unter Menschen zugrunde liegt und die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betrifft (Verurteilung eines Menschen durch andere Menschen, eine Beratung, ein Kampf und so weiter) oder einen Komplex von Gesten und Äußerungen, welcher, bei einem einzelnen Menschen auftretend, gewisse Vorgänge auflöst (die zögernde Haltung des Hamlet, das Bekennertum des Galilei und so weiter), oder auch nur eine Grunddhaltung eines Menschen zueinander. Eine Arbeitsverrichtung zum Beispiel ist kein Gestus, wenn sie nicht eine gesellschaftliche Beziehung enthält wie Ausbeutung oder Kooperation. (GW, 16, p.753)

mas sim de localizar as atitudes que as constituem. Cada participante da relação oferece uma perspectiva que existe juntamente com as demais.

A referência à declarada ocupação principal de Brecht, bem como os comentários a respeito de suas primeiras experimentações com a linguagem gestual podem ser encontrados, dentre outros, no texto "Sobre poesia sem rimas com ritmos irregulares" (Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhytmen) (GW, 19, P. 395-404), escrito em 1939:

> Deve-se ter em vista, que eu executei meu trabalho principal no teatro; eu pensava sempre no falar. E eu elaborei para o falar (seja em prosa, seja em verso) uma técnica bem específica. Eu a denominei gestual. (GW, 19, p. 398) Tradução livre. [4]

Nesse excerto, fica claro tanto o ofício principal que move o autor, quanto o foco de sua atenção, que corrobora sua análise enquanto enunciado performativo, ou enunciação, e não enunciado. O autor se ocupa do ato de falar, é esse que é visível no teatro, e que deve estar visível na literatura.

Bolle (1986) comenta o texto, destacando o esforço de Brecht em elaborar uma nova técnica de linguagem, pela qual "a expressão verbal deve impregnar-se inteiramente do *gestus* da pessoa que fala". Brecht não pretendia pacificar ou neutralizar os desacertos que moviam a trama social, mas ressaltá-los, através da recusa de um ritmo regular, em favor de um ritmo instável e sincopado.

> Naquela época, meu saber político era vergonhosamente mínimo; porém eu tinha consciência da grande incongruência que havia na vida social dos homens, e eu não tomei como minha tarefa a neutralização das desarmonias e interferências que eu fortemente sentia. Eu as capturei de modo mais ou menos ingênuo nos acontecimentos de meus dramas e nos versos de meus poemas. E isso, muito antes que eu reconhecesse suas características e causas verdadeiras. (GW, 19, p. 397) Tradudção livre.[5]

Assim, o *Gestus* do ato de escrita é transgressor não apenas por reinventar o formato dramático, ele é transgressor em sua atitude, que pretende desestabilizar habitualidades de percepção e de conhecimento, que esperam por regularidades e

[4] Man muß dabei im Auge behalten, daß ich meine Hauptarbeit auf dem Theater verrichtete; ich dachte immer an das Sprechen. Und ich hatte mir für das Sprechen (sei es der Prosa oder des Verses) eine ganz bestimmte Technik erarbeitet. Ich nannte sie gestisch. (GW, 19, p. 398)

[5] Mein politisches Wissen war damals beschämend gering; jedoch war ich mir großer Unstimmigkeiten im gesellschaflichen Leben der Menschen bewußt, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren. Ich fing sie mehr oder weniger naiv in die Vorgänge meiner Dramen und in die Verse meiner Gedichte ein. Und das, lange bevor ich ihren eigentlichen Charakter und ihre Ursachen erkannte. (GW, 19, p. 397).

harmonias, mesmo quando a vida delas passa longe. É transgressora a atitude provocativa, que fabrica cortes e dissonâncias.

Conclusões

De que maneira a genealogia do ato de escrita pode influenciar as contra-assinaturas? Ela pode reabilitar a iterabilidade do texto, e a possibilidade de sua convocação nos mais diversos contextos. O objetivo dessa proposta é explorar um acesso diferido à obra de Brecht, orientado por perspectivas que supostamente guiaram o ato de escrita, e outras que conduziram a leitura que ora se empreende.

A procura pela assinatura de Brecht encontra o *Gestus* de um artista que inicia sua carreira como crítico de teatro, relacionando-se, portanto, com pessoas do teatro; que tem como ocupação principal a escritura e encenação de peças e que visa, na contramão da estética e literatura tradicionais, o efeito que os escritos podem provocar. Ele executa um trabalho de escritor e encenador, com vistas ao aprendizado a ser promovido.

Vislumbra-se em *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* uma concretização desse *Gestus* transgressor, que reconhece que "b" não segue necessariamente "a", uma vez que muita coisa pode acontecer nesse intervalo.

Referências

BRECHT, Bertolt. Aquele que diz sim e Aquele que diz não. In. BRECHT, Bertolt. **Teatro completo, em 12 volumes**. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, V.3.

BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke in 20 Banden**. Frankfurt a. M: Surkamp Verlag, 1982.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Limited inc.** Tradução de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1991.

FOUCAULT; Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ESPAÇOS FLUIDOS E DE PODER A PARTIR DAS PERSPECTIVAS DOS OLHARES DAS PERSONAGENS RÂNIA (NO FILME *RÂNIA*, DE ROBERTA MARQUES) E MIRANDA (NA OBRA *MAR AFUERA*, DE GRECIA CÁCERES)

Léa Cristina Andrade[1]

Resumo: A questão problematizada nesse artigo retrata a aproximação feita entre os espaços ocupados tanto pela personagem Rânia, no filme *Rânia*, quanto por Miranda, na obra *Mar Afuera.* Assim como Rânia, a personagem Miranda sempre se sentiu uma estrangeira em sua própria terra ao tentar encaixar-se – da melhor forma possível – em uma sociedade que não lhe dava voz e muito menos escolha.
Palavras-chave: Espaços; Mulheres; Feminismo.

Introdução

Esse artigo objetiva estudar os perfis dramáticos das personagens Rânia (do filme brasileiro *Rânia*, dirigido pela cineasta Roberta Marques) e de Miranda (presente na obra *Mar Afuera*, escrita por Grecia Cáceres). Ressalta-se que todo esse trabalho é desenvolvido através de uma perspectiva feminista e que, para tal, são utilizadas duas obras de suma importância. A primeira delas é *La identidad de género en la imagen fílmica* (das autoras Casilda de Miguel, Elena Olabarri e Leire Duarte) que, além de conter dados sobre cinema e identidade de gênero, também aborda essa mesma identidade através da imagem fílmica. Na outra obra consultada – *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (de Judith Butler) –, foi utilizada a primeira parte do capítulo 1 (Sujeitos do sexo/gênero/desejo), que trata especificamente sobre *"Mulheres" como sujeito do feminismo.* As duas obras em questão, portanto, são de grande valor para o tema aqui proposto: as personagens destacadas são mulheres jovens e não possuem poder sobre suas vidas, já que dependem dos seus pais.

A personagem Rânia, na verdade, parece necessitar de "algo mais" fluindo da vida que leva para sentir-se viva: precisa de movimento, de qualquer coisa que a resgate daquela sensação em que parece estar à deriva – como o barco do seu pai encalhado na praia. Assim como Rânia, Miranda também cultiva a impressão de sentir-se uma estrangeira em sua própria cidade. Em vista disso, fica claro que ambas não se encaixam no tipo de sociedade vigente em seus países: Brasil e Peru. Para trabalhar esse aspecto

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Literatura, área de concentração em Estudos Literários, subárea de Literatura Comparada, da Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestra em Letras (UFF) e Especialista em Literaturas Hispânicas (UFRJ). Contato: leaandrade@yahoo.com.br.

são utilizados os livros *Estrangeiros para nós mesmos,* de Julia Kristeva, e *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios,* de Edward Said. Essas duas obras são de grande relevância para o desenvolvimento do tema abordado e estão em total alinhamento com a trajetória tomada pelas personagens Rânia e Miranda. No caso de Miranda, ela é obrigada a deixar Lima e passa a viver em Paris porque foi acusada, injustamente, pela morte de seu marido. Enquanto não existem provas oficiais contra ela, resolve viajar e sair do país com os filhos recém-nascidos. E somente em terra estrangeira consegue encontrar-se; ali percebe que o seu local de antes não lhe trazia satisfação, e sim estranheza. Daí surgiu a necessidade angustiante de experimentar outros mundos em busca de si mesma. Já Rânia tenta esse deslocamento como sinal de oportunidade de ação e movimento dentro do seu próprio espaço. Dessa forma, então, pode-se ver como cada uma delas tenta ocupar os espaços possíveis. Porque, na verdade, esses espaços significam um rito de passagem em suas vidas: vão da adolescência à fase adulta, de uma hora para outra, ambas através da dor.

O protagonismo feminino no filme *Rânia* e no livro *Mar Afuera*

De vital importância é a presença feminina nas duas obras em questão. Não é aleatório o fato de tanto a diretora quanto a autora escolhidas serem mulheres porque, como já foi dito anteriormente, esse trabalho objetiva ser realizado a partir de uma perspectiva feminista. No que diz respeito ao filme *Rânia,* ele é feito por mulheres e trata, predominantemente, do universo feminino – mais especificamente o mundo da dança (em diferentes aspectos e realidades diversas). Além disso, toda essa narrativa é construída tentando mostrar, de forma plena, a importância da mulher contemporânea.

Nesse sentido deve-se enfatizar, ainda, tanto a origem da diretora Roberta Marques (porque é a partir daí que ela constrói e escolhe o lugar para desenvolver a trama em questão) quanto a da autora do livro *Mar Afuera*, Grecia Cáceres. Roberta Marques nasceu em Maranguape, no Ceará, e utiliza a cidade de Fortaleza como cenário. Já que o filme é inteiramente rodado nessa capital, isso permite que o referido espaço – além de local dos conflitos – seja também usado como uma personagem estática (mas sempre presente e pronta para engolir qualquer pessoa). Como a diretora estudou cinema na Holanda, onde reside atualmente, vive revezando sua permanência entre Fortaleza e Amsterdam. Talvez o fato de sentir-se distante faça com que veja a necessidade de resgatar o seu lugar de origem nesse filme. Segundo palavras da própria

diretora: "Eu precisava ir embora, porque eu me sentia estrangeira nesse lugar." De acordo com Julia Kristeva:

> Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o "nós" precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9)

Essa parte é muito significativa porque Roberta Marques já se sentiu estrangeira em seu próprio lugar. Aquele espaço não era sentido como sendo seu. Isso significa que, para realizar seus sonhos, também teve que partir – assim como é o desejo da protagonista em seu filme. Como o seu lugar de origem não lhe trazia satisfação, tinha a sensação de ser uma estranha em sua própria terra; daí a necessidade de sair dali para experimentar outros mundos, outros olhares e outra forma de sentir a saudade. Precisou atravessar o mar para sentir-se em casa e, dessa forma, olhar sua terra natal de outro jeito.

Assim como Roberta Marques, Grecia Cáceres, já não vive em Lima há duas décadas. Quando saiu de seu país o cenário político vigente não era muito favorável por lá. Tanto que no seu livro, *Mar Afuera*, os acontecimentos não são marcados por uma época específica; segundo a própria autora: "*Mar Afuera* habla de los 80/90 pero no se encierra allí". Nesse período o país passava por um processo político muito violento, com a situação só ficando cada vez mais grave graças à corrupção desenfreada em todos os poderes. Em meio a todo esse conflito a autora resolve deixar o seu país para viver em Paris (logo após publicar seu primeiro livro de poemas *De las causas y los principios venenos/embelesos* - 1992). Sendo Grecia uma imigrante – bem como a personagem de sua obra – pode-se verificar algumas semelhanças entre as duas; isso será muito relevante na compreensão do ponto de vista da autora (que escreve usando suas memórias do país natal durante os anos 80/90). Mesmo retornando constantemente a esse local, o seu olhar agora é de fora – como ocorre com a diretora brasileira Roberta Marques. Tanto uma como a outra coloca em suas respectivas personagens alguns aspectos de suas próprias vidas: dão voz à mulheres jovens e que ainda estão em busca do seu lugar no mundo.

No que diz respeito ao filme *Rânia*, por tratar-se de uma obra essencialmente feminina, cabe aqui ressaltar um aspecto essencial em relação aos papéis designados às

mulheres. Isso porque acredita-se que somente uma divisão igualitária dos mesmos, dentro do meio cinematográfico, permite que a mulher coloque plenamente seu olhar e a sua perspectiva sobre questões mais realistas. E essa nova organização já pode ser vista em filmes dirigidos por mulheres. Torna-se essencial, portanto, intensificar e continuar a cobrança de uma maior representatividade feminina nos filmes – o que não é suficiente somente ao serem abertos espaços com mais mulheres nos cargos de direção, produção e roteirização. Na verdade, as mulheres precisam também fazer parte de todas as etapas pelas quais um filme passa até chegar o dia da estreia. No filme em questão, a personagem Rânia é uma adolescente que vive no morro de Santa Terezinha – bairro de Fortaleza onde reside uma população com baixa renda. Devido à condição social de sua família, a jovem precisa trabalhar para ajudar seus pais (já que a mãe é costureira e o pai é pescador). Além de trabalhar fora, ajuda na criação de seus outros dois irmãos. Sendo assim, acaba tendo que dividir seu tempo entre os estudos na escola municipal, as aulas de dança, os afazeres domésticos e o trabalho no quiosque da praia. Com a vida difícil que leva, somente encontra alento nas aulas de dança. Ao dançar, Rânia deixa-se levar pelos sonhos de, um dia, tornar-se dançarina profissional e sair daquela cidade em busca de novas oportunidades para sua carreira. Começa a frequentar, então, a casa noturna em que sua inseparável amiga – Zizi – já trabalha como dançarina. Nesse local é que surge uma oportunidade e a jovem passa a ter um trabalho remunerado dançando à noite. Segundo Michelle Perrot:

> As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar a sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas são diferentes. Elas se afirmam por outras palavras, outros gestos. (PERROT, 2017, p. 224)

Não fica realmente claro se o fato dela continuar dançando à noite faz com que tenha ingressado na prostituição. Porém, torna-se evidente que a sua verdadeira intenção é apenas dançar e poder viver disso (mesmo que o lugar onde trabalha não seja o mais apropriado por enquanto). Nota-se também o crescimento e a preocupação com o corpo da mulher: o uso que a sociedade, os homens e a própria mulher fazem dele. E a personagem Rânia consegue apoderar-se de seu corpo quando decide, enfim, ocupar os espaços. Segundo Silviano Santiago:

> Hoje os *retirantes* brasileiros, muitos deles oriundos do estado de estados relativamente ricos da nação, seguem o fluxo do capital transnacional como um

> girassol. Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metrópoles do mundo pós-industrial. (SANTIAGO, 2004, p.52)

Pois é isso o que Rânia deseja: ganhar o mundo e poder, assim, transformar sua vida através da dança. Já que teve uma vida difícil desde muito nova, ela sonha em transpor fronteiras – vendo isso como uma solução para romper o ciclo de desigualdade e sacrifício da família na tentativa de sobreviver. Os espaços representativos de poder são implícitos, invisíveis, mas bem delineados. Segundo Roberto DaMatta:

> A *casa* define tanto um espaço íntimo e privativo de uma pessoa (por exemplo, seu quarto de dormir) quanto um espaço máximo e absolutamente público, como ocorre quando nos referimos ao Brasil como nossa casa. Tudo, obviamente, depende de outro termo que está sendo implícita ou explicitamente contrastado. Deste modo, meu quarto (por oposição aos outros quartos) é a "minha casa". (DAMATTA, 1997, p. 15)

A cidade de Fortaleza, que deveria ser a sua casa, na verdade passa a ser opressora para a personagem em questão. Isso se vê refletido na ausência de horizontes – apesar do cenário à beira-mar – que empurra a jovem rumo à ânsia de partir. Passa a querer intensamente sair daquele lugar, atravessar o mar e assim viver da dança (que vê como solução para poder mudar de vida). Mas suas possibilidades mostram-se reduzidas diante do grande abismo referente à desigualdade social presente e à falta de oportunidades. A dança, no caso, serve como agente transformador e também como uma nova chance para tentar sair da vida difícil que leva. Em um determinado momento e de várias formas, a personagem Rânia tenta viajar com a companhia de dança – mesmo sem a autorização dos seus pais. Acontece que a coreógrafa responsável não compactua com esse ato e isso faz com que a jovem adie seu sonho por enquanto. Sonho esse que, para a personagem, significa um novo modo de viver – pois o que mais deseja é ultrapassar a fronteira entre a vida que tem e o mar. Esse mesmo mar que, por mais que se apresente todos os dias diante dos seus olhos de forma esplêndida, tem o enorme poder de imobilizá-la. O filme em questão revela-se delicado: é uma obra que apenas insinua o que não há necessidade de mostrar. Nele constata-se que o olhar reflete exatamente o direcionamento da personagem Rânia. Ela e sua amiga Zizi compartilham não só a luta por uma vida melhor, mas também um forte companheirismo; são seres que constroem laços comuns para superarem os obstáculos encontrados em suas vidas. E o amor pela dança é também outro elemento que contribui para unir essas duas jovens, que move tudo ao redor delas. Esse mesmo universo feminino faz do filme uma ode à existência e um hino à liberdade de escolhas. Revela-se como uma obra tecida

feito colcha de retalhos e que, mesmo sendo tão diversos, juntos mostram possuírem mais pontos em comum do que diferenças. Mesmo escolhendo caminhos que podem estar longe da perfeição – segundo a opinião de muitos – eles são trilhados por mulheres que agarram suas vidas (literalmente) à unha.

Já no livro *Mar Afuera*, a autora dá voz à Miranda, uma protagonista que também mal saiu da adolescência. Ela é uma jovem universitária, que mora com seus pais em Lima e que sonha ser escritora. Ao contrário da personagem Rânia, Miranda não tem uma vida difícil e não precisa trabalhar para ajudar no sustento da família. No entanto é obrigada a fugir da cidade, com seus filhos gêmeos, logo após ser acusada de assassinato. A história gira em torno dessa fuga e também do seu exílio em Paris. Para Miranda, Lima se apresenta como uma cidade caótica, limitada, asfixiante e até mesmo como uma inimiga – nesse sentido é uma constante ameaça porque a personagem sente-se violentada ao não conseguir exercer sua vontade (seja devido à sua idade ou pelo mero fato de ser uma mulher e ainda depender dos seus pais). Em um trecho do livro, sua mãe comenta: "No eres libre, nadie lo es, le repetia su madre cuando se lanzaba en discursos de naturaleza épica o idealista" (CÁCERES, 2017, p.72). É como se não pudesse ter vontade própria. Ou seja: em tudo o que faz parece imperar sempre a vontade do outro. Dessa forma ela não consegue ser responsável pela sua própria vida, pois não tem nem o direito de escolha e nem o de tomar decisões. Seus pais, na verdade, é que fazem isso por ela. Miranda sempre fez aquilo que esperavam dela; isso graças ao fato de viver em uma sociedade patriarcal na qual seus parentes também estavam inseridos. Para não se sentir uma estranha dentro da própria família, tentou agir como as demais meninas da sua idade e pagou um preço alto por isso: foi acusada de praticar um crime. Mas a verdade é que ela já havia sido condenada muito antes, quando lhe designaram papéis baseados única e exclusivamente no gênero. Segundo Judith Butler:

> Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. (BUTLER, 2018, p. 69)

A personagem Miranda descobriu-se mulher através da dor – pois dessa maneira sai da condição de mera espectadora para atuar na sua própria vida. Assim como Rânia, ela também começa a ser protagonista na própria história. Entretanto foi

preciso, para tal, que atravessasse o mar imponente à sua frente; a partir daí começa, enfim, a se descobrir como pessoa. Além disso, recebe, como se fosse uma segunda chance, a oportunidade de reencontrar aquela adolescente (não muito distante) que sonhava em ser escritora. Aqui é perfeito citar Virginia Woolf, tão atual e relevante nesse contexto:

> Vocês ganharam quartos próprios na casa que até agora era só dos homens. Podem, embora com muito trabalho e esforço, pagar o aluguel. Estão ganhando suas quinhentas libras por ano. Mas essa liberdade é só o começo; o quarto é de vocês, mas ainda está vazio. (WOOLF, 2016, p.18-19)

Mesmo ciente de que alguns sonhos adormeceram durante esse percurso de (re) descoberta sobre si mesma, Miranda sabe que eles ganharam novas formas. Isso ocorre à medida que consegue amadurecer, em pouco tempo, graças a uma espécie de "rito de passagem obrigatório". E assim a personagem adquire consciência de sua própria situação: mulher, estrangeira, com filhos gêmeos e vivendo onde é uma completa desconhecida. Na verdade, conclui que ela é apenas mais uma na Paris de tantos rostos. Então decide aproveitar tanto esse distanciamento como a própria solidão para ocupar, enfim, os espaços visíveis e invisíveis que a cidade oferece: "Quedarse un buen rato mirando el mar, siempre diferente e igual, eternamente contenido en la misma cuenca pero a veces agitado, en calma, plateado o verde, muy rara vez casi azul" (CÁCERES, 2017, p.79-80). Quando começa a explorar a cidade onde agora mora, passa a lembrar do próprio país e toma ciência da falta que sente do seu mar; do Pacífico – que sempre lhe trazia a calma necessária diante da falta de ar causada por sua vida em Lima. Também é observando as águas que descobre, em Paris, algo que lhe foi negado em seu país de origem: liberdade! Desse modo, assim como Rânia, seu olhar torna-se outro ao adquirir consciência da própria vida.

Espaços: deslocamento e estagnação

No filme *Rânia*, a ação começa e termina com a presença da cidade: uma hora de forma acolhedora (quando Rânia sente mais coragem e confiança) e outra de forma mais espaçosa – como o próprio mar (momento em que a insegurança e o medo prevalecem na personagem). Rânia está em terra firme, mas sempre na beira do mar,

com todo aquele horizonte insistindo no convite para desvendá-lo. Ainda que o mar seja onipresente em sua vida, ela não consegue ultrapassar esse espaço fluido. Ele acaba por virar, então, um espaço de poder diante de suas limitações: atravessá-lo significa sair de sua mera condição de espectadora diante da jornada que está apenas começando.

Desde a sequência inicial, *Rânia* marca o espaço, o território e seus limites como o lugar de conflito principal. A protagonista precisa transcender o espaço: ir embora dali e colocar-se em trânsito, em movimento; sair, enfim, da estagnação que paira sobre a cidade de Fortaleza. E o que deseja – realmente – é usar o seu amor pela dança para tentar deixar uma vida que parece predestinada a não ter opções. Seu olhar diante do mar surge, então, imensamente significativo ao ver o barco do seu pai partindo para a pescaria. Essa última cena do filme, revela bem o sentimento da personagem. Isso fica explícito porque o barco, além de ser batizado com o nome de *Hope* (esperança, em português), também traduz muito significado – principalmente por ser a última cena do filme. Dessa forma constrói-se um final aberto e que traz, em si, diversas possibilidades. Porque apesar de Rânia continuar ali, presa entre o medo e a coragem, percebe-se que ela ambiciona muito mais... E o barco em direção ao mar pode, perfeitamente, representar sua esperança em relação ao futuro – com inúmeras possibilidades à sua frente, rompendo com todo aquele oceano de dificuldades em que vive. Enfim: uma vida ainda por viver. A história de Miranda, porém, começa no momento presente – quando ela já mora em Paris. A partir daí a protagonista começa a recordar seu caminho até aquele momento e todas as situações que a impulsionaram rumo à travessia do oceano (levando consigo duas crianças recém-nascidas e totalmente dependentes dela). Aqui o passado e o presente se misturam. Logo no início do livro, temos o seguinte trecho: “Los niños y yo, solos en el mundo. Como navegar en un barco en medio de las aguas agitadas de un mar peligroso” (CÁCERES, 2017, p. 14). Somente nesse instante a personagem percebe a solidão em si. Passa, então, a sentir-se como se estivesse em um mar agitado e feroz, onde precisa sobreviver em meio à tempestade de sua vida. Em Lima, a personagem principal não tem uma escolha de vida; no exílio em Paris, ao contrário, ela controla o próprio rumo segundo a sua vontade. Como pode ser constatado no seguinte trecho do livro: “París la había acogido con su bien conocida indiferencia, aquella que fue como un bálsamo para sus heridas” (CÁCERES, 2017, p. 30). Miranda foge de Lima para o exílio. Quando chega a Paris, entretanto, sente muitas

saudades do mar da sua cidade. O mar – que também compõe o título da obra – atua aqui como elemento pacificador na história... A relação que tem com o mar é, em si, bem paradoxal: apesar de achar Lima sufocante, encontra no mar um espaço de serenidade, de horizonte. Na p. 40, existe o seguinte trecho: "El mar de Lima siempre gris, agitado de olas, con la espuma que desaparece al romperse una y otra vez esa masa sobre la playa" (CÁCERES, 2017, p. 40). Nesse sentido, o reencontro com seu país é feito através do mar. Mas Miranda só percebe isso quando começa a caminhar por Paris. Na p. 25, pode ser destacada a seguinte passagem: "Lo que más le gustaba era pasear a lo largo del rio, pegada al borde del Sena" (CÁCERES, 2017, p.25). Paris consegue libertá-la, enfim, pois significa o novo, o descobrimento; ali ninguém conhece sua vida e por isso ela não será julgada como antes. Em Paris a personagem pode, portanto, assumir uma vida mais adulta. Afinal precisa cuidar dos filhos e também reencontrar-se como pessoa. Por esse motivo sente a cidade como um terreno de exploração e, ao mesmo tempo, como uma cúmplice desse descobrimento; passa, enfim, a atuar na própria vida. Na página 25, continua: "A veces se detenía a comer algo, al paso, sentada en un banco mirando el agua gris verdosa. Como el mar de Lima" (CÁCERES, 2017, p.25). Os espaços fluidos representados pelas águas, tanto no filme quanto no livro, marcam o ciclo de vida das personagens. Refletem, dessa forma, lugares de trânsito, de mudança e de transformação. No caso de Miranda, a transformação perpassa todo o seu corpo – conforme pode ser constatado no seguinte fragmento do livro: "Cuando estaba embarazada, es verdad, no gustaba de hablar con nadie. Vivía ensimismada en ese vientre redondo, lleno de agua y de pececitos que la rozaban de vez en cuando" (CÁCERES, 2017, p.31). Nesse sentido, as águas vem fluindo inundadas de vida e iniciam novos ciclos feito as marés. Os espaços representativos de poder, presentes nas duas obras, são bem demarcados (mesmo que eles, durante muitas vezes, retratem os muros invisíveis da desigualdade de forma velada). No caso do filme *Rânia* pode-se dizer que o mar atua, também, como personagem (já que faz parte da vida da protagonista). E é por meio dele que fica explícita a visão da diretora sobre uma Fortaleza beira-mar, solar, convidativa... Uma Fortaleza onde esses espaços invisíveis moram na fronteira do porto significando, não só a liberdade, mas também o encontro com o sonho da jovem. O lugar em terra firme, onde vive Rânia, simboliza algo muito além da sua limitação: é tudo aquilo que a impede de sair da estagnação em sua vida. Já

em *Mar Afuera* também estão presentes o mar e o rio na vida de Miranda. Apesar de não conseguir viver longe dessas águas, ela mantém uma conduta estagnada porque não é livre para decidir nada sobre a própria vida. Isso porque as formas de poder ali existentes – como a própria sociedade da qual participa – não a deixam respirar livremente. Através das normas vigentes, que ainda refletem o poder do patriarcado como dominante, são ditadas as diretrizes e os comportamentos a serem seguidos. Assim como as personagens do filme *Rânia* e do livro *Mar Afuera*, suas respectivas diretora e escritora deslocaram-se nesses espaços fluidos, de poder e de incerteza – já que o fato de sentir-se estrangeira em seu próprio território é algo comum a elas. Uma vez que os espaços não lhes traziam satisfação, as duas também tiveram que perseguir seus sonhos ocupando outros espaços no mundo; seguir o ciclo das marés coincidindo com a vida. Assim são as suas personagens: jovens mulheres em busca de outras alternativas – que não sejam aquelas esperadas ou mesmo impostas por terceiros. Essa forma remete ao pensamento a Edward Said, quando ele declara haver diferença entre os exilados: "Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais" (SAID, 2003, p.54). E é justamente esse o caso de Roberta Marques e de Grecia Cáceres, já que saíram de seus países porque buscavam outros horizontes (além do oceano que vislumbravam em suas vidas). Esses espaços acabam virando, então, um lugar de trânsito – pois tanto Roberta quanto Grecia alternam frequentemente suas residências entre os países onde escolheram viver e as terras em que nasceram (essas nunca esquecidas e sempre visitadas num constante "lá e cá"). Talvez esse distanciamento sirva para idealizar a terra que ficou lá e, dessa forma, poder guardá-la como aquele lugar primeiro – só descoberto melhor ao estar distante. Assim, o mar acaba sendo o elemento sempre presente na vida das autoras no seu "lá e cá". Isso porque, tanto no filme como no livro, o mar é de grande importância por significar descoberta, amadurecimento e espera. Esse mar, tantas vezes representado como um símbolo de liberdade e de imensidão, ainda pode sufocar e resultar em abandono, aprisionamento. É o que ocorre com as personagens jovens nas obras anteriormente citadas. Porque mesmo diante da sensação de abandono – seja pelo poder público, por parentes ou mesmo amigos – elas procuram uma alternativa para subverter (de alguma forma) o domínio, seja ele representado pela família, instituições e cidades.

Considerações finais

Tanto o filme *Rânia* quanto o romance *Mar Afuera* falam de um momento, de uma fase e o entorno na vida das personagens Rânia e Miranda. No caso do filme, a produção tem como cenário a cidade de uma Fortaleza contemporânea; no livro, entretanto, é a cidade de Lima, no Peru. Ambas as localidades são cercadas pelo mar, esse desconhecido que, ainda assim, está presente todo o tempo na vida dessas personagens jovens. Aqui vale ressaltar que, mesmo sendo tão novas e no frescor de suas existências, as duas protagonistas já carregam as inúmeras contradições próprias do ser humano dentro de si. Não se pode deixar de mencionar todos os riscos que enfrentaram – principalmente quando lhes é negado o direito a que todo ser humano deveria ter: usufruir, em igualdade de condições e dignamente, dos bens materiais e educacionais em qualquer sociedade. Pois, como antes mencionado, essas jovens buscam ocupar todos os espaços que lhes foram negados – simplesmente por serem mulheres e não terem domínio sobre suas vidas. Apesar da personagem Miranda pertencer a uma família com recursos, ela não tem poder de escolha. Nesse sentido, Rânia apresenta uma tríade muito pior para uma jovem de 16 anos: já tem a obrigação de trabalhar para ajudar a família (mesmo ainda sendo uma estudante), além de tudo o que lhe é negado pelo mero fato de ser jovem, mulher e pobre. Diante disso, fica claro que o seu aprendizado não pode ser comparado, da mesma forma, ao de outra estudante que não possui essa enorme responsabilidade precoce – como é o caso de Miranda, no livro *Mar Afuera*. Pode-se perceber, assim, que entre essas duas personagens há uma grande distância no que diz respeito às oportunidades; em razão disso, portanto, as suas necessidades não são satisfeitas de forma igualitária. No entanto, os papéis sociais dessas mulheres continuam refletindo clara desigualdade e subordinação – com as personagens vivendo sob uma sociedade cada vez mais excludente (que ainda nega os seus direitos de voz e de escolha). Tanto Rânia quanto Miranda são uma mistura de medo e coragem: apesar de outros decidirem por elas, isso muda quando resolvem tomar as rédeas de suas vidas – ocupando todos os espaços que antes não podiam. Dessa forma, constata-se que as personagens completam um ciclo em suas vidas; porque ao quebrar a visão inocente da adolescência dentro de si, conseguem perceber que essa fase terminou. E com o término da inocência, outra fase logo tem início. Afinal é outro ciclo começando, com o olhar repleto de esperança no amanhã que ainda está chegando... E

esse porvir consiste na possibilidade de romper fronteiras, derrubar muros e atravessar oceanos em busca dos sonhos ou mesmo da própria essência do ser. Além disso, cada uma tem as águas como grande testemunha. Porque, mesmo sendo muitas, elas estão sempre presentes durante todo o trajeto de suas existências, seja como um lugar de trânsito ou simplesmente de possibilidades – mas sempre um espaço a ser descoberto e ocupado.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÁCERES, Grecia. *Mar Afuera.* Lima: Fondo Editorial Universidad César Vallejo, 2017.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.* Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MIGUEL, Casilda de, Olabarri, Elena e Ituarte, Leire. *La identidad de género en la imagen fílmica.* Bilbao: Universidad del País Vasco, s/d.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.* Tradução Denise Bottmann. 7ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas.* Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

RÂNIA. Direção de Roberta Marques. Brasil: 2012. Ceará: Tucuman Filmes, 2013. 1h25min., colorido.

SERTÃO E SAGARANA: O OUTRO LADO DA HISTÓRIA

Antonio Daniel Félix (UFPA)[1]

Resumo: Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de mestrado acerca da relação entre leitor e personagem, no curso da formação deste ao longo da novela "A hora e vez de Augusto Matraga" — de *Sagarana* (1946/1983) de Guimarães Rosa — e na análise de sua recepção crítica entre os anos de 2000 a 2018. Como assegura Candido (2015), a ficção não existiria sem o personagem, da mesma forma que não existiria, caso não houvesse uma realidade outra que lhe servisse de base para sua relação com o leitor, Jauß (1994). Para além disso, neste trabalho, baseamo-nos na leitura da recepção crítica de Oliveira (2015), Leitão (2006) e Pereira (2009). Quanto aos aspectos teóricos, selecionamos os estudos de Jauß (1974;1977/1982) e Zilberman (2001).

Palavras-chave: Sagarana; Guimarães Rosa; Recepção.

Leitura e Recepção da novela

Para analisar a novela de Augusto Matraga, tomaremos como base a divisão proposta por Fábio Freixeiro (1971) ao interpretar essa novela em seu ensaio "O problema do gênero em *Sagarana"*, que a divide em "[...] *o primeiro Matraga*, manda chuva do sertão, cercado de capangas; *a humilhação do protagonista*, pela perda da mulher e dos cabras, pela surra quase homicida que sofreu e pela crise mística daí decorrente, [...]; *o encontro com seu Joãozinho Bem-Bem* (FREIXEIRO, 1971, p. 97-98). Além disso, tomaremos como ponto inicial a recepção da obra: *Augusto Matraga: um herói além do bem e do mal — uma perspectiva trágico-ontológica*, dissertação de Eduardo Leitão (2006); *A arquitetura mítica da narrativa rosiana: as raízes do monomito na travessia heroica de Augusto Matraga*, dissertação de Alexandre Pereira (2009) e *A construção do santo popular no conto "A hora e vez de Augusto Matraga" da obra Sagarana*, dissertação de Wellington Oliveira (2015).

Nossa leitura da novela, em comparação a recepção desta, não tem a intenção de anular a interpretação de ninguém, pois reconhecemos que, com base na multiplicidade de vozes no interior da obra, há inúmeras possibilidades de leituras.

Devido a uma reconhecida restrição de páginas, devemos ser o mais sucinto possível em nossa análise da novela.

[1] Graduado em Letras (IFPA); Mestrando em Letras (UFPA/CAPES). Integrante do grupo de pesquisa EELIP. Email: antodanfel@outlook.com. Trabalho realizado sob orientação do Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

O primeiro Matraga

À primeira vista, vemos no início da novela um tradicional valentão, no entanto, numa leitura mais minuciosa, percebemos que a avó do personagem tentei criá-lo com educação e bons costumes, afinal, queria que este tornar-se padre. Porém, influenciado por seu pai e por toda uma comunidade que exigia que demonstrasse *homência*, de modo a ter respeito de seus subordinados e de toda a comunidade, a fim de se equiparar aos demais poderosos que viviam em conflito com sua família, herança de seu pai. O personagem se mostra robusto e violento, sem respeitar nem sequer sua própria família.

Num momento em que é traído e abandonado pela família, o personagem, numa ação abrupta, tenta recuperar todo seu poder e sai rumo ao inimigo de herança de seu pai "— Cachorrada!... Só de pique... Onde é que eles estão? / — Indo de mudados, p'ra a chácara do Major... / — Major de borra! Só de pique, porque era inimigo do meu pai!... Vou lá!" (ROSA, 1983, p. 330).

O filho do coronel, não consegue confrontar o velho inimigo de seu pai sozinho, sendo, em consequência disso, humilhado e espancado por seus ex-capangas e um capiau que ele tinha humilhado inicialmente. Este ato, considerado pelos agressores como a morte do personagem, encerra a primeira parte.

A humilhação do protagonista

Ao ser resgatado, após a melhoria de sua saúde, o protagonista muda-se para outro arraial, desonrado, sem nome, nem a família que tivera antes. Nhô Augusto tenta reconstruir sua vida, de forma contraria à sua primeira vida anterior. Agora, ele sente nojo do homem perverso que foi.

Após algum tempo, num reencontro com um velho conhecido, fica sabendo do que aconteceu após sua *suposta morte*. Isso faz-se com que o personagem se sinta mísero diante de sua falta de *homência*, ao saber que a única pessoa que não o abandonou nem o traiu, morrera em seu nome: "[...] o Quim Recadeiro — um rapazinho miúdo, tão no desamparo — e morrendo como homem, por causa do patrão... Um patrão de borra, que estava p'r'ali no escondido, encostado, que nem como se tivesse virado mulher!..." (ROSA, 1983, p. 343).

Apesar da humilhação por sua falta de *homência* e honra, quando surge a oportunidade de recuperar tudo o que tinha perdido, o personagem a rejeita. Não almeja fazer mais nenhuma desgraça a ninguém, preferindo manter as coisas como estão. Assim, despede-se de seu novo amigo, seu Joãozinho Bem-Bem, que o protagonista tinha hospedado em sua humilde casa.

O encontro com seu Joãozinho Bem-Bem

Após sua recuperação, numa manhã de imigração dos pássaros, o personagem sente que é hora de partir, pois considera que deve se fazer presente noutros locais, de modo a ajudar pessoas que estejam necessitando de ajuda. Dessa maneira, o personagem sai sem rumo, deixa que seu jumento escolha o caminho. Num dado momento, o protagonista chega num arraial, onde reencontra seu amigo, seu Joãozinho Bem-Bem. Este, num intento de fazer cumprir a *lei* jagunça, pretende matar um rapaz — irmão do assassino foragido de um de seus jagunços — além de abusar das irmãs do dito assassino, destruindo tal família. Num ato de desespero, o velho pai do assassino implora ao chefe jagunço que polpe sua família e que mande matar somente ele, o pai.

Diante da recusa de seu Joãozinho Bem-Bem e em cumprimento de sua jura de ajudar os necessitados, de modo a reparar seus atos passados com boas práticas, Nhô Augusto trava uma luta com seu amigo: "— .... Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto..." (ROSA, 1983, p. 364). Com base em seus atos passados, Nhô Augusto morre feliz, pois acredita que conseguiu *anulá-los* com suas boas práticas e sua morte em prol dos necessitados.

Leitão (2006)

Em sua dissertação, no tópico *A diversidade vingativa impulsionada pela vaidade ferida*, Leitão, com base em Nietzsche, procura mostrar que todas as ações que compõem a novela desenvolvem-se baseadas numa vontade particular de vingança, em virtude da vaidade ferida de cada personagem. Daí, Leitão afirma que

> A vontade de potência das variadas formas com que se apresenta, seja através de uma vontade pessoal ou da natureza, emerge como a motivação principal dos conflitos, e como consequência do confronto de forças têm-se o prejuízo, o dano, a vingança, o castigo, a culpa, o ressentimento, o remorso e a má-consciência, os quais são assim considerados à medida em que a vaidade é

> ferida, no momento em que a vontade de potência é exercida ou contestada, podendo vir a intensificar ou retroagir a vida. (LEITÃO, 2006, p. 69)

Sua suposição de que a filha de Nhô Augusto tenha se tornado uma "mulher à toa", tal qual é colocado no início da narrativa, não se sustenta ou, pelo menos, é contestável, visto que dizer que "ela, em seus devaneios de adolescente a descobrir sua individualidade, deve ter pensado que, para o pai, o qual nunca a amou, vê-la como uma mulher perdida seria uma vingança bem concretizada, já que é uma questão de desonra ao nome dele." (LEITÃO, 2006, p. 66), seria errôneo.

O único momento em que se fala sobre a filha de Augusto Matraga é no qual há o encontro entre este e Tião da Thereza, o leiloeiro do início da novela. Este assegura a Nhô Augusto que "a filha, sim, é que fora uma tristeza: crescera sã e se encorpora uma mocinha muito linda, mas tinha caído na vida, seduzida por um cometa, que a levara do arraial, para onde não se sabia..." (ROSA, 1983, p. 341).

Primeiro, o "ser uma tristeza" anunciado por Tião da Thereza — o mesmo que, no início, disse não tolerar ficar no mesmo ambiente em que pessoas hereges — tem como base uma concepção cristã, de acordo com a qual toda mulher deveria casar-se por meio da igreja, anunciando sua servidão às leis desta. Assim, seria, para Tião, motivo de tristeza o fato de Mimita não se encaixar nos moldes de mulher, segundo a igreja, tal qual seu pai, que em nenhum momento é citado como um servo desta, durante a primeira fase de sua vida.

Segundo, o que Tião diz é que Mimita apaixonou-se por alguém, que entrou em sua vida e a levou embora para algum lugar desconhecido. Assim, embora ela não tenha servido à igreja, talvez se mantenha com seu primeiro e, quiçá, único amante, no sentido literal. "Cair na vida" é uma expressão ambígua, podendo significar tanto *tornar-se uma mulher da vida*, isto é, *uma prostituta*, ou, por outro lado, *ir embora*. Acreditamos que, aqui, o sentido sugerido pelo texto seja o segundo.

Para além disso, no momento em que Nhô Augusto deseja ir embora, ele não tem *vontade de potência* nenhuma, senão a vontade de "andar solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!..." (ROSA, 1983, p. 359). Quando ele permite que seu jegue escolha o caminho, fica explícito sua vontade de *simplesmente viver*, sem qualquer objetivo preestabelecido. O segundo encontro de Nhô Augusto com seu Joãozinho Bem-Bem acontece por acaso.

O confronto final entre esses dois se dá mais por conta de que Nhô Augusto vê no chefe jagunço uma re-apresentação de si — quando *era jovem* e agia como se fosse dono do mundo — além de um ato que o faz, provavelmente, lembrar de seu camarada Quim, que morreu tentando proteger sua honra. Seria injusto e vergonhoso para ele permitir que seu Joãozinho Bem-Bem destruísse aquela família por um crime cometido por alguém que está foragido, visto que a família não tem culpa do ato do assassino.

Seu Joãozinho Bem-Bem, por sua vez, tem dois motivos para lutar contra Nhô Augusto: primeiro, experimentar a força de seu adversário e amigo, de modo a tirar a conclusão do que tinha pressuposto antes "— Mano velho, o senhor gosta de brigar e entende." (ROSA, 1983, p. 359); segundo, fazer valer a *lei* jagunça de que alguém da família do assassino deve morrer. Consideramos que estas são as sugestões do texto em si. Desse modo, podemos dizer que a conclusão de Leitão seja a de que, apoiado em Nietzsche,

> "o protagonista, Augusto Matraga, apesar de suas contribuições ascéticas, transvalora a moral cristã, equiparando-se à ideia nietzscheana do ser humano que está além do bem e do mal, negando assim o cristianismo e aproximando-se do nietzscheanismo." (LEITÃO, 2006, p. 13).

Acreditamos que poderíamos dizer que Augusto Matraga seria mais uma re-apresentação do humano que erra, aprende com seus erros e, futuramente, tenta evitar que seus amigos e/ou familiares cometam os mesmos erros. Em seu caso, ele sai numa aventura com o intuito de ajudar os necessitados e impedir que injustiças sejam feitas. Além disso, é explícito que, antes da morte, o personagem, em termos cristãos, preocupa-se em salvar a alma de seu amigo, seu Joãozinho Bem-Bem, da mesma forma que ele tentou evitar que seu amigo cometesse os mesmos erros que ele cometeu.

Pereira (2009)

Pereira mostra em seu trabalho que a novela em questão se desenvolve de acordo com uma estrutura preestabelecida, chamada, em seu trabalho, de *monomito*.

> As peripécias do conto equivalem à estrutura geral do monomito. Augusto, antes de ser torturado, era violento e cruel. Após ser resgatado pelos pretos velhos, decide partir (partida) para começar uma vida digna da salvação de sua alma. Trabalhando para os outros, orando, abstendo-se de sexo e cachaça, resiste a momentos de tentação no sentido de agir de acordo com seu antigo

> estado (provas iniciáticas). Quando, por fim, vence o duelo contra Bem-Bem, redime-se, beneficiando não apenas o velho primo, mas também a filha, para quem pediu a proteção de seu beneficiado, e a mulher, por solicitar que fosse tranquilizada. Seus últimos atos marcam o retorno a seu antigo mundo, mas não como vilão que fora, mas sim como benfeitor. (PEREIRA, 2009, p. 71)

Ao considerar a novela como uma estrutura mítica, consequentemente, Pereira considera o personagem como um herói mítico, afirmando que "O herói mítico não é isento de contradições ou fraquezas, pois, se assim o fosse, não haveria mérito nenhum em suas façanhas." (PEREIRA, 2009, p. 81).

Ao longo da novela, há inúmeros momentos de fraqueza do personagem, mas nenhum foi tão intenso quanto o momento após o encontro com Tião da Thereza, que informa ao asceta sobre a situação de sua família que tinha ficado para trás. Em desabafo aos seus *pais adotivos*, Nhô Augusto confessa que se sentia como se estivesse "no escondido, encostado, que nem como se tivesse virado mulher!..." (ROSA, 1983, p. 343). Assim, ao mesmo tempo em que o personagem quer manter-se sob os preceitos da igreja, de modo a obter sua salvação, ele sente-se enfraquecido por tais preceitos e almeja ter poder de "macho", poder usufruir de seu corpo (fumar, beber, ter mulheres, brigar), porque isso é o que significa, para o personagem, ser "macho". Logo, ele mantém-se numa oscilação paradoxal. Diante disso, para além do mítico, Pereira vê no personagem características que o qualificam como trágico, afirmando que

> Não só aqui se evidenciam elementos do trágico na história de Augusto Matraga. No início do conto, a despeito da caracterização negativa da personagem, Nhô Augusto intervém de forma paradoxal no episódio do leilão, arrebatando a Sariema, é o responsável pela restauração da ordem, impedindo que a Quermesse se degenerasse completamente em desordem (PEREIRA, 2009, p. 133)

Embora Pereira desconsidere que, em virtude do leilão de "mulheres à toa", o capiau apaixonado é espancado por Nhô Augusto e seus capangas, bem como por parte dos demais capiaus bêbados que lá estavam; Pereira considera o fato de Nhô Augusto ordenar que se abra caminho para Tião, considerando a quermesse, então, encerrada a partir desse momento. Assim, Nhô Augusto provoca tanto a desordem quanto a ordem. De qualquer forma, acreditamos que seria mais adequado dizer que ao longo de toda a narrativa o herói manifesta uma personalidade mista, ora sendo mal ou bom e, por fim,

um *bom-mal*. Ele, seria, portanto, uma ótima re-apresentação do *ser humano*[2], que não é nem bom, nem mal, mas os dois ao mesmo tempo, em complementação.

Oliveira (2015)

Oliveira, em sua dissertação, foca no personagem principal, em seu desenvolvimento ao longo da narrativa, que é a comparada, inúmeras vezes, com a vida percorrida por Francisco de Assis, chegando, em determinados momentos, a ser comparada com a de Jesus Cristo.

Podemos, pois, ver de início que sua argumentação se baseia numa fundamentação religiosa, uma vez que, desde o princípio, ao discutir sobre as leituras de Guimarães Rosa, o pesquisador assegura que "Os livros espirituais que compõem sua biblioteca, seguramente, influenciaram na sua escrita e, consequentemente, na construção da personagem Matraga." (OLIVEIRA, 2015, p. 13).

Dessa forma, já ficou claro que dentre as inúmeras possibilidades de leitura, Oliveira busca a de natureza religiosa, considera-a tão predominante que afirma o seguinte: "Ao se ler o conto, vê-se claramente que Rosa constrói uma personagem que atinge a santidade ao final da vida através do martírio." (OLIVEIRA, 2015, p. 13).

No que diz respeito ao nome do personagem principal, Oliveira argumenta que "Nas ordens religiosas era comum a troca de nome ao se fazer a profissão religiosa. A troca simbolizava o nascimento de um novo homem para Deus, e geralmente se escolhia um nome de santo como nova identidade." (OLIVEIRA, 2015, p. 35).

Guiado por sua vontade de mostrar que um personagem fictício pode ser considerado *santo*, Oliveira prepara sua argumentação chave, afirmando que "A jornada feita por Matraga insere seu nome no rol dos santos populares, ou seja, pessoas que são veneradas como santas pelo povo, ainda que não figurem no cânone católico." (OLIVEIRA, 2015, p. 86). Asseverando, por fim, que, com base em sua argumentação, "Morre a personagem de Rosa e surge o santo Matraga, o santo da literatura de Rosa." (OLIVEIRA, 2015, p. 91). Sua argumentação fecha com a apologia de uma possível existência de um santo popular advindo da literatura.

[2] Pereira sente a mesma dificuldade em relação à tipificação do herói e acaba considerando-o *moderno,* em virtude de sua aproximação ao humano.

Como poderia um ser fictício ser considerado santo? E se pudesse, poderia Augusto Matraga ser considerado santo?

Se basearmos nossa reflexão no fato de que alguém para ser declarado santo, precisaria ter existido *realmente*, de modo que houvesse pessoas que pudessem dá testemunho de suas atitudes nobres, não aceitaríamos a proposta feita por Oliveira.

Levando em conta a novela em questão em sua integridade, não podemos considerar Augusto Matraga como santo, visto que, para *supostamente se tornar santo*, ele comete um pecado, que seria o homicídio de seu Joãozinho Bem-Bem e parte de seu bando que o acompanhava. De fato, Augusto Matraga encerra sua história cometendo um homicídio em massa.

Podemos, sim, considerar o fato de que o personagem, em seus últimos atos, perdoa sua ex-mulher que o abandonou, bem como pede que alguém ponha a benção sobre sua filha, no entanto, tais atitudes não apagam de sua história todos seus atos de perversão e maldade, mas sim, opõem-se a eles, de modo a "anulá-los" de tal forma que haja a possibilidade do personagem ter absolvição por seus pecados, em virtude de seus bons atos praticados na última metade final de sua travessia.

Dessa forma, mesmo que Oliveira queira mostrar o personagem principal como um santo, ele tem de reconhecer que "Inicialmente, a personagem se revela e se iguala a um pecador" (OLIVEIRA, 2015, p. 16), além de "fazer alusão ao uso da violência para adentrar ao céu. O que, em tese, é totalmente contrário aos valores divinos e à moral religiosa." (OLIVEIRA, 2015, p. 25).

Augusto Matraga não só faz alusão à violência para adentrar ao céu, ter seus pecados absolvidos, como finaliza sua história com *porrete*, melhor dizendo, *porrada*. Assim, consideramos que seja mais adequado considerar que o personagem se aproxime do humano, do desenvolvimento humano, visto que o protagonista, em sua ignorância e cego pelo suposto poder que tem, maltrata tanto seus familiares quanto toda a comunidade em que vive; tendo como resultado desses atos da juventude um castigo, que o leva ao amadurecimento quanto pessoa. Com base em seus atos passados, o personagem busca *atitudes compensadoras*, de modo a ter uma nova vida, acompanhada de uma nova avaliação social.

Quando o personagem vê-se num contexto de maldade e humilhação em relação a um velho miserável que não tem *homênica* para resguardar a própria familiar, ele sente-

se na obrigação — de modo a recompensar seus atos passados e fazer jus a sua *homência*, bem como experimentar sua força, e divertir-se numa luta com um oponente tal qual seu Joãozinho Bem-Bem, além de sentir-se honrado a salvar vidas; ele que foi motivo da morte de Quim e do sofrimento de Dionóra, como a esposa mal amada, e do sofrimento do pobre capiau apaixonado, assim como a dor de rejeição sofrida pela Sariema e a humilhação de seus capangas e outras pessoas da comunidade — de tentar salvar o velho e sua família.

Dessa maneira, acreditamos que possamos dizer que: Augusto Matraga re-apresenta o ser humano em suas imperfeições, à procura de uma redenção social e espiritual.

Convergências

Considerando que não seja possível se aplicar à obra qualquer interpretação, senão aquelas em coincidência com as aberturas ou possibilidades interpretativas desta, podemos ver, aqui, uma *coincidência interpretativa*, sobre o mesmo ponto da novela. Pereira observa a aproximação da chegada de Nhô Augusto ao arraial com a chegada de Jesus a Jerusalém, considerando que, ambos chegam montados num jumento. Pereira, considera que, tal qual Jesus "Nhô Augusto é conduzido por um jumento ao encontro final com Joãozinho Bem-Bem, que, de igual modo, determinará seu destino de mártir." (PEREIRA, 2009, p. 102).

Enquanto Pereira observa a aproximação das duas chegadas a jumento rumo ao martírio, Oliveira observa que a "entrada de Matraga na cidade que é o oposto da entrada de Jesus. A agitação que Matraga encontra não é causada por sua chegada, mas, sim, pela chegada do bando de Joãozinho Bem-Bem." (OLIVEIRA, 2015, p. 32). Daí, Oliveira considera que chegará a *hora e vez de Augusto Matraga*.

Com base no que é sugerido pelo texto, há a possibilidade de *coincidência interpretativa*, uma vez que obra e leitor partilham de um conhecimento prévio, tal qual aponta Jauß (1994).

O que diz a teoria?

Ao refletirmos sobre a composição da obra literária, seja em prosa ou em verso, perceberemos, sempre, um ou outro personagem, visto que sem este não seria possível a história, pois o personagem é o constituinte mais relevante de qualquer narrativa, em sua

composição (CANDIDO, 2014, p. 31). O enredo influencia o personagem à medida em que é, por outro lado, influenciado por ele, uma vez que o personagem vive no enredo e o modifica à medida em que sofre mudanças em virtude de sua convivência com seu meio fictício. (CANDIDO, 2014, p. 53-54)

Como um pressuposto básico, a obra tende a se revestir de *realidade*, de parecer *real*, de modo a chamar a atenção do leitor. Não obstante, sabemos, também, que a obra literária não poderia ser composta senão com base num *conhecimento prévio* (JAUß, 1994a, p. 28), que é a base para a relação entre a obra e o público, dado que é o que a torna compreensível, pois se a obra fosse estranha, de forma absoluta, não seria passível de compreensão (JAUß, 1994b, p. 26). Logo, a *realidade é a base da composição da obra, indubitavelmente*, mesmo em relação à realidade intangível.

A relação do leitor com a obra, ao contrário de uma relação *pessoa-pessoa* em que há uma separação concreta entre os sujeitos, "a leitura, enquanto acontece, favorece o mergulho de um sujeito no interior da identidade do outro, amalgamando-os, durante seu decorrer, num único ser." (ZILBERMAN, 2001, p. 49-50). Em relação a esse problema de *fusão entre leitor e personagem* — os dois supostamente pensantes — Poulet observa que

> Sempre que eu leio, eu mentalmente pronuncio um *Eu*, mesmo assim, o *Eu* que eu pronuncio não sou eu mesmo. É verdade que mesmo quando o herói do romance é apresentado em terceira pessoa, e mesmo quando não há herói e nada mais além de reflexões ou proposições: posto que enquanto houver algo apresentado como *pensamento*, deverá haver um sujeito pensante com quem, pelo menos por um dado momento, eu me identifico. (POULET, 1969, p. 56 tradução nossa).

Com base no fato de que o personagem se configura como um sujeito pensante, tal qual o leitor, o processo de identificação não pode se dá, senão entre o leitor e o "*Eu*, que me substitui, e assim continuará enquanto eu ler." (POULET, 1969, p. 57 tradução nossa).

Assim, não há dúvida de que o leitor, durante a leitura, pronuncie um eu e este eu, como observa Émile Benveniste "designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o "eu": dizendo *eu*, não posso deixar de falar de mim." (BENVENISTE, 2005, p. 250). Ao discutir este pensamento de Benveniste, Brandão o amplia afirmando que "[...] a subjetividade é inerente a toda a linguagem e sua constituição se dá mesmo

quando não se enuncia o eu." (BRANDÃO, 2012, p. 57) aproximando-se do que observara Poulet, sobre a relação entre leitor e obra.

A problemática sobre a relação leitor e obra já se fazia presente na vida de Aristóteles, no conceito de *catharsis*, que "De acordo com Aristóteles, catharsis ocorre quando o expectador da tragédia consegue pôr-se tão plenamente na posição do herói imerecidamente sofredor, de modo que ele teme por esse herói o que ele temeria senão por si mesmo." (JAUß, 1974, p. 287-288 tradução nossa). Jauß, por sua vez, amplia esta relação *leitor-obra* e discute o que chama de *experiência estética*, observando que

> A experiência estética ocorre antes que haja cognição e interpretação do significado de uma obra, e, certamente, antes de qualquer reconstrução de intenção de um autor. A experiência primária de uma obra de arte acontece na orientação de seu efeito estético, numa compreensão que é prazer, e num prazer que é cognitivo. (JAUß, 1977/1982, p. 29 tradução nossa)

Com base nisso, noutro estudo, o crítico alemão chama a atenção para uma necessária distinção entre os dois momentos da *experiência estética*, observados por ele. Assegurando que

> Hermeneuticamente, nós devemos distinguir entre um nível primário e secundário da experiência estética. A compreensão da intenção, como toda explicação de uma obra, ocorre num segundo, refletivo nível de experiência estética, quando o expectador ou leitor volta-se criticamente à sua experiência estética primária. Este primeiro, o nível pré-refletivo da percepção estética, é uma estrutura comunicativa, em função de uma consciência imaginativa, que é preparada para entrar em identificação emocional com a ação e a situação do personagem. (JAUß, 1974, p. 287 tradução nossa)

Diante disso, devemos cuidar para não confundir nossa *experiência estética* — referente à nossa *penetração* no interior do personagem, como se fôssemos ele — com nossa *crítica estética*, chamo eu, que se referiria a nossa análise da obra, de forma mais crítica. Os *efeitos provocados* diferem, portanto, da *crítica ou tema comunicado*.

Uma breve conclusão

Considerando o discutido, não há dúvida de que mais do que *obra-leitor* há uma relação *leitor-personagem*, dado que, embora o contexto envolva o personagem — e consequentemente o leitor, que durante a leitura assume o lugar deste — a identificação e a relação mais estreita e intensa ocorrem entre *leitor e personagem*.

Levando em conta a necessária distinção entre os dois momentos da leitura: o de *experiência* e o de *crítica*, consideramos que seja necessário um certo cuidado, de modo que o crítico não atribua à obra, como um todo, o que ele queira, ou que tenha, por um dado momento, se manifestado e que o tenha mais intensamente afetado.

Não nos resta qualquer dúvida de que a obra é construída com base num *conhecimento prévio*, que também subsidia a compreensão desta. Assim, chamamos a atenção para a multiplicidade de vozes no interior da obra, ao mesmo tempo em que reconhecemos uma dada hegemonia em relação ao ponto de vista e travessia do herói, que pode ser uni ou plurifacetado.

Referências

BENVENISTE, Émile, *Problemas de linguística geral I*. trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri: revisão do prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Pontes Editores, 2005.

BRANDÃO, Helena Hatsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. São Paulo: Unicamp, 2012.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II; ensaios rosianos e outros documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

Hans Robert Jauß. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville, v. 5, n. 2, p. 283-317, Winter, 1974.

_____. *Literary Experience and Literary Hermeneutics*. transl. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977/1982.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994a.

_____. *Caminos de la comprension*. trad. Pol Capdevila. Boadilla del Monte: Machado Libros, 1994b.

LEITÃO, Eduardo José Pereira de Sá. *Augusto Matraga: um herói além do bem e do mal — uma perspectiva trágico-ontológica*. Natal, 2006. 235 p. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

OLIVEIRA, Wellington Costa de. *A construção do santo popular no conto "A hora e vez de Augusto Matraga" da obra Sagarana*. Diamantina, 2015. 99 p. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

PEREIRA, Alexandre Gonçalves. *A arquitetura mítica da narrativa rosiana: as raízes do monomito na travessia heroica de Augusto Matraga*. São Paulo, 2009. 153 p. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica.

POULET, Georges. Phenomenology of reading. *New Literary History*, Charlottesville, v. 1, n. 1, p. 53-68, out. 1969.

O LEITOR E O ACESSO À LITERATURA POR MEIO DAS LISTAS LITERÁRIAS: UM ESTUDO DE *O LIVRO DA LITERATURA*, DE JAMES CANTON

Arnon Tragino (UFES/CAPES)[1]

Resumo: O trabalho analisa *O livro da literatura*, de James Canton (2016), observando a literatura brasileira recomendada: quais livros, quais autores e quais informações são acessíveis e justificadas pela seleção feita e qual imagem de leitor é construída dessa maneira. Desse modo, elencamos a noção de "lista literária", de Robert Belknap (2004), para refletirmos sobre como a lista se configura e como a sua influência age nos possíveis leitores; também a noção de "campo literário", de Pierre Bourdieu (1996), para observarmos como o público pode adquirir o capital simbólico das obras; e, por fim, trazemos as considerações de Carlos Nejar (2014), para entendermos como a literatura brasileira é abordada nas sugestões de Canton.
Palavras-chave: Listas literárias; Literatura brasileira; James Canton

No diálogo com nossa pesquisa de doutorado em andamento, *Listas literárias: um estudo sobre as indicações da literatura brasileira*, sendo *O livro da literatura*, de James Canton (2016), uma parte do *corpus*, analisamos no neste trabalho como a literatura brasileira aparece na lista a fim de identificarmos uma imagem de leitor e uma forma de acesso criados pelas indicações das obras e dos autores. Para tanto, teoricamente, recorremos à noção de "lista literária", de Robert Belknap (2004) em *The List*, quando o autor pensa a respeito das listagens resultantes a partir de um conjunto de obras; de "campo literário", de Pierre Bourdieu (1996) em *As regras da arte*, quando analisa a produção da literatura feita pelos autores e pelos especialistas, e como isso é resignificado no mercado do livro em uma difusão para o público; e mostramos também as ideias historiográficas sobre a literatura brasileira, de Carlos Nejar (2014) em *História da literatura brasileira*, quando estuda a relação próxima entre a produção literária feita aqui e uma consciência nacional que foi diminuindo com o tempo. Percebemos que o contato com as listas certamente induz o leitor a apreciar ou a se afastar do que é indicado, relevando uma busca sua por um status de leitura em que o conhecimento sobre a literatura se concentra somente em poucas informações e nos nomes de algumas obras e autores.

Como uma breve retrospectiva dessas reflexões, tivemos a ideia inicial para investigar listas e literatura na dissertação *Livros, leituras e leitores: a literatura do*

[1] Graduado, mestre e doutorando em Letras pela UFES. Bolsista CAPES. Participante do grupo de pesquisa Literatura e Educação (http://www.literaturaeeducacao.ufes.br/). Contato: arnon.tragino@hotmail.com

Espírito Santo no vestibular da UFES (TRAGINO, 2015), ao analisarmos, dentre os elementos que formatam o vestibular, as listas de livros indicados para leitura obrigatória. Nelas, era demonstrado que o aluno deveria entrar em contato com obras que possivelmente não estavam em seu repertório, e por isso sua leitura poderia levar a um suposto amadurecimento esperado no ensino superior, especialmente por meio das obras canônicas. Na tese, nos indagamos sobre essa situação fora do exame em publicações destinadas a um público de massa: os livros de listas. Assim, junto a outros materiais, como *1001 livros para ler antes de morrer*, de Peter Boxall (2010), e *501 grandes escritores*, de Julian Patrick (2009), vemos que a obra de Canton (2016) também participa de um processo em que o leitor é levado ter um grande repertório de leitura, não mais para ser aprovado num exame, mas para ostentar uma imagem de alguém com um conhecimento mínimo de literatura.

Nesse contexto, as listas literárias ainda possuem um campo de estudo bastante particular, como é o caso da pesquisa *A vertigem das listas*, de Umberto Eco (2010), em que mostra uma provável origem das listas na literatura quando um autor busca dizer sobre muitas coisas, seja para descrever um grande conjunto de itens, para catalogar uma série, ou para dar forma a uma coleção que pode ou não ter objetos em comum (ECO, 2010, 49, 67, 131). Mas é talvez com Shaun Usher (2016), em *Listas extraordinárias*, que visualizamos melhor as estruturas listadas em uma configuração canônica: aquela disposta em tópicos de item por item, mesmo que haja algumas frases. Além de ser um método de organização da vida, essa é a imagem mais comum da lista, que tem se mantido desde tempos remotos até o presente (USHER, 2016, p. 89-93, 193). Já no Brasil, Maria Esther Maciel (2009), em *As ironias da ordem*, até o momento, fez o trabalho que melhor se aproxima das outras investigações. A autora pensa a respeito do aspecto enciclopédico, as ordens e as classificações em obras como *Penser/Classer*, de Georges Perec, pelo autor argumentar que a organização das coisas constitui uma necessidade social em classificar, catalogar e estabelecer seleções e combinações para gerar novas formas de ordenamentos. Para Maciel (2009, p. 28-30), a lista seria a principal ferramenta dessas configurações na literatura e também em diversas áreas.

No nosso recorte, reconhecemos que Belknap (2004) constrói uma teoria sobre as listas literárias quando pensa sobre uma ideia geral de lista a partir da literatura e utiliza,

para isso, a expressão *literary list*, a lista literária, que é denominada por sua relação com o literário, ou que se inscreve nele (BELKNAP, 2004, p. 13). Iniciando a pesquisa em 2000, com "The Literary List: A Survey of its Uses and Deployments", o autor explora a ideia de haver muitas conexões nas listas, o que eleva suas formas e seus modos de uso para um alto nível de flexibilidade e plasticidade, buscando uma coerência na inclusão de itens díspares ou semelhantes no todo (BELKNAP, 2000, p. 35). Seu trabalho ainda faz distinção entre as listas literárias e as listas pragmáticas, aquelas que não estão no domínio da literatura, mas são dadas a ver no cotidiano: listas de compras, lista telefônica, catálogos de lojas, etc. Mas isso promove uma discussão acerca da ficcionalidade que as listagens podem ter quando o leitor identifica alguma forma de sequência em algum elemento evidente na escrita, mostrando que as listas sempre precisam de complementações, ou que estão em constante construção na literatura e no cotidiano. Para Belknap (2000, p. 41), essa situação é perpassada também por um caráter híbrido do gênero lista, que se mantém próximo de outros gêneros: há uma referencialidade explícita na lista tanto na ficção quanto no dia a dia em sugerir coisas. E aí podemos perceber a lista de um texto literário como um estilo de escrita, variando de modo bastante dinâmico na leitura (BELKNAP, 2000, p. 40).

Quando a lista indica a leitura de literatura, Belknap (2004, p. 14-15) mostra que essas listas atuam com uma certa noção imperativa na sugestão de obras literárias, especialmente de livros. O leitor é levado a entender que ele pode, tem ou deve ler tais obras listadas, estabelecendo possibilidades, escolhas ou obrigatoriedades de leitura, e talvez um ranking. Podemos imaginar situações que geram listas assim com os vestibulares, as listas pessoais de obras favoritas, os mais vendidos da semana em revistas e jornais, os guias, os compêndios e os catálogos de leitura, e os livros de listas em geral, como os que citamos acima: Boxall (2010) e Patrick (2009). São nessas indicações que se indiciam o consumo, a massificação e a seleção do que pode ser recomendado para o leitor, momentos descritos por Bourdieu (1996) quando se atenta para o campo literário:

> O capital "econômico" só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros "econômicos" que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reconverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica

> um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação (BOURDIEU, 1996, p 170, destaques do autor).

Pelo conceito de relação antagônica entre a produção restrita da literatura, aquela que surge com os escritores e é mantida pelos especialistas e estudiosos de literatura, e a grande produção, aquela que ressignifica a literatura e promove a sua difusão para um grande público (BOURDIEU, 1996, p. 141, 162-163), o campo literário elege e controla muito do que o leitor acessa por se estabelecer em quase todos os momentos de construção e propagação da literatura: da produção autoral até o que chega nas livrarias, formatando a grife mencionada por Bourdieu (1996). A transição entre a produção restrita para a grande produção modifica o objeto literário para o mercado de bens simbólicos, e o livro de literatura (o objeto) adquire outras formas para ser vendido depois da transição constituída. O acesso à literatura é então atravessado por esses novos valores colocados sobre o livro.

A literatura brasileira se reformula nessa mudança porque também depende das dinâmicas de relação entre produção e divulgação. É o que o trabalho de Nejar (2014, p. 14) apresenta, em um tom opinativo como principal método, na avaliação do histórico da nossa produção literária. Pela maior pessoalidade na seleção, organização e exposição sobre os autores e as obras, a pouca ênfase em características de escolas literárias, a restrita contextualização histórica e o maior diálogo com outras áreas, como as artes plásticas, a música e o teatro, suas perspectivas explicam a arbitrariedade das escolhas:

> Não existe imparcialidade: existe julgamento, onde os fatores internos ou externos influem, ou vice-versa. Por isso, inumeravelmente, os textos são experiências de textos, os sonhos exercícios de sonhos, e a lucidez, experimento de lucidez. Tal se fora uma repetição infindável com entonação distinta, numa escrita que vai de geração em geração, sempre em processo.
>
> [...]
>
> E, nesse contexto, não se pode fugir da história política (ou "construção da urbe" – porque, se não nos preocuparmos com ela, ela se preocupará conosco), nem se pode fugir da história da literatura, a que nos vinculamos pela criação. Porque somos e seremos, mais ou menos, *vozes* (ainda que límpidas, originais, seja no instrumento que as conduz, seja no reboo que produzem*) das grandes vozes*, que por sua vez, foram *vozes de outras grandes vozes*. Com todas as implicações de herança e ruptura, há que dizer o que ninguém dirá por nós (NEJAR, 2014, p. 15, grifos do autor).

O compromisso em dizer na historiografia da literatura brasileira quem pode e quem não pode permanecer nas "grandes vozes" é transparecido para o leitor como um viés do método, especialmente desse autor, o que coordena certa influência sobre qualquer lista que se baseie em obras desse tipo, mostrando a herança e os rompimentos que as (não) permanências causam. Mas se no percurso apontado por Nejar (2014, p. 16), que vai de Pero Vaz de Caminha a Diogo Mendes Souza, é imprescindível o resgate de nomes pouco conhecidos, a relativização dos espaços entre os gêneros literários, a centralização da poesia como principal elemento das produções literárias no Brasil, e a intenção do nosso cânone em ser mais estético do que social, então o autor indica, dentro das suas possibilidades, os entraves do campo literário que, para ele, a nossa literatura pode revisitar. Ainda assim, Nejar (2014, p. 876-878) concorda com outros pesquisadores, como Candido (2014) e Bosi (2015), sobre a literatura brasileira ter ajudado a formar a cultura do país, a identidade nacional ter sido dependente disso, e a necessidade de se estabelecer novos parâmetros para se entender autores do período colonial até o período contemporâneo, dando mais atenção à obra do que ao estilo de época, por exemplo.

A especificidade da literatura brasileira na lista de Canton (2016) não se propõe a esclarecer ou até transmitir minimamente essas discussões para o leitor, omitindo a importância da sua participação no campo, em especial por considerar que ele seja apenas alguém que recebe as indicações. Além de compor a coleção *As grandes ideias de todos os tempos*, com 12 livros publicados no Brasil pela Globo Livros, cujas temáticas tratam de filosofia, sociologia, economia, história, política, psicologia, dentre outros, *O livro da literatura* se baseia na historiografia literária brasileira para organizar o que recomenda. Mas é provável que o próprio James Canton, editor e consultor da edição britânica, que leciona na Universidade de Essex, pode não ter visto o que a edição brasileira fez com as obras e os autores daqui, o que também contribui para o processo de omissão.

Para abarcar toda a literatura, o livro se divide em 7 partes por períodos históricos e literários, começando com *A epopeia de Gilgamesh* e chegando em *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie. Após cada parte, há também um subtópico com uma lista de leitura adicional contendo mais indicações. Como proposta geral, a literatura é ainda abordada por uma cronologia, ou seja, a história da literatura (e não só a brasileira),

elencando autores e obras que formataram técnicas literárias particulares e que foram retomadas a cada geração por meio de inovações (CANTON, 2016, p. 13). Além disso, a obra traz a definição de literatura como uma forma de trabalho de ficção, teatro e poesia em que se atribuiu uma distinção de mérito e superioridade, além da definição de cânone como uma coleção de trabalhos cuja qualidade foi considerada excepcional (CANTON, 2016, p. 12). Por fim, o livro ainda se autorrefere como lista, mas não de leituras obrigatórias (CANTON, 2016, p. 13). Todo esse perfil assinala um conjunto de escolhas editoriais conscientes para que a lista tenha apreço do público: da não obrigatoriedade da leitura até a seleção feita parece naturalizado, se fizermos uma comparação com Boxall (2010) e Patrick (2009), por exemplo, que essa literatura listada só consegue ser vendida porque primordialmente recanoniza obras e autores já consagrados, dando legitimação à história da literatura, em suas transformações no campo literário, como ferramenta de difusão no mercado do livro.

Mas como a literatura brasileira se comporta nesse meio? Nove obras aparecem em *O livro da literatura*: *Os sermões*, de Padre Antônio Vieira; *O guarani*, de José de Alencar; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa; e *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. Relacionado a isso, e pelas páginas em que essas obras e autores são comentados, podemos levantar alguns aspectos, também citados antes: a evidente manutenção do cânone; uma maior ênfase na figura autoral, na sua produção e na estética geral da época; poucas informações sobre os textos literários; um discurso superlativo para descrever o autor e a obra, em que os dois serão sempre grandiosos e magníficos para a vida do leitor; citações diretas de passagens já bastante conhecidas das obras, reforçando uma imagem comum de a obra poder ser resumida naquele trecho; menção a outras obras relacionadas no contexto histórico, mostrando o antes e o depois como uma linha cronológica; a presença marcante da narrativa, em detrimento da lírica e do teatro; e a relação com o período literário de modo determinista, como se só as características do período fossem determinantes para a estética da obra, e não o contrário.

Numa análise do primeiro autor e da primeira obra com os quais o leitor entra em contato nessa lista, podemos visualizar que *Os sermões*, de Padre Antônio Vieira, são

colocados como reflexão inspiradora da literatura produzida no período colonial. Em Canton (2016, p. 91), a biografia de Vieira é inicialmente apresentada com destaque para sua defesa a favor dos índios, sua conduta missionária e seu trabalho como escritor no Barroco. Em seguida é explicado como sua produção literária, também como orador, é feita: valendo-se do estilo conceptista, principalmente na prosa, ele expõe jogos de ideias, conceitos, raciocínio lógico e um pensamento com base na retórica. Essas são as conjunturas que elegeram os sermões como seu ponto forte, e que impulsionou, em toda sua obra, a escrita de mais de duzentos textos desse gênero:

> Padre Vieira escreveu mais de duzentos sermões. Em 1682 é publicada em Portugal uma compilação de alguns dos principais. Neste volume, está presente o famoso "Sermão da Sexagésima", proferido na Capela Real de Lisboa, em 1655, cujo tema é a própria arte de pregar. Nele, Vieira critica o cultismo e defende uma fala simples e acessível a todos, que privilegiasse o conteúdo, a palavra de Deus, e não a forma (CANTON, 2016, p. 91).

Além do pouco espaço para desenvolver maiores informações, o caráter resumista da lista de Canton (2016) não favorece o leitor numa ampliação ou numa busca mais profunda sobre os livros de Vieira – o que também acontece com os demais autores. A proposta incide mais em mostrar ao leitor o mínimo que ele poderia saber sobre essa literatura, do que realmente instigar sua curiosidade leitora para uma atenção mais efetiva acerca dos sermões. E nisso é citada uma passagem famosa do "Sermão da sexagésima" para ilustrar ao mesmo tempo aquela primeira possibilidade ao leitor e as principais características da escrita do autor: "Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras" (VIEIRA apud CANTON, 2016, p. 91). Vemos que nessa pequena frase da quarta parte do sermão quase todos os componentes que constituem a prosa de Vieira aparecem: nos jogos de ideias e conceitos há um paralelismo sintático pelo uso da vírgula depois das palavras "vento" e "coração", que também afeta as orações posteriores quando estas mostram um paralelismo semântico pelo uso de "palavras" e "obras", atribuindo sentido ao ato de pregar a mensagem divina. Já na retórica, a presença do ponto e vírgula causa uma elipse: a palavra "porém" é omitida para que se estabeleça uma melhor coesão entre as orações, e isso reflete uma coerência pela oposição de ações em se expressar de modo vazio e se expressar de modo a transformar o interlocutor.

Nada disso é transmitido para o leitor da lista, e o que parece diminuir uma possível vontade dele em não se aprofundar na leitura é a mesma lista dizer na citação anterior que Vieira privilegiava o conteúdo e não forma. Evidentemente há muita forma nesse conteúdo. Aspecto que inclusive é apontado por Nejar (2014):

> Seu barroco se entretece de camadas de imagens, símbolos, raciocínios, invocações, interjeições, doutrina, referências latinas, vertigens, devaneios, como se erguesse na linguagem, entre estrelas, as camadas do firmamento (NEJAR, 2014, p. 57).

Mas qual é o acesso que o leitor tem à literatura brasileira quando não entra em contato com os dados sobre as obras e os autores por causa das omissões propositais que essa lista faz? O que observamos é a acessibilidade ficar delimitada às informações suprimidas das produções literárias e a uma única característica estética, que levam a um discurso publicitário sobre essa literatura, e não a um discurso que amplie o senso crítico do leitor. E assim a lista acaba por girar em torno da lógica do primeiro contato, da primeira leitura de alguém ao ter o livro em mãos, pois a partir da compressão vista das informações há o objetivo de se atingir um grande público e promover a venda do livro como objeto de consumo; assim como vimos em Bourdieu (1996, p. 170), quando a grife domina o mercado. O recurso textual que isso acarreta, ou seja, o conteúdo da lista, mostra que quanto mais concisa a informação mais generalizante ela tem que ser para falar sobre um determinado autor ou obra. Muitas vezes isso se torna um conhecimento mais quantitativo do que qualitativo, já que não há espaço para se dizer mais, além de sempre ser necessário abarcar muitas indicações. O ranking que isso gera certamente pode não ajudar na própria seleção que o leitor faz, como explica Belknap (2004, p. 14-15).

Nesse momento, apenas o cânone da literatura brasileira é concedido para o leitor como uma produção apreciável, apesar de a lista, na maioria das informações expostas sobre isso, trazer noções já superada pelos especialistas e levar o leitor a acreditar que os assuntos não superados ainda são recorrentes nos estudos da área – se relembrarmos da presença de *Americanah*, de Chimamanda Ngozi Adichie (literatura norte-americana/nigeriana contemporânea), vemos que isso parece não acontecer com outras literaturas da lista de Canton (2016). A forte presença desse cânone na seleção das obras, especificamente as nove que listamos, explicita uma tradicional proximidade com

o que é solicitado para leitura na educação básica e em processos seletivos como os vestibulares, resgatando, como consequência, uma imagem de leitor escolar ainda em formação. Fatos que não concedem uma valorização da sua autonomia, pois, na maior parte da leitura, ele entra em contato com padrões de repetição de informações sobre essa produção.

É importante perceber, como uma reflexão final às nossas considerações, que *O livro da literatura*, apesar de ser um produto do mercado do livro, foi organizado a partir da consultoria a um especialista em literatura, ou seja, sua concepção original tem como fonte um saber especializado, um conhecimento profundo de quem lê pesquisas científicas da área e está atualizado quanto a uma imagem de leitor e de acesso que se poderia proporcionar a essa literatura. A existência de uma lacuna muito discrepante entre o que o ambiente universitário estuda e o que as listas literárias do mercado divulgam parece confirmar o antagonismo presente no campo literário, como Bourdieu (1996, p. 141) explica: a produção massificada para o consumo transforma o objeto vindo dos especialistas. A literatura brasileira vista nessa obra, que pela repetição evidente parece ter influência de outras listas literárias, reforça valores canônicos com informações generalizantes e superadas pelos estudos literários. E além de fundamentadas nas noções de ordem e organização sob uma tradição da literatura pelo uso da lista como um gênero híbrido de classificação (BELKNAP, 2000, p. 40-41), o leitor desse material é levado a recanonizar essas obras: os nove livros de literatura brasileira estão na lista de Canton (2016) porque são consagrados e, por isso, por eles terem essa valorização, sua retomada nas indicações é conveniente. E esse leitor, enfim, fica dependente disso por conta do acesso sempre inicial à leitura literária que essa listagem oferece, comprometendo a sua autonomia.

Referências

BELKNAP, Robert E. The Literary List: A Survey of its Uses and Deployments. *Literary Imagination* – The Review of The Association of Literary Scholars and Critics. v. 15, n. 1, p. 35-54., dez/2000. Disponível em: https://academic.oup.com/litimag/article-abstract/2/1/35/949255?redirectedFrom=PDF. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

BELKNAP, Robert E. *The list*: the uses and pleasures of cataloguing. New Haven: Yale University Press, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOXALL, Peter. (Ed.). *1001 livros para ler antes de morrer*. Tradução de Ivo Korytowski, Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CANTON, James. (Org.). *O livro da literatura*. Tradução de Camile Mendrot. São Paulo: Globo, 2016.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*: da carta de Caminha aos contemporâneos. 3. ed. rev. e ampl. Palhoça: Unisul, 2014.

PATRICK, Julian. (Ed.). *501 grandes escritores*. Tradução de Livia Almeida e Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

TRAGINO, Arnon. *Livros, leituras e leitores*: a literatura do Espírito Santo no vestibular da UFES. 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, ES. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3292/1/tese_8594_Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Arnon.pdf. Acesso em: 25 de agosto de 2019.

USHER, Shaun. (Org.). *Listas extraordinárias*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

"ÁGUA COM AÇÚCAR" PARA TRANSBORDAR O CORAÇÃO: O PAPEL DO LEITOR NO ESTABELECIMENTO DOS SENTIDOS DE UMA OBRA LITERÁRIA.

Clarissa Resende Rosa (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP) [1]

Resumo: O leitor tem grande importância na teoria literária. Contudo, sua figura, em muitos casos, é constituída no discurso crítico como consequência da avaliação de uma obra, principalmente se tratando de títulos não canônicos, de forma que avaliações sobre um determinado livro acabam por se refletir em um julgamento do leitor. No Brasil, um caso que se destaca é do escritor estadunidense de *best sellers*, Nicholas Sparks. A fama e o sucesso do romancista são alvos de críticas negativas, muitas das quais também recaem sobre seus leitores. Dessa forma, o objetivo deste trabalho é investigar, através da aproximação a leitores empíricos do autor, de que maneira a experiência do leitor pode se contrapor a um discurso geralmente pautado em aspectos estéticos.
Palavras-chave: Recepção da ficção; *Best sellers*; Leitura; Leitor

> "Não concordavam muito. Na verdade, quase nunca concordavam. Estavam sempre brigando. E se desafiavam a cada dia. Porém, apesar das diferenças, tinham algo em comum. Estavam loucos um pelo outro." (SPARKS, 2017)

A citação acima foi retirada do romance "Diário de uma paixão" do autor estadunidense Nicholas Sparks. Os romances de Sparks despontaram no Brasil em 2010, sob a tutela da Editora Novo Conceito e, posteriormente, foram editados pela Editora Arqueiro. Os livros do norte-americano, que já faziam sucesso nos Estados Unidos, imediatamente agradaram ao público brasileiro, de forma que os títulos, "Querido John", "A Última Música" e "Diário de uma Paixão", assim que lançados, permaneceram mais de vinte semanas consecutivas na lista dos mais vendidos da plataforma *Publish News*[2], oscilando entre o primeiro e o segundo lugar da categoria de ficção. No total, os vinte e dois livros publicados de Sparks já venderam mais de 100 milhões de exemplares[3] no mundo todo, tendo sido traduzidos para cerca de 50 idiomas. O romancista possui onze de suas obras adaptadas para o cinema, sendo todas sucesso de bilheteria. Logo, não restam dúvidas que os livros de Nicholas Sparks são campeões de vendas mundial.

Apesar de contar com uma legião de leitores espalhados pelos quatro cantos do globo, visto que sua *fanpage* oficial possui mais de 2,7 milhões seguidores, os romances

[1] Graduada em Letras (UNICAMP), Mestranda em História e Crítica Literária (UNICAMP). Contato: cla_resende@hotmail.com.
[2] Disponível em <http://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2010/0/0> Acesso em: 8 de agosto de 2019.
[3] Disponível em <http://www.editoraarqueiro.com.br/autores/nicholas-sparks> Acesso em: 8 de agosto de 2019

de Sparks, na maioria das vezes, são avaliados de forma negativa. Os livros do autor são adjetivados como "açucarados", "dramáticos", "manipulativos", "românticos" e "previsíveis", de forma que Sparks é acusado de usar uma "fórmula do sucesso repetida à exaustão[4]". Esse pessimismo frente aos *best sellers* não é recente. De acordo com Reimão (1991), há um consenso de que a *literatura de mercado* descende do folhetim. Assim como esses textos não eram benquistos pela elite intelectual do século XIX e foram "inseridos nas listas dos primeiros produtos da indústria cultural" (REIMÃO, 1991, p.54), os *best sellers* encontram-se diretamente associados a um movimento global de produção em massa, onde o fluxo de transmissão ocorre de maneira vertical, unidimensional, do mercado capitalista às massas. Sendo assim, a literatura de massa é compreendida como "uma narrativa de consumo imediato, repleta de clichês, sem originalidade de estilo, com enredos previsíveis, pouco recorrendo a estruturas de raciocínio mais complexas" (ANDRADE; SILVA, 2013, p. 51).

No entanto, acreditamos que tradições teóricas que sobrelevam separações, inclinam-se "a construir modelos semelhantes àqueles que adotam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que se deve - ou não – ser incorporado ao campo cultural" (BORELLI, 1996, p.28). Pensando nisso, Texeira Coelho (1980) afirma que,

> Estudar os fenômenos ligados à indústria cultural sob o prisma dessa oposição constitui uma espécie de pecado original que pesa sobre a quase totalidade da teoria crítica da indústria cultural, impedindo que se enxergue nitidamente o objeto estudado e produzindo uma sequência de conceitos-fetiche, isto é, de ideias presas muito mais à mente do pesquisador do que ao tema pesquisado. (COELHO, 1980, p.4)

Dessa forma, entendemos que experiências reais de leitura, narradas por seus próprios leitores, podem nos fornecer dados que se contrapõem à crítica literária, quando esta se baseia em meras suposições que passam ao largo da análise do texto. Nesse trabalho, almejamos coletar no empírico o que há de singular na experiência, que não se limita somente à compreensão e interpretação de texto.

A fim de investigarmos mais a fundo os leitores empíricos, suas leituras e gostos literários, optamos por criar um espaço no qual eles poderiam contar suas experiências e compartilhar suas opiniões e impressões a respeito do romancista Nicholas Sparks e sua

[4] Disponível em <http://veja.abril.com.br/entretenimento/a-formula-milionaria-e-repetitiva-do-sucesso-de-nicholas-sparks/> Acesso em: 8 de agosto de 2019

obra literária. Nesta pesquisa escolhemos trabalhar com uma página e um grupo de leitores que se reúnem no *Facebook*. Nessas páginas, não encontramos apenas o processo de leitura, que compreendemos como decodificação de palavras e de análise do texto, mas a experiência com a leitura, revelando como obras podem atingir a cada indivíduo de modo singular.

Portanto, foi aplicado um questionário na página do *Facebook* "Frases de Nicholas Sparks" e no grupo "O melhor de Nicholas Sparks", no qual 200 pessoas participaram. As perguntas foram disponibilizadas a partir da ferramenta *Google Forms* e foram organizadas em quatro partes: na primeira, buscou-se traçar um perfil do leitor com algumas questões destinadas à identificação; na segunda, as perguntas tinham o objetivo de conhecer a relação dos sujeitos com a leitura; na terceira, pretendeu-se conhecer a relação dos sujeitos com as obras do escritor Nicholas Sparks; na quarta, almejou-se identificar as experiências de leitura dos sujeitos, especificamente do romance "Diário de uma paixão", reconhecendo seus interesses e critérios de avaliação. Com a discussão dos resultados, acreditamos nos distanciar de uma crítica assentada na ausência de parâmetros que norteiam colocações acerca do leitor empírico e sua experiência de leitura.

Dessa forma, dada à persistência com que a generalização "leitor e obra" ainda se apresenta em grande parte dos debates sobre literatura, é necessário colocá-la em cena, aproveitando para indicar suas lacunas. Toma-se aqui o caso de uma crítica feita no jornal *The Guardian*, no ano de 2010, intitulada "Quando Nicholas Sparks vai parar de fazer garotas chorarem?[5]" Inicialmente a crítica tinha como finalidade realizar uma resenha do recém-lançado filme "A última música", que estrelava a atriz e cantora pop Miley Cyrus. No entanto, a crítica negativa feita pelo resenhista não recaiu apenas sobre o filme: a avaliação sobre a qualidade da obra terminou por se refletir em um julgamento sobre seu espectador. De acordo com o crítico,

> Sexta-feira passada assisti ao lançamento de "Querido John", uma romance água com açúcar sobre um homem e uma mulher cujo relacionamento é posto à prova por um acontecimento que nenhum deles pode controlar. Na próxima sexta-feira, assistirei ao lançamento de "A última música", um romance sobre um homem e uma mulher cujo relacionamento é posto à prova por um acontecimento que nenhum deles pode controlar. Ambos têm finais agridoces. Ambos garantem que garotas de certa idade chorem incontrolavelmente.

[5] Disponível em < https://www.theguardian.com/film/2010/apr/22/nicholas-sparks-the-last-song> Acesso em: 8 de agosto de 2019.

> Ambos são baseados em livros de Nicholas Sparks. (HERITAGE, 2010 – tradução nossa) [6].

Para o crítico, a obra de Sparks se resume a uma história intensa e cheia de tribulações com um final emocionante, mas ao mesmo tempo previsível, isto é, água com açúcar. Heritage generaliza o público de Sparks caracterizando-o como sendo do sexo feminino, de certa idade e suscetível a emoções incontroláveis. Contudo, ao generalizar os espectadores dos filmes baseados nos romances de Sparks, ele acaba também por generalizar o público leitor do romancista, uma vez que, no questionário aplicado, em uma amostra de 200 entrevistados, 83 afirmaram ter conhecido os livros de Nicholas Sparks através de suas adaptações cinematográficas. Em resposta à pergunta "Como você conheceu os livros do Nicholas Sparks? O que mais lhe atrai nos livros desse autor?", afirmações como as listadas abaixo foram recorrentes.

"Através dos filmes inspirados nos livros, os romances arrebatadores". (J.C)
"Através do filme Um Amor Para Recordar. Amo a forma como ele valoriza coisas simples e transforma em mágico!". (D.S)
"Através do filme "A última música". A escrita do autor e os personagens apaixonantes". (F.S)
"Conheci por meio do filme "Querido John, foi quando me despertou o interesse em conhecer mais sobre o autor. O que mais me atrai é a maneira como ele narra as histórias e como ele se inspira para criar cada personagem". (S.D)
"Conheci através de filmes. A maneira única como ele conta uma história de amor, que não precisa ter um final feliz para ser linda e tão real". (M.R)
"Conheci depois de ver o filme "Diário de uma Paixão". E me encantei pelos romances". (K.A)

Que os leitores de Nicholas Sparks, em sua maioria, foram antes espectadores dos filmes, não é novidade, inclusive para o autor, que no ano de 2015, em uma entrevista

[6] Last Friday saw the release of Dear John, a soppy romance about a boy and a girl whose relationship is tested by an event that neither of them can control. Next Friday sees the release of The Last Song, a soppy romance about a boy and a girl whose relationship is tested by an event that neither of them can control. Both have bittersweet endings. Both are guaranteed to make girls of a certain age weep uncontrollably. Both are based on books by Nicholas Sparks.

concedida ao jornal *O Globo,* afirmou: "muitas vezes, o leitor toma conhecimento dos meus livros por intermédio dos filmes, e aí vai procurá-los nas livrarias[7]". Sparks, que é dono de sua própria produtora, na qual onze de seus vinte e dois romances foram adaptados para as a telas de cinema e televisão, acompanha de perto as gravações, as adaptações do roteiro, bem como a seleção do elenco, de forma que, os filmes baseados em seus romances são, na medida do possível, "fiéis" aos livros, fato que agrada o seu público leitor.

Posto isso, dado que a recepção literária não se restringe mais apenas ao texto escrito e vinculado no formato de livro, o crítico do jornal *The Guardian* muda o foco do que seria uma resenha crítica sobre o filme e redireciona para os romances de autoria de Nicholas Sparks, destacando novamente sua opinião de que o enredo é assentado em uma fórmula, deixando transparecer que os leitores de Sparks, bem como aqueles que apenas viram o filme, não são capazes de perceber as "variações infinitas de um único tema". Segundo o crítico,

> Desculpe, deveria ter dito "fenômeno literário Nicholas Sparks". Ele fez sua fortuna (com mais de 55 milhões de vendas de livros e uma série de filmes adaptados os quais arrecadaram 300 milhões de dólares - isso é uma fortuna) ao descobrir o que emociona um determinado tipo de garota ou jovem mulher e depois explorar esse recurso impiedosamente. Ele não escreve histórias tanto quanto produz variações infinitas de um único tema. Um homem e uma mulher se encontrarão (um provavelmente será rico e o outro provavelmente será pobre) e, inicialmente, eles irão discordar um do outro. Então eles vão se apaixonar. Então eles serão separados, possivelmente por uma tragédia. E então uma tragédia maior os juntará de volta no final. (HERITAGE, 2010 – tradução nossa). [8]

A posição do crítico parece ir de encontro ao que Muniz Sodré (1988) defende em sua obra intitulada "Best Seller a literatura de mercado". De acordo com Sodré (1988), em se tratando de literatura de massa, o leitor, é tratado como um sujeito "consumidor", e é também considerado um "espectador", visto a facilidade em adaptar a obra literária

[7] Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nicholas-sparks-cria-produtora-investe-alem-da-adaptacao-dos-proprios-livros-16013843> Acesso em: 8 de agosto de 2019.

[8] Sorry, that should have read "literary phenomenon Nicholas Sparks". He's made his fortune – and with more than 55m book sales and a run of movies adapted from those books grossing $300m, it is a fortune – by finding out what upsets a particular kind of girl or young woman the most and then exploiting it mercilessly. He doesn't write stories as much as churn out endless variations of a single theme. A boy and a girl will meet (one will probably be rich and one will probably be poor) and initially clash. Then they'll fall in love. Then they'll be separated, possibly by tragedy. And then a bigger tragedy will bring them back together at the end.

para outros meios, dado que a estrutura básica desta, segundo o autor, se mantém a mesma, uma vez que a trama é a base da narrativa. Conforme Sodré (1988),

> Dizemos "leitor", mas também poderíamos usar o termo "espectador". Com efeito, a narrativa de massa não se restringe ao texto escrito, podendo estender-se a outros meios de expressão ou canais (para usar um termo da teoria da comunicação), como o rádio, o cinema, a televisão, a história em quadrinhos, a fotonovela, etc." (...) A passagem para outros meios implica outros códigos (regras de organização dos conteúdos), mas não muda a estrutura básica da literatura de massa. No cinema ou no livro, uma história permanece fundamentalmente a mesma, porque o mais importante são os conteúdos. (SODRÉ, 1988, p. 17).

Em alternativa, Sodré (1988) afirma que,

> Com a literatura culta, é diferente: a transposição do livro para outro meio altera a natureza da obra original, por que esta se acha comprometida com a língua escrita. Não se trata de afirmar que o livro será melhor do que o filme, mas são duas coisas diferentes, quando se trata de literatura culta e literatura de massa." (SODRÉ, 1988, p.17)

Por outro lado, contrariando os críticos para quem os *best sellers* de Sparks não têm valor estético, não se acha comprometida com a língua escrita e não passam de uma fórmula, uma leitora do romancista afirma que,

> Assisti o filme A Última Música, que é uma adaptação do livro dele, depois vi que tinha livro. Comprei o livro, li, depois comprei outro livro dele e não parei mais. Com isso, fui conhecendo outros autores, outros livros e outras histórias. Nicholas Sparks foi o grande responsável por eu gostar tanto de livros, de histórias que nos transformam, nos emocionam e personagens inesquecíveis como, por exemplo, Noah, Dawsen, John... Mesmo com tantos livros escritos e publicados, Nicholas não para de nos surpreender em suas narrativas, é isso o que mais me atrai. Porque eu sei que em cada história vai ter um desfecho inimaginável e inesquecível que vai nos encantar e nos emocionar, além de tudo nos ensinar sobre os caminhos do amor e acreditar nele. (M.G).

Neste depoimento, a leitora utiliza critérios próprios da crítica literária: construção de personagens, estruturação do enredo, linguagem, desempenho do narrador, porém chega a conclusões distintas daquelas que a teoria literária gostaria de encontrar. Infelizmente, a crítica literária, em geral, não se interessa por leituras como a feita pela leitora citada e persistem em descrever a leitura de *best sellers* como forma de alienação e escapismo, visto que esse tipo de literatura, para eles, faz uso de uma linguagem simples e direta, bem como não instiga o leitor a deixar seu lugar comum, diferentemente da alta literatura. Em contrapartida os leitores de Sparks possuem consciência do preconceito que ronda seus livros favoritos, bem como as histórias de romance como um todo, visto o depoimento abaixo,

> Eu peguei o livro "Um amor para recordar" emprestado na biblioteca de minha cidade, daí me apaixonei pela sua escrita, seus personagens, o cenário. O modo como ele consegue tocar nosso coração. E uma colega minha me emprestou outros livros dele que li e amei todos. Amo! Virou meu autor preferido, independente dele ser um escritor de romance (meu gênero preferido) ele simplesmente é demais. (N.B)

Vale ressaltar que o vocábulo "romance" nos depoimentos coletados para essa pesquisa assume a definição de "história de amor" e até mesmo de "romance sentimental", sendo assim, na fala dos leitores entrevistados, "romance" não se aplica ao gênero de origem inglesa, e sim a histórias nas quais o enredo gira em torno de um episódio amoroso. No entanto, o romance inglês também foi alvo de preconceitos em sua época, de forma que o sentimento de inferioridade que sutilmente escapa da fala da leitora, evidenciado pela frase "independente dele ser um escritor de romance", pode ser decorrente da prática e leitura de um gênero historicamente condenado e menosprezado pela elite intelectual da época. Contudo, a maior parte dos leitores entrevistados não tem vergonha de suas preferências literárias, mas tal posição não elimina o fato de que eles estão cientes da discriminação contra seus livros favoritos, como se observa no depoimento de I.L.

> Conheci primeiro através dos filmes "Um amor para recordar" e depois "Diário de uma paixão". Quando soube que eram baseados em livros, me interessei em ler e fui lendo vários do mesmo autor. O que mais gosto nos livros do Nicholas Sparks é justamente o que muitos podem achar brega: o final feliz. É *confortante* depois de tantas lutas e sofrimentos ver os personagens chegarem a um final feliz. (I.L)

A leitora sublinha o que mais a agrada nas obras de Sparks, "o final feliz", "justamente o que muitos podem achar brega". No entanto, esses leitores ao invés de se sucumbirem às críticas, escolhem resistir e assumem seus gostos sem embaraço. Criam grupos, páginas e comunidades, lotam bienais e compartilham suas frases favoritas na internet, no *WhatApp*, com família, amigos, cônjuges e namorados. Leitores como S.L, inclusive exaltam seu gosto literário, classificando-o como "maravilhoso" e ressalta com muita propriedade, uma vez que já passou por tal experiência, uma atitude que se assemelha àquela assumida pelo crítico do *The Guardian* "pessoas que se baseiam em apenas um livro ou um filme" para construírem um julgamento.

> Eu já me estressei muito com isso... hj em dia faço uma bela fuça de paisagem e deixo a pessoa auau sozinha kkkkkkkk... Não vale a pena discutir com pessoas que se baseiam em apenas 1 livro ou 1 filme... e tem aqlo né. Gosto

> cada um tem o seu... então deixa eu aqui com meu maravilhoso gosto e ela lá sofrendo. (S.L).

Mais do que a história sentimental que se repete, a crítica negativa feita a esses livros é primeiramente encorajada devido ao fato de serem obras de largo alcance, fácil acesso, grande público e adaptáveis para outras mídias, isto é, a crítica é na verdade inicialmente dirigida à indústria cultural, no entanto, a partir do momento em que tal crítica se projeta sobre o leitor empírico, essa atitude passa a ser problemática. Logo, é necessário não confundir o sujeito que consome tais produtos com a ideologia que rege ou regeu seu uso. Vale ressaltar que não existe literatura sem leitura, como não existe leitura sem leitor, portanto o leitor empírico e suas experiências de leitura, seja de clássicos ou *best sellers*, ao invés de deslocarem as obras para um espaço "fora da literatura", seriam na verdade os encarregados de renovar os estudos literários, uma vez que o texto, seja ele qual for, "vive" e "permanece" a partir das lembranças e das representações do mundo particular do sujeito que lê.

Referências

ANDRADE, Roberta Manuela Barros; SILVA, Erotilde Honório. **O consumo de romances e o universo feminino: as práticas de leitura dos livros do coração.** Interin. Curitiba, v. 15. n. 1, p. 50-63, jan./jun. 2013.

BORELLI, Silva Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil.** São Paulo: Educ; Estação Liberdade, 1996.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1980.

REIMÃO, Sandra. **Sobre a noção de best-seller**. Comunicação e sociedade. São Paulo: Instituto Metodista de Ensino Superior (IMS), Ano X, n° 18, 1991.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gèrard. "O sujeito leitor, autor da singularidade da obra". **Leitura subjetiva e ensino de literatura.** São Paulo: Alameda, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura do mercado**. São Paulo, Ática, 1985.

O CLÁSSICO E O *BEST-SELLER* EM CIRCULAÇÃO NA ESCOLA: UM ESTUDO SOBRE CONCEPÇÕES DE LITERATURA E EXPERIÊNCIAS DE LEITURA

Iara de Oliveira (PPGLL/UFG)[1]

Resumo: Este trabalho investiga a circulação de literatura juvenil *best-seller* em uma escola pública de Goiânia, apoiando-se na hipótese inicial de que a leitura dessas obras contribui para a formação do leitor. Geralmente, em contexto extraescolar, os jovens estabelecem contato com os *best-sellers*, os quais representam um filão de mercado que, para além de muito vendidos, frequentemente, lançam mão de diversas estratégias narrativas para atender aos anseios mais imediatos do leitor fugidio, sem maiores experimentalismos estéticos. Em virtude disso, será analisado um questionário aplicado a uma turma de 8º ano, o qual busca compreender a ótica dos jovens sobre literatura e as suas experiências de leitura.
Palavras-chave: Narrativa juvenil; *Best-seller*; Leitura; Recepção; Formação do leitor.

Introdução

A literatura escrita para crianças e jovens começou a se desenvolver conforme a concepção de criança foi se modificando a partir do século XVI. Nesse dado período histórico, a criança adquiriu, gradativamente, relevância social e, em consonância a isso, emergiu o "sentimento da infância", como demonstra os estudos do historiador francês Phillipe Ariés (2001). Essa noção de que as crianças são seres peculiares, diferentes dos adultos, ensejou a criação das etapas escolares, desencadeando também uma demanda social preocupada em fornecer a esses sujeitos obras que, de algum modo, auxiliassem na aquisição da língua e da linguagem, assim como na educação moral e pedagógica.

Apesar de algumas ocorrências isoladas, como a obra de Monteiro Lobato, que começou a escrever para crianças na década de 20, somente após o "*boom*" da literatura infantil e juvenil brasileira, por volta da década de 70, que uma geração de escritores questionou essa tendência literária em vigência. A partir disso, diversos escritores brasileiros manifestaram o desejo de que suas obras fossem lidas e compreendidas enquanto objetos estéticos afastados do pragmatismo educacional e moralizante.

De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2017, p. 60), com base no levantamento realizado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL) e do Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNELL), a partir de 1970 houve um aumento nas tiragens de

[1] Graduada em Letras – Português pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É aluna de mestrado, com concentração na área de Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) pela mesma universidade e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: iaraoliveiraport@gmail.com.

literatura infantil e juvenil, a qual passou a representar uma parcela cada vez maior do mercado editorial. Ademais, os dados analisados pelas estudiosas revelam que os títulos editados no ano de 2015 sob as categorias editoriais de "infantil, juvenil e infanto-juvenil" superam em, aproximadamente, 15 milhões as edições de literatura sem público específico.

O atual cenário do mercado editorial como um todo e os elevados números de publicação de literatura infantil e juvenil, indiretamente, revelam o crescente consumo de obras desse campo literário. Isso, porque as editoras não investiriam com tamanho fôlego em uma categoria se não obtivessem um retorno financeiro rápido e significativo. No entanto, - talvez pelo número ainda insuficiente de pesquisas que mapeiem a circulação de obras juvenis, a mediação de leitura na escola e a recepção do leitor jovem - é um lugar comum o discurso de que os jovens não são leitores de obras literárias.

Na contramão dessa ideia, o professor João Luís Ceccantini, no texto "Mentira que parece verdade: os jovens não leem e não gostam de ler" (2015), chama a atenção para os índices consideráveis de leitura entre os jovens. O estudioso fundamenta a sua discussão a partir dos dados publicados pela pesquisa do Instituto do Pró-Livro e afirma que a leitura literária tem se mostrado "na moda" entre os jovens. Além disso, Ceccantini evidencia um curioso vínculo dos títulos lidos recentemente pelos jovens com a indústria cultural.

Além disso, geralmente em contexto extraescolar, o leitor estabelece contato com os títulos *best-sellers*, os quais costumam ter alguma relação com a indústria cultural. Este trabalho entende que as obras que recebem a alcunha de "*best-sellers"* representam um filão de mercado que equivale não somente às obras "mais vendidas", mas às obras que, com certa frequência, lançam mão de estratégias narrativas para agradar e prender o leitor à história, sem maiores experimentalismos estéticos, tais como a metalinguagem e a fragmentação da narrativa.

Talvez por esse motivo, é comum os jovens demonstrarem desinteresse pelas obras que são indicadas pela escola e entusiasmo pelas leituras que fazem de outros títulos fora do espaço e das recomendações escolares. Isso, em alguma medida, colabora para que a dicotomia entre 'alta literatura' e 'baixa literatura' persista. Com relação a isso, Umberto Eco (2011) defendeu a "transmigração de estilemas". Esse conceito postulado por Eco parte da consideração de que existem níveis de cultura: o baixo, o

médio e o alto. Diante disso, o crítico defende que é possível descer e subir em níveis culturais através da leitura de obras oriundas de cada nível. Assim, para Eco, há a legitimidade de transitar entre as obras de Pound e de romances policiais sem o estigma de classe social ou de nível intelectual.

Em virtude dessas discussões que permeiam a formação do leitor e a leitura de literatura na escola, esta pesquisa investigará as experiências de leitura dos jovens de uma turma de 8º ano de escola pública de Goiânia, apoiando-se na hipótese inicial de que a leitura dessas obras contribui para a formação do leitor literário. Esse objetivo envolverá sondar o horizonte de expectativa dos alunos participantes, assim como compreender como são estruturados os discursos dos jovens sobre leitura e literatura. Para tanto, será aplicado um questionário - composto por 14 questões de respostas discursivas - aos alunos participantes do projeto.

Assim, o ponto fulcral deste artigo será perceber o que permeia os discursos dos alunos participantes, as preferências de leitura e os juízos de valor sobre as obras literárias que eles leem. Ademais, cabe elucidar que o levantamento e a análise dos referidos dados permitirá constatar a maneira como os *best-sellers* colaboram para a formação do jovem como leitor de literatura.

Precedente a isso, será apresentado neste trabalho um breve delineamento teórico e metodológico voltado para a realização da pesquisa de campo. E, na segunda parte, o foco será a análise dos dados colhidos na referida turma. Com relação a essa parte da pesquisa, a estratégia para a análise dos dados consistirá em analisar quantitativamente e qualitativamente as respostas obtidas por meio do questionário proposto pela pesquisadora em sala de aula.

A metodologia da pesquisa de campo

Segundo Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar, a atribuição de valor a uma obra ocorre na mesma medida em que ela produz a expansão do horizonte de expectativas daquele que a lê. O horizonte é, portanto, o contexto de vivências pessoais e tudo aquilo que povoa a existência de um indivíduo, o seu mundo, a sua vida. Nessa ótica de abordagem, uma obra somente pode romper com determinados horizontes dos leitores quando se opõe às convenções sociais e estéticas com as quais eles já estão habituados. Dessa forma, é papel das obras entendidas como emancipadoras

proporcionar experiências estéticas que sejam capazes de ampliar as concepções que os indivíduos carregam consigo.

Assim, "se a obra corrobora o sistema de valores e normas do leitor, o horizonte de expectativas desse permanece inalterado e sua posição psicológica é de conforto." (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 84). Talvez por esse motivo, as obras *best-sellers* não adquirem o mesmo valor e a mesma validação – apesar do considerável nível de aceitabilidade - que as obras desafiadoras e emancipadoras possuem. A distinção entre valores e validações entre ambientes literários ocorre com certa ênfase no campo literário em razão de diversas obras serem produzidas com o intuito de confirmar as concepções que o leitor tem do mundo e do literário, não desencadeando inquietudes e problematizações.

Para as autoras, o processo de recepção literária se inicia antes mesmo que o leitor estabeleça contato com determinada obra, uma vez que "o leitor possui um horizonte que o limita, mas que pode transformar-se continuamente, abrindo-se." (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 87). No entanto, o horizonte pode transformar-se por meio da leitura de obras que são emancipadoras, uma vez que a leitura de uma obra entendida como conformadora não promove reformulações das exigências do leitor, tanto com relação à literatura quanto aos valores sociais.

A prática de leitura um tanto quanto mais confortável possui considerável aceitabilidade entre os leitores, porém quanto mais leituras desse ambiente literário o sujeito leitor acumula, "maior a propensão para a modificação de seus horizontes, porque a excessiva confirmação de suas expectativas produz monotonia, que a obra "difícil" pode quebrar." (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 85).

Diante desse cenário de leitura, o método recepcional - quando aplicado às práticas de leitura de literatura na escola – deve provocar a comparação entre o que é familiar e o que é novo, assim como entre o que é próximo e distante temporalmente e espacialmente. E o objetivo norteador das ações de leitura deve ser, sobretudo, alargar o horizonte de expectativa dos alunos leitores. Sob essa perspectiva, a escola deve promover o cotejo entre "textos que pertencem ao arsenal de leitura do grupo com outros textos, documentos de outras épocas, regiões e classes sociais, em diferentes níveis de estilo e abordando temáticas variadas." (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 86).

Apoiada nos estudos sobre a leitura e nos estudos que se debruçam sobre a literatura *best-seller*, concomitante ao objetivo norteador desta pesquisa de perceber como se dá a relação entre os textos literários e os seus respectivos leitores, é que a pesquisa de campo foi realizada.

Desse modo, a primeira etapa da pesquisa de campo teve como objetivo geral averiguar quais são as trajetórias, as bagagens de leitura e os cânones individuais dos jovens leitores, a fim de compreender a maneira como se estrutura a relação desses com a leitura e com a literatura. E, como objetivos específicos, a pesquisa se propôs a conduzir uma "autopercepção" dos alunos com relação aos seus hábitos de leitura, às suas preferências literárias e aos seus julgamentos de valor através de um questionário de caráter subjetivo.

Assim, no início dessa primeira etapa, a pesquisadora realizou uma breve apresentação pessoal seguida de uma explicação, em linhas gerais, de sua pesquisa. Depois, foram esclarecidos os objetivos desta pesquisa e o percurso a ser trilhado durante a aula para que, assim, os jovens pudessem vislumbrar o todo do trabalho e, a partir disso, decidir se desejavam participar ou não do projeto.

Na sequência, os alunos que manifestaram interesse em participar da pesquisa precisaram - antes de iniciar as atividades – assinar um termo de esclarecimento. Por essa razão, foi entregue o TALE (Termo de Assentimento Livre e Esclarecido), o qual foi lido pela pesquisadora e, alguns minutos foram destinados para que possíveis dúvidas dos alunos fossem sanadas. Em seguida, o TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) foi entregue aos alunos para que fosse levado a um adulto responsável e, em momento oportuno, fosse lido e assinado – caso a participação do jovem na pesquisa fosse autorizada[2].

Posterior a essas demandas legais da pesquisa, a pesquisadora propôs que os jovens se organizassem em um semicírculo e entregou a eles o questionário. Para que não houvesse dúvidas, todas as perguntas foram lidas em voz alta pela pesquisadora e um momento foi reservado para a elaboração das respostas. De maneira indireta, essa atividade concedeu espaço para que as experiências literárias rememoradas, durante o

[2] O procedimento de assinatura de termos é uma orientação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal de Goiás. Além dessa orientação, tanto o projeto desta pesquisa quanto os instrumentos de pesquisa de campo foram analisados por um parecerista do referido órgão. Isso, a fim de assegurar os sujeitos envolvidos na pesquisa de todo e qualquer possível dano.

preenchimento do questionário, fossem compartilhadas livremente entre os alunos, sobretudo no que tange às obras preferidas e às leituras mais marcantes.

Experiências de leitura

A atividade proposta aos alunos da turma de 8º ano do Ensino Fundamental II buscou sondar a ótica dos jovens com relação à literatura e às experiências precedentes de leitura[3]. Ademais, o instrumento teve como objetivo delinear o perfil do jovem leitor de literatura e traçar, em linhas gerais, os hábitos de leitura dos alunos. Assim, a pergunta que iniciou o questionário foi: "Você se considera um leitor? Por quê?" e, dos 29 alunos que responderam ao questionário, 37% deles não se consideram leitores com a justificativa de que não gostam de ler ou leem pouco.

Para o Instituto Pró-Livro, na última edição do livro *Retratos da Leitura no Brasil 4* (2016), pode ser considerado leitor o indivíduo que leu, total ou parcialmente, um livro nos últimos três meses. E, levando em consideração que, na escola em que a pesquisa foi realizada, pelo menos quatro livros são recomendados e trabalhados em sala de aula durante o ano letivo, os alunos dessa unidade escolar, possivelmente, possuem a quantidade de leituras acima do que é estabelecido pelo Instituto. Mesmo assim, os jovens consideram que não leem o suficiente e não sustentam o gosto pela leitura. Assim, os dados demonstram como a imagem de leitor, nutrida pelos próprios jovens, está associada a um leitor voraz e apaixonado por literatura.

Apesar do elevado índice de alunos que não se consideram leitores, à pergunta "Pelo o que você consegue se lembrar, como foi o seu primeiro contato com livros de literatura?", a maioria dos alunos relaciona o primeiro contato com a literatura à escola. Em números mais específicos, 34% dos alunos tiveram o primeiro contato por intermédio da escola e 24% dos alunos relacionaram o elementar contato com a literatura e com histórias a suas casas e a algum familiar de primeiro grau. Os dados evidenciam, portanto, como a família e a escola são duas instâncias determinantes para o incentivo à leitura literária.

Ainda sobre a questão do primeiro contato, os alunos responderam: Aluno 2[4]: "Eu não consigo me lembrar mas acho que foi quando eu estava aprendendo a ler.";

[3]As respostas dos jovens participantes da pesquisa foram transcritas de maneira integral para este trabalho.
[4] Por orientação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal de Goiás, os nomes dos participantes e da instituição de ensino em que a pesquisa foi realizada não devem ser

Aluno 10: "Quando eu estava no maternal na minha outra escola eles mandavam nós lermos livros."; Aluno 17: "Em casa minha mãe me bota pra ler desde os 4 anos de idade."; Aluno 24: "O meu primeiro contato foi na escola, porque eu não gostava de ler e ainda não gosto." e Aluno 25: "O meu primeiro contato foi na minha antiga escola.".

Quando questionados sobre os livros que eles consideram marcantes durante a infância/adolescência, a presença de títulos *best-sellers* e com forte relação com a indústria cultural é impressionante. Dentre as respostas, 27% dos jovens citaram títulos desse ambiente literário, como exemplo: Aluno 7: "Sim, (Persy Jackeson e o ladrão de raios), eu gosto bastante de ficsão e ação e aventura e ele tem bastante essas três coisas."; Aluno 10: "Sim, a série Diário de um Banana, porque essa série me incentivou a gostar de livros e ela é bastante intereçante."; Aluno 13: "Sim, são dois livros Confições de uma garota excluída mal amada e um pouco dramática e confições de um garoto tímido e pouco popular." e Aluno 19: "O livro " diario de um vampiro" o livro foi marcante porque ele retrata a vida de adolescente.". Por outro lado, 44% dos alunos responderam que não possuem um livro marcante durante suas trajetórias como leitores de literatura.

À pergunta: Você pega obras literárias emprestadas na biblioteca da escola? Se sim, quais obras você levou para casa nos últimos dois meses? Caso não frequente, por quê?, 58% dos alunos responderam que não fazem empréstimo de livros. Isso, com a justificativa dos impasses gerados pela "burocracia" característica do empréstimo. De outro modo, 42% dos alunos que realizam o empréstimo de livros na biblioteca preferem obras *best-sellers*. Os títulos que foram mencionados como leituras marcantes, se repetiram nos últimos que foram emprestados pela biblioteca: Aluno 17: "Sim! Diário de um banana, histórias de bosbos bócios..., sino muda-se de casa."; Aluno 18: "Jogos vorazes e um manga de naruto." e Aluno 26: "Levo. Eu levei alguns Percy e alguns do Harry Potter e Diario de um Banana. Porque foi bem legal e bem engraçado.".

Embora o primeiro contato com a leitura e com a literatura tenha sido relacionado pelos alunos à escola, houve uma presença marcante de familiares que os influenciaram a ler. Desse modo, 62% dos alunos mencionaram um familiar próximo, como os avós, pais e primos e a figura de amigos de escola. Nesse sentido, o aluno 29 comenta: "tive

divulgados. Em vista disso, as referências às respostas dos alunos seguem o padrão do substantivo "aluno" seguido de um número que varia entre o 1 e o 29 – total de questionários recebidos pela pesquisadora.

duas pessoas que me influenciaram, minhas duas primas mais velhas. Uma delas me influenciou através de um presente, uma coleção de livros infantis. Ainda quando era criança, minha outra prima me influenciou por eu sempre a vê com livros lendo-os.". A resposta desse aluno demonstra como ele teve contato direto com livros infantis por meio de familiares e, principalmente, como foi marcante ver a prima sempre lendo livros, a ponto de influenciá-lo.

Assim como as respostas dos alunos revelaram que os livros mais marcantes são *best-sellers*, os livros preferidos entre eles também fazem parte desse nicho: Aluno 1: "Sim, "Diário de um banana" pois foi meu primeiro livro."; Aluno 5: "Sim. O nome do livro é Cinderela pop."; Aluno 13: "Confições de uma garota: Excluida, mal amada e um pouco dramática. Esse livro é muito bom e fala umas coisas que eu me identifiquei.". Para além de citar o nome do livro, o aluno 13 explicou o motivo pelo qual esse título é o seu preferido. Observa-se que a identificação com obras *best-sellers* é citada para expressar o motivo do interesse que os alunos têm por essas obras.

É interessante observar que, quando questionados se estavam lendo algum livro atualmente, o percentual de 65% dos alunos respondeu que não. No entanto, quando a pesquisa teve início, a professora regente de Língua Portuguesa já estava trabalhando o livro *O segundo olhar* (2018), de Mário Quintana. Apesar desse trabalho, os alunos não consideraram o título de Quintana como leitura atual e, mesmo diante da percepção que a maioria dos alunos possuía esse livro, nenhum aluno, que declarou estar lendo algum livro, o mencionou. Isso é um possível indicativo de como eles pensaram somente nas leituras de "livre" escolha para responder a essa e a outras perguntas do questionário.

De acordo com os dados colhidos pelo questionário, a motivação para iniciar a leitura de um livro literário está relacionada a algum elemento da esfera pragmática. A leitura, sob a ótica dos alunos, é sempre importante para que se aprenda algo novo ou para aperfeiçoar a escrita e/ou o vocabulário. Nesse sentido, os alunos responderam: Aluno 15: "Aproveitar a leitura, passar o tempo, melhorar minha escrita e leitura, e diversão."; Aluno 18: "Eu espero aprende alguma coisa."; Aluno 19: "Ler e escrever bem." e Aluno 22: "Saber o conteúdo e melhorar minha leitura.".

Para os alunos, a motivação para ir até o final de uma obra literária, consiste, em sua maioria, na curiosidade e na afetividade desenvolvida pela narrativa: Aluno 7: "O final ser mais empolgante do que o meio."; Aluno 9: "Pelo enredo, se foi interessante,

eu fico até o final."; Aluno 10: "Se a história do livro for legal eu só leio, não preciso de motivação melhor que um bom livro para termina-lo." e Aluno 25: "Se eu gosto da história eu fico animada para terminar e saber qual vai ser o final.".

Embora a geração em que se inserem os alunos de 8º ano seja considerada fortemente digital e mais desenvolta com as tecnologias em constante desenvolvimento, 75% dos alunos declararam que costumam ler no suporte impresso. Entre as respostas, o comentário do Aluno 10 chama a atenção: "Os impressos são muito melhores, porque eu consigo sentir as páginas, o peso do livro e é melhor para ler, além de que ele estando em minhas mãos ele pareça mais "real".". Muitos críticos, brasileiros e estrangeiros, discutiram acerca do fim do livro em virtude do advento dos leitores digitais e *e-books*. Entretanto, o brilho da tela de um *e-reader* parece não ter desestabilizado, consideravelmente, a preferência pelo sensorial que o livro impresso pode proporcionar ao leitor.

Como fatores que atrapalham a ler mais livros, 31% dos alunos citaram a falta de tempo e 20% mencionaram a "preguiça" como um dos motivos. Diante desses percentuais, é interessante observar como os alunos evidenciaram a preferência por se ocuparem de elementos audiovisuais, tais como filmes, vídeos e séries ao invés de se voltarem a leitura de uma obra literária. O Aluno 8, por exemplo, citou a preferência por "assistir filmes da Marvel e ver vídeos no YouTube" e ele entende que essa preferência o atrapalha, de certa forma, a ler mais livros.

Para a pergunta: Para você, o que é indispensável para uma obra literária ser atraente e ser considerada boa? As respostas dos jovens foram bastante variadas. No entanto, houve certa recorrência de menções ao gênero de aventuras e suspense. Os alunos 1, 3 e 5 comentaram respectivamente: "Tem que ter aventura, ação e terror."; "Ter uma história interessante." e "É necessario que ele seja legal interessante divertido de mesterio e etc.". É curioso que os alunos - embora mencionem o "interessante" como elemento importante para uma obra ser considerada boa - não especificam o que seria o interessante para eles.

No entanto, os jovens demonstram saber bem os elementos de uma obra que as tornam não interessantes: Aluno 6: "Poema e clacica."; Aluno 7: "Os livros que a escola passa."; Aluno 8: "Os livros que a escola passa.". Esses dados demonstram certa

aversão às indicações da escola, de maneira geral, e, inclusive, com relação às obras clássicas, comumente mediadas pela própria escola.

Ainda sobre a mesma questão, alguns alunos chegaram a conclusões que se afastam dos elementos típicos dos *best-sellers*. O Aluno 9, por exemplo, comenta que, ao seu ver, as obras que não são interessantes são aquelas "em que os personagens não são bem trabalhados e sem profundidade". Já o Aluno 15 profere uma crítica mordaz a alguns *best-sellers* escritos por personalidades do universo virtual: "Obras muito infantis (ou com escrita muito infantil) e obras de escritores que na verdade nem são escritores só um bando de idiotas que nem esses youtubers que fazem livros (um pior que o outro por sinal) sem saberem escrever mas são só youtubers que fazem isso, já vi por parte de atores e outras pessoas. E "Diário de um banana" esse livro também é horrível.". Desse modo, parece que o Aluno 15 possui um repertório maior de leituras e, por isso, critica livros escritos por quem nem sequer é escritor. O que tem se mostrado uma tendência de mercado na atualidade.

A última pergunta do questionário inquiria os alunos sobre o que eles levam em consideração na hora de escolher um livro, seja na biblioteca ou em uma livraria. Sobre essa pergunta, 62% dos alunos declararam que leva em consideração, sobretudo, o aspecto visual do livro na hora de escolhê-lo entre tantos. Nesse sentido, o título, a capa, o seu estado de conservação e a sinopse foram os fatores mais recorrentes entre as respostas do jovens: Aluno 5: "Eu levo em consideração o título, o resumo e leio algumas paginas."; Aluno 6: "O título e o resumo."; Aluno 7: "O título e a sinopse."; Aluno 8: "A capa e o livro me chamar a atenção. E ah! a sinopse."; Aluno 9: "A capa e se é de um autor (a) conhecido." e Aluno 10: "O título, o resumo do livro e as primeiras páginas, além das cores da capa e o que é representado nela.".

Considerações finais

A partir do desenvolvimento desta pesquisa, foi possível observar que a leitura de títulos *best-sellers* é muito comum entre os jovens em idade escolar. Apesar de as obras que integram esse filão de mercado não serem, com frequência, recomendadas pelas escolas, os dados evidenciam que os *best-sellers* são títulos que compõem a gama dos livros preferidos dos jovens e de suas leituras mais marcantes. Além disso, estão entre os livros "mais lidos" da própria biblioteca da escola. Diante desta constatação, para leitores com pouca bagagem e pouco afeitos à leitura, o primeiro passo pode ser a

sedução proporcionada pelos recursos inerentes aos *best-sellers*. Depois, gradativamente, é preciso inserir o leitor em universos literários mais problematizadores para que o seu horizonte de expectativas seja expandido.

Os *best-sellers* podem colaborar, em grande medida, para a formação do leitor de literatura, assim como do gosto pela leitura. E, por essa razão, não é possível lançar mão de um juízo de valor generalizante sobre as obras que recebem a designação de *best-seller*. É necessário, portanto, como propõe Umberto Eco (2011), examinar o fenômeno mais de perto, uma vez que as referências "apaixonadas" que os jovens fazem dessas obras podem indicar o quanto essas possuem um importante papel na vida e na formação de um leitor de literatura.

Referências

ARIÉS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. trad. FLAKSMAN, Dora. 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura:* a formação do leitor: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CECCANTINI, João Luís Tápias. Mentira que parece verdade: os jovens não leem e não gostam de ler. In: FAILLA, Zoara. *Retratos da leitura no Brasil 4.* Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

FAILLA, Zoara. *Retratos da leitura no Brasil 4.* Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*: uma outra; nova história. Curitiba: PUCPRESS, 2017.

DE HARRY POTTER AOS CLÁSSICOS: PROFESSORES, REDES SOCIAIS E OS MEDIADORES DE LEITURA NO SÉCULO XXI

Joice Ribeiro M. Antonelli
Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC)
Contato: joiceribeiro@hotmail.com

Resumo: O papel da escola como fomentadora da leitura entre os jovens é visto com desconfiança, seja em virtude dos títulos propostos – geralmente textos tidos como "clássicos" – ou da forma como esse material é cobrado dos alunos. É comum ouvir dos jovens que foram outros títulos – aqueles considerados "best-sellers" – os responsáveis em despertar o prazer pela leitura, entre os quais os livros da série Harry Potter se destacam. Assim, este trabalho tem como objetivo analisar a importância tanto dos "best-sellers" como dos "clássicos" no papel de formação do leitor, assim como os mediadores (família, escola, internet etc.) envolvidos nesse processo.
Palavras-chave: Harry Potter; Clássicos; Mediação de leitura.

Os números da escritora britânica J.K. Rowling são de dar inveja a qualquer um no mercado editorial. Desde que foram lançados, os sete livros da série Harry Potter, criação da autora, tiveram mais de 500 milhões de cópias comercializadas em todo o mundo, sendo que somente o primeiro volume da série – *Harry Potter e a Pedra Filosofal* -, publicado em 1997, vendeu mais de 120 milhões de exemplares, tornando-se o quinto livro mais vendido.[1]

A série tem um forte apelo comercial, sem dúvida, mas seu status como fenômeno literário não pode ser ignorado. Segundo a plataforma GoodReads, rede social norte-americana voltada para leitores e escritores, o primeiro livro da série foi lido por mais de 6,7 milhões de usuários.[2] Na plataforma Skoob, equivalente brasileira da GoodReads, *Harry Potter e a Pedra Filosofal* é o segundo título mais lido entre os usuários, com mais de 400 mil registros, perdendo apenas para O Pequeno Príncipe, de Saint-Exupéry.[3]

No Skoob, aliás, é comum encontrar entre as mais de 1,8 mil resenhas[4] comentários enaltecendo a importância dos livros da série Harry Potter na descoberta, para o leitor, do prazer de ler. É o caso da usuária Nanda, que escreveu: "Esse livro me iniciou no mundo da leitura, eu sou completamente grata pela JK [J.K. Rowling, autora dos livros da série

[1] Here are the 10 best-selling books of all time. Disponível em: <https://www.indiatoday.in/information/story/here-are-the-10-best-selling-books-of-all-time-1546429-2019-06-11>. Acesso em 11/6/2019.
[2] Dados de 11/6/2019.
[3] Dados de 24/8/2019.
[4] Idem.

Harry Potter] ter criado esse mundo completamente fantástico e todos os seres que habitam nele. O mundo mágico me mostrou onde a leitura pode te levar e ser algo muito leve".[5]

O prazer pela leitura

Há toda uma geração de leitores que descobriu o prazer de ler com os livros da série Harry Potter. Leitores que até então não haviam sido cativados por qualquer outro livro apresentado, inclusive (ou principalmente) os indicados pela escola.

Em 18 de maio de 2011, a revista Veja publicou uma matéria com o título "Uma geração descobre o prazer de ler", onde afirmava: "os livros, na escola, costumam ser motivo de tédio". Esse caráter pouco motivador das leituras sugeridas pela escola encontra eco nos dados da 4ª edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada pelo Instituto Pró-livro e divulgada em 2016[6]. Na pesquisa, 25% dos leitores entrevistados[7] tem "gosto" como a principal motivação para ler um livro, enquanto apenas 7% apontam exigências da escola ou da faculdade como incentivo.

Não é de hoje que o papel da escola como fomentadora da leitura entre os jovens é visto com desconfiança: por focar naqueles textos tidos como "clássicos", seja da literatura brasileira ou universal, ou até mesmo em virtude da forma como esses textos são cobrados (geralmente no formato de uma avaliação). Um exemplo disso dentro da própria literatura é Eduardo Marciano, protagonista de Fernando Sabino em *O Encontro Marcado* (1977). Ao ser questionado pelo diretor do colégio que frequentava por que não lia os clássicos da literatura respondeu: "Os clássicos podem ser bons, mas não agora. A gente lê agora, depois não lê mais, não adianta nada. São bons para a gente ler depois de velho".

Os mesmos "clássicos" que estavam presentes na vida estudantil de Eduardo Marciano também podem ser encontrados na vida dos estudantes de hoje. Em 2018, o site Brasil Escola – que autointitula-se "o maior portal de educação do país" - publicou uma relação de dez livros que os alunos do ensino médio deveriam ler como preparação para

[5] Comentário postado em 14/3/2019.
[6] Uma nova edição da pesquisa está prevista para ser publicada em 2020.
[7] Por leitor a pesquisa considera a pessoa que leu, inteiro ou em partes, pelo menos 1 livro nos últimos três meses. A pesquisa ouviu cerca de 5 mil pessoas.

o vestibular.[8] Nessa lista estavam: Felicidade Crônica (Martha Medeiros), Toda Poesia (Paulo Leminsky), Modernidade Líquida e Confiança e Medo na Cidade (Zygmunt Bauman), Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro (Machado de Assis), A hora da estrela (Clarice Lispector), Vidas Secas (Graciliano Ramos), As meninas (Lygya Fagundes Teles) e Memorial de Maria Moura (Raquel de Queiroz). Desses 10 livros, apenas quatro figuram entre os 100 livros mais lidos pelos usuários do Skoob.[9]

De acordo com o professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Brasília Pedro Henrique Couto Torres engana-se quem pensa que o tipo de literatura que vai atrair os jovens é a canônica, autores clássicos como Machado de Assis. "Para que o jovem chegue num Machado de Assis é preciso desenvolver um trabalho com esses alunos", diz[10].

Dos best-sellers aos clássicos

Esse trabalho de desenvolver o jovem leitor para que, um dia, possa se interessar pelos textos clássicos da literatura pode ser feito por meio de outros livros, inclusive aqueles "best-sellers" que não costumam ter tanto espaço nas discussões acadêmicas.

Na reportagem da revista Veja, a publicação destaca o potencial que um livro tem de "puxar" outro. Ao trazer o depoimento de jovens que descobriram o prazer pela leitura com os títulos da série Harry Potter - além de outros best-sellers, como os livros da saga vampiresca Crepúsculo, da americana Stephenie Meyer -, a reportagem destaca como esses mesmos jovens alcançaram outros níveis de leitura, interessando-se por títulos clássicos como "Orgulho e Preconceito" (Jane Austen) e "O retrato de Dorian Gray" (Oscar Wilde).

Um dos casos citados pela reportagem é o da escritora Iris Figueiredo, à época com 18 anos. Ela relata que os pais sempre a incentivaram a ler, mas foi com Harry Potter que ela tomou gosto pela leitura. A partir daí, e com a mediação dos pais, ela passou a ter acesso a outros autores, como Rubem Fonseca e George Orwell. A partir disso, Iris resolveu organizar um grupo para jovens com o objetivo de discutir clássicos da literatura.

---

[8] Veja 10 livros para ler nas férias do ensino médio. Disponível em: <https://www.google.com.br/amp/s/m.vestibular.brasilescola.uol.com.br/amp/noticias/veja-10-livros-para-ler-nas-ferias-ensino-medio/344431.html>. Acesso em 24/8//2019.

[9] Dom Casmurro ocupa a 18ª posição; Memórias Póstumas de Brás Cubas, a 41ª; Vidas Secas está na 66ª posição, e, finalmente, A hora da estrela é o 75º livro mais lido. Dados de 24/8/2019.

[10] Entrevista dada ao Programa Participação Popular de 4 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/PARTICIPACAO-POPULAR/570937-JOVENS-E-LITERATURA.html> Acesso em 10/6/19.

"A ideia era estimular a leitura dos clássicos por prazer, e não por obrigação, como é feito nas escolas", diz.

A declaração de Iris nos faz recordar a afirmação do escritor italiano Italo Calvino, que no seu livro *Por que ler os clássicos* (2007) afirma: "os clássicos não são lidos por dever ou por respeito, mas só por amor" (CALVINO, 2007, PP.12-3).

Por que a leitura dos clássicos é importante?

Tanto os títulos considerados "best-sellers" como os "clássicos" são importantes no processo de formação e desenvolvimento do leitor. Os best-sellers, geralmente produtos de uma indústria cultural que devem resultar em obras de entretenimento e de fácil consumo, podem ser, como foi demonstrado anteriormente, uma maneira eficiente de despertar o gosto pela leitura no jovem.

E depois? Por que parece tão importante que desses best-sellers o leitor tenha a oportunidade de ter acesso a textos tidos "canônicos"? Algumas vozes dentro da própria academia dirão que isso é um pensamento elitista, que não há problema se o leitor quiser ler apenas best-sellers. Dentro desse cenário, parece-me muito mais urgente elencar algumas razões para a leitura dos clássicos.

Nas palavras de Italo Calvino, um clássico "é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 2007, P.11). Isso diz respeito à qualidade inerente aos textos canônicos de trazerem questões que são pertinentes ao leitor em qualquer que seja a época da leitura. Sobre esse assunto, a professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés explica:

> O grande juiz da obra literária é o tempo. Se uma obra continua a suscitar nova leituras, não é porque ela contém valores essenciais, mas porque ela corresponde a indagações humanadas de longa duração, concernentes à vida e à morte, ao amor e ao ódio, à paz e à guerra, e porque essas indagações estão nela formuladas numa linguagem cuja eficácia significante é reconhecida por leitores de sucessivas épocas. É esse reconhecimento que faz um "clássico" e o insere num cânone.
> (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.65).

Além de trazer questões atemporais, um clássico, nas palavras de Italo Calvino, também traz consigo as marcas do passado:

> Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).
> (CALVINO, 2007, P.11)

Por clássico, é importante esclarecer, Calvino refere-se tanto aos antigos como aos modernos.

Do ponto de vista prático, a escritora Iris Figueiredo, citada anteriormente na reportagem de *Veja*, mesmo tendo iniciado sua trajetória literária pelos livros da série Harry Potter, destaca o que a leitura de textos clássicos lhe proporcionou: "O vocabulário dos clássicos é muito mais rico. Meu português melhorou, e consegui fluência no inglês".

É importante destacar que isso não significa que o leitor deve apenas se restringir aos textos clássicos. O próprio Calvino afirma: "o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem" (CALVINO, 2007, P.15) Essa afirmação encontra eco em Antonio Candido, que explica:

> A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nossos sentimentos.
> (CANDIDO, 1995, p. 184).

A funcionária pública Daniela Marques Silva Lêmes[11], responsável pelo perfil do Instagram *Um livro puxa o outro* (@umlivropuxaoutro), também acredita na capacidade que um livro tem de levar a outro e que os jovens têm interesse, sim, em textos "mais difíceis". "Existem muitos livros para jovens hoje, mas eles se esgotam ali, acabam sendo mais do mesmo. Se tiver a oportunidade, o leitor vai procurar outros textos, vai procurar os clássicos", diz. Contudo, independentemente de best-sellers ou clássicos, ela afirma: "O importante é formar o hábito de ler".

Mediação

De volta à questão de transição entre best-sellers e clássicos, é possível, como sugerido pela reportagem da revista *Veja*, que um jovem leitor habituado com livros como

[11] Entrevista realizada em 16/5/2019.

Harry Potter se interesse pelos textos clássicos? A resposta é sim, mas é necessária uma mediação.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, os jovens gostam de ler, mas leem sem qualquer orientação. Ela também destaca a relevância de livros como os da série Harry Potter ou da saga Crepúsculo para introduzir o hábito de ler no jovem, mas afirma que sem a devida orientação essas leituras não evoluem. "A ideia otimista segundo a qual desses livros eles passariam a livros melhores ainda não se comprova. Quando continuam lendo, os jovens passam para versões impressas de séries televisivas" (PERRONE-MOISÉS, 2016, pp.58-9).

E quem seriam os responsáveis por essa mediação?

Segundo a 4ª edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, 67% dos leitores entrevistados não tiveram qualquer influência no desenvolvimento do gosto pela leitura. Dos que afirmaram terem recebido algum incentivo (33%), 11% atribuíram essa influência à mãe ou responsável do sexo feminino, e 7% reconheceram a importância de um professor ou professora no incentivo à leitura. Os números demonstram a relevância que tanto a família como a escola (mesmo com toda a desconfiança que paira sobre a instituição) têm no processo de construção e amadurecimento de leitores.

Para Daniela Lêmes, esse é um trabalho que envolve tanto a família como a escola. "Não adianta a escola sugerir um livro se a família não se envolver, estimular". Contudo, segundo a pesquisa do Instituto Pró-Livro, o potencial de influenciar o hábito de leitura dos filhos está correlacionado à escolaridade dos pais – filhos de pais analfabetos e sem escolaridade tendem menos a ser leitores que filhos cujos pais têm alguma escolaridade. Nessa situação, Daniela reconhece: "É difícil quando a família é pobre, eles têm outras prioridades. Nesse caso, cabe a escola desenvolver o leitor".

Mediação pelas redes sociais

Segundo a reportagem de *Veja*, a internet vem desempenhando um papel importante na fomentação de leitores: "redescobrir como fonte de deleite, passo a passo com pessoas da mesma idade, é um papel que a internet [...] vem desempenhando de forma espontânea e com surpreendente eficácia". Para a professora Leyla Perrone-Moisés é possível encontrar na internet vários blogs literários de qualidade que, na falta de bons professores de literatura, poderiam orientar leitores iniciantes. Contudo, ela destaca a importância da família e da escola nesse processo: "a leitura de boas obras literárias começa nas famílias

em que há leitores, e isso é cada vez mais raro. E continua na escola, onde os professores têm por função mostrar que a leitura é um prazer, e não uma obrigação. Isso, também, é cada vez mais raro" (PERRONE-MOISÉS, 2016, P.59).

Provavelmente a internet e as redes sociais sozinhas não cumpram o papel de mediação na formação de leitores. Contudo, elas não podem ser descartadas como ferramentas para aproximar os jovens dos textos, quer eles clássicos ou não. É o que demonstra a professora de Português do Ensino Médio do Distrito Federal Lucimar da Silva Sampaio. Ela explica que para fomentar a leitura em classe ela chega a fazer uso de vídeos de *booktubers* – leitores que utilizam a plataforma YouTube para divulgar um livro/suas opiniões sobre ele. "Eu não brigo com a tecnologia, a tecnologia é minha aliada".[12]

Uma conclusão possível

Estamos num período de mudanças – e mudanças rápidas. Apesar de estarmos no final da segunda década do século XXI, a celeridade dessas transformações – provocadas principalmente pelas novas tecnologias – não nos permite fazer uma análise precisa do período em que estamos.

Embora tenhamos mais tempo livre, falta-nos o sossego para aproveitá-lo. O escritor alemão Günter Kunert, no ensaio *A abolição da cultura pela civilização*,[13] afirma que estamos longe de saber aproveitar esse tempo livre. "Faz tempo que estamos contagiados pela impaciência, pela inquietação, que exige uma distração cada vez mais intensa, estímulos cada vez mais fortes, para ser suportada". Toda essa agitação, segundo ele, não corresponde mais ao processo de ler com calma.

Contudo, acredito que é possível, sim, fazer uso dessas tecnologias para fomentar e desenvolver a leitura no país, principalmente entre os mais jovens.

Referências:

CALVINO, Italo***. Por que ler os clássicos.*** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
CANDIDO, Antonio. *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1995.
PESQUISA RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL (4ª edição). Disponível em <http://prolivro.org.br/home/confirme>. Acesso em: 10/6/2019.
PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
SABINO, Fernando. *O encontro marcado.* Rio de Janeiro: Record, 1977.

[12] Entrevista cedida em 6/6/2019.
[13] Ensaio publicado no Jornal Rascunho de maio de 2003.

LITERATURA E EDUCAÇÃO NÃO FORMAL: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DO ESCRITOR SACOLINHA

Laeticia Jensen Eble (UnB)[1]

Resumo: Nos dias atuais, a tão falada crise no ensino da literatura não é fruto do acaso. No Brasil, ela é resultado de um projeto educacional que, desde a década de 1970, tem como principal propósito a formação apressada de mão de obra para a indústria. Mas, se a escola falha ao aproximar os estudantes da literatura, não faltam hoje alternativas para cativá-los também fora dela. Diante do que o tradicional determinismo prega, de que as camadas pobres da população não têm disposição para a leitura literária porque seu passado não as vincula a um letramento estético, é importante ressaltar que tais disposições são históricas e não pessoais, e se podem ser enfraquecidas, também podem ser reforçadas. Nesse contexto, analisamos o trabalho do escritor Ademiro Alves, mais conhecido como Sacolinha, à frente do coletivo Associação Cultural Literatura no Brasil (ACLB). Em atividade há mais de 15 anos, a ACLB promove diversos projetos de incentivo à leitura e à produção literária no município de Suzano e região, tais como o Sarau Literatura Nossa, a Comunidade do Conto e o Sarau nas Escolas, entre outros. A análise aqui proposta desenvolve-se sob a perspectiva da educação não formal, visando demonstrar a importância de seu papel ao proporcionar inclusão social por meio do resgate da riqueza cultural dos participantes.
Palavras-chave: Sacolinha; educação não formal; leitura literária.

É interessante notar que os escritores de um modo geral fazem questão de destacar que são, antes de tudo, incansáveis leitores e consumidores de cultura. Os relatos dos autores da periferia dando conta de que liam e frequentavam bibliotecas e sebos desde a tenra infância são em muito parecidos com os de qualquer outro escritor. A noção de que o livro e a leitura podem mudar a vida de alguém e, consequentemente, mudar o mundo, costuma ser consenso entre escritores, independentemente do estrato social a que pertencem. Nesse sentido, o escritor Ademiro Alves, conhecido pelo pseudônimo de Sacolinha,[2] (2012, p. 196) declara:

Percebi que posso fazer algo muito maior com a literatura; o contrário do que se eu tivesse ido para o crime. Agora sou mais seguro de mim, dono de minhas atitudes e dos meus atos. [...] Sou quem sou graças aos livros. Se não fossem eles, estaria sete palmos abaixo da terra ou com a bunda fazendo buraco no sofá. [...] Acredito no livro como agente transformador do ser humano. Hoje procuro mostrar a muitas pessoas o que um livro pode fazer pela vida de alguém.

[1] Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Contato: laeticia.jensen@gmail.com.
[2] Sacolinha é um escritor atuante na periferia de São Paulo. Tendo crescido numa família pobre, logo cedo constatou por conta própria a importância da leitura (Sacolinha, 2012) e começou a colocar no papel o que via em seu cotidiano. Ainda em 2005, com apenas 22 anos, Sacolinha lançou de forma independente seu primeiro romance, *Graduado em marginalidade*, livro que o projetou na cena literária.

Sacolinha é o que podemos chamar não apenas de ativista cultural, mas de escritor engajado, ou seja, "aquele que assume compromissos em relação a uma coletividade" (NASCIMENTO, 2006, p. 93). Para além de sua produção própria, em narrativas curtas e longas, o escritor atua fortemente na região da periferia de Suzano (região metropolitana de São Paulo), onde mora, promovendo atividades literárias e a formação e divulgação de novos escritores.

Desde muito jovem, Sacolinha tinha a preocupação de incentivar nos outros o hábito da leitura (SACOLINHA, 2012). Às cópias de seus textos, que inicialmente distribuía entre parentes e amigos, passou a juntar poemas, contos e crônicas de diversos escritores e poetas da periferia para copiar e distribuir. Seu primeiro projeto coletivo foi a criação de uma posse[3] e a manutenção de um programa de *rap* em uma rádio comunitária. Após essa experiência, estruturou o Projeto Cultural Literatura no Brasil (PCLB), dedicado à divulgação de literatura, e que se pode considerar a semente da Associação Cultural Literatura no Brasil (ACLB), da qual é fundador.

De acordo com Érica Peçanha do Nascimento, que em sua dissertação de mestrado detalha o surgimento da associação, esta nasceu primeiramente como um projeto, em 1º de dezembro de 2002, ainda não formalizado juridicamente. Criado por Sacolinha para ajudar a impulsionar a divulgação de seus próprios trabalhos, o projeto se estendia à divulgação da produção de outros escritores anônimos da periferia, "valorizando a essência cultural do gueto" (SACOLINHA, 2005 apud NASCIMENTO, 2006, p. 158). Foi instituída uma comissão de colaboradores que, entre outras tarefas, selecionava, revisava e divulgava os textos por diferentes meios: em fanzines; no blog da ACLB; ou enviados pelos Correios para os leitores cadastrados. Para organizar o trabalho, este era dividido em fases, com número limitado de escritores a ser divulgado em cada uma.

No texto de apresentação do projeto publicado por Sacolinha no blog criado para a divulgação dos trabalhos,[4] o escritor informa que o Literatura no Brasil recebe "poemas, poesias, contos, crônicas, frases, versos, prosas, enfim, todo e qualquer

[3] As posses são grupos de jovens que se organizam em torno do movimento *hip-hop*. Constituem-se em um espaço coletivo de aperfeiçoamento artístico, troca de conhecimentos e discussão de questões atinentes ao movimento negro, à realidade periférica, entre outras, bem como de proposições de ações e mobilização política.
[4] Disponível em: http://literaturanobrasil.blogspot.com.br/2004/11/apresentao.html#comment-form

trabalho literário que tenha um cunho social, passe informação ou chame a atenção para a sua leitura".[5]

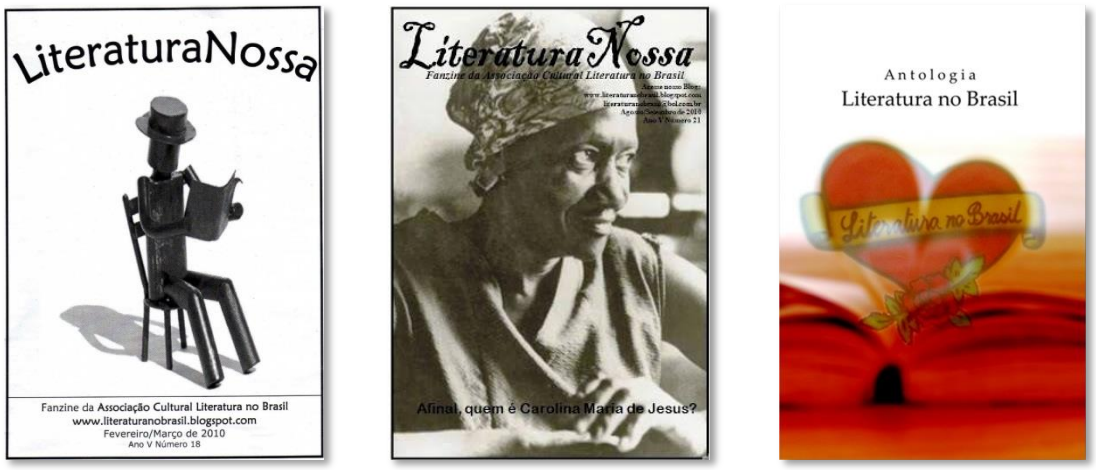


Figura 1 - Capas do fanzine *Literatura Nossa* e da antologia *Literatura no Brasil*, publicados pela ACLB.
Fonte: Blog da Associação Cultural Literatura no Brasil.

A atuação de Sacolinha em seu propósito de estimular a leitura e a produção de textos literários está diretamente imbricada a um protagonismo identitário voltado para a reivindicação social e a produção de bens culturais, abrindo possibilidades de participação social do sujeito. Como aponta Antonio Candido (2004, p. 186), "a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos".

Diante do que o tradicional determinismo prega, de que as camadas pobres da população não têm disposição para a leitura literária porque seu passado não as vincula a um letramento estético, é importante ressaltar que tais disposições são históricas e não pessoais, e se podem ser enfraquecidas, também podem ser reforçadas. Nesse sentido, para Maria das Graças Paulino (2008, p. 64-65), as motivações para a leitura literária têm de "ser encaradas em nível cultural mais amplo que o escolar, para que se relacionem à cidadania crítica e criativa, à vida social, ao cotidiano".

[5] Posteriormente, foram incluídos critérios de seleção para os escritores, entre eles, a presença proporcional de homens e mulheres em cada fase e a participação de escritores que já se assumiram ou pretendiam se assumir como tal (NASCIMENTO, 2006, p. 155).

Nos dias atuais, a tão falada crise no ensino da literatura não é fruto do acaso. No Brasil, ela é resultado do próprio projeto educacional assumido nas últimas décadas. Diante da crescente migração do campo para as cidades e um processo acelerado de urbanização, na década de 1970, a educação passa a ter com principal propósito a formação apressada de mão de obra para a indústria. Mas não se pode limitar o direito à educação ao acesso simplesmente, o direito à educação implica também o direito de aprender, a um ensino de qualidade. Se por um lado houve uma democratização da escola, em que o ensino foi gradativamente se tornando mais acessível, por outro, a qualidade caiu drasticamente com o gradual desmantelamento da escola pública.

Nesse cenário, Regina Zilberman entende que a superação dessa crise exige que o ensino da literatura repense seu sentido e finalidade. Longe do papel de transmissão de um patrimônio constituído e consagrado, ou de usar os textos literários como meros textos informativos ou como pretexto para estudos linguísticos, reduzindo a literatura a um uso pragmático, o ensino da literatura deve nortear-se por sua responsabilidade com a formação[6] do leitor, na medida em que o texto literário leva o leitor a refletir sobre sua realidade e a "penetrar no âmbito da alteridade" (2008, p. 23). De acordo com Moacir Gadotti (2005, p. 3), "só aprendemos quando nos envolvemos profundamente naquilo que aprendemos, quando o que estamos aprendendo tem sentido para as nossas vidas". Se por um lado, os livros didáticos distribuídos nas escolas públicas das periferias continuam trazendo textos que se distanciam da realidade daqueles alunos, na medida em que reproduzem textos de autores canônicos, cujos personagens geralmente são brancos de classe média, por outro lado, as experiências de leitura literária fora da escola podem proporcionar maior reconhecimento a esses mesmos alunos. Se a escola falha ao aproximar os estudantes da literatura, não faltam hoje alternativas para cativá-los também fora dela. É nesse sentido que trago aqui o conceito de educação não formal para analisar o trabalho realizado por Sacolinha com a ACLB.

[6] Vale registrar que "formar não é moldar, dar consistência ao que não existe, ignorando a história anterior dos sujeitos participantes do processo pedagógico ou das instituições a que se integram. [...] o alfabetizando já traz uma 'leitura de mundo' quando começa a frequentar a escola" (ZILBERMAN, 2008, p. 52).

O termo educação não formal começou a ser usado nos finais da década de 1960. Os pesquisadores na área[7] geralmente trabalham com uma divisão do sistema educativo em três categorias:

- formal: em que a educação se dá no espaço escolar, mediante normas, diretrizes, padrões definidos previamente, visando a certificação individual do aluno;
- não formal: em que a educação se dá em espaços informais e coletivos, com compartilhamento de experiências e por meio de processos interativos intencionais que buscam a formação política e sociocultural do indivíduo;
- e informal: em que educação se dá durante o processo natural de socialização por meio das interações com parentes e amigos no ambiente familiar, na comunidade, na igreja ou outros locais que o indivíduo frequente.

A educação não formal não substitui ou compete com a escola, mas pode ajudar a complementar o que esta oferece articulando saberes obtidos em diferentes espaços. Em lugares como as periferias das grandes cidades, ela promove o resgate da riqueza cultural dos que ali vivem, bem como a valorização da experiência. Para a cientista política Maria da Glória Gohn (2006, p. 30), além de atuar na cultura política de um grupo e contribuir para a construção de uma identidade coletiva, a educação não formal atua sobre aspectos subjetivos do grupo, desenvolve laços de pertencimento e pode colaborar para o desenvolvimento da autoestima e o empoderamento do grupo. Segundo a autora, "o universo das artes é um dos grandes campos de desenvolvimento da educação não formal [...]. Por seu potencial de criatividade e leitura crítica da realidade, muitas vezes a arte está adiante de seu tempo histórico, enuncia temas e problemas ainda não presentes com clareza no cotidiano" (GOHN, 2015, p. 7).

Essa noção vai também ao encontro do conceito de *cidade educadora*, no qual a cidade é concebida como um espaço de cultura. "Para uma cidade ser considerada educadora, ela precisa promover e desenvolver o protagonismo de todos e de todas – inclusive das crianças – na busca de um novo direito, o direito à cidade educadora" (Gadotti, 2005, p. 6). Esse conceito traz em seu bojo uma concepção plena de cidadania alinhada a uma ideia de democracia participativa, em oposição às limitações da democracia representativa. "Na cidade que educa, todos os seus habitantes usufruem das

[7] Para mais detalhes sobre as definições das diferentes tipologias educativas, ver a ampla revisão de literatura realizada por Joana Brás Varanda Marques e Denise de Freitas (2017).

mesmas oportunidades de formação, desenvolvimento pessoal e de entretenimento que ela oferece" (GADOTTI, 2005, p. 6). De forma similar, pode-se falar de *escola cidadã* quando se tem uma escola participativa, "apropriada pela população como parte da apropriação da cidade a que pertence."

Um dos primeiros projetos desenvolvidos pelo Literatura no Brasil é o projeto Sarau nas Escolas, que propõe atividades extraclasse para aproximar escritores e leitores, estimulando o gosto pela leitura entre os estudantes. Para ser beneficiada pelo projeto, a escola precisa oferecer algum projeto de leitura com os alunos (biblioteca, sala de leitura, sarau, contação de histórias) que motive a visita dos autores à escola. Na medida em que existe essa "troca", o projeto alinha-se à ideia da escola cidadã, já mencionada, que, numa perspectiva transformadora, assume a responsabilidade de viabilizar a cidadania, promovendo a socialização, o respeito e a valorização das diferenças em diálogo com a cidade educadora.

Figura 2 – Fotos do Sarau Literatura nas Escolas.
Fonte: Facebook e blog da ACLB.

Nessa mesma linha, outro projeto desenvolvido nas escolas estaduais de São Paulo em 2016 é o "Minha Literatura, Minha Vida". Por meio desse projeto, Sacolinha visitou 32 escolas públicas, falando para alunos e professores sobre literatura e o prazer da leitura.

Em 1º de março de 2005, Sacolinha foi convidado a assumir a função de coordenador literário da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Suzano. Essa nova condição permitiu o desenvolvimento de vários projetos em parceria, que contavam, por um lado, com a estrutura oferecida pela Secretaria e, por outro, com a mobilização do público e escritores atuantes no projeto.[8] Em abril de 2007, a Associação Cultural Literatura no Brasil foi oficialmente registrada, o que permitiu conseguir patrocinadores para os projetos. Já em 2010, a ACLB foi contemplada pelo Ministério da Cultura, por meio do edital de Pontos de Cultura, com o projeto "Círculo das Letras", realizado em parceria entre a Prefeitura de Suzano e o governo federal.

Desde 2010, a associação também promove o Sarau Literatura Nossa, que acontece toda terceira sexta-feira do mês, no Jardim Revista, na periferia de Suzano, e reúne autores do Alto do Tietê e da zona leste de São Paulo. Em consonância com os objetivos da associação, esse sarau visa incentivar a leitura e divulgar novos autores. O sarau tem sido há alguns anos apoiado pelo Programa de Ação Cultural (ProAC), do governo de São Paulo, o que indica o grau de reconhecimento alcançado pelo projeto.

[8] No mesmo ano de 2005, à frente da Coordenação, Sacolinha criou o sarau Pavio de Cultura, promoveu o Concurso Literário de Suzano e a Revista Trajetória, na qual eram publicados os trabalhos selecionados no concurso.

Figura 3 – Fotos do Sarau Literatura Nossa.
Fonte: Facebook.

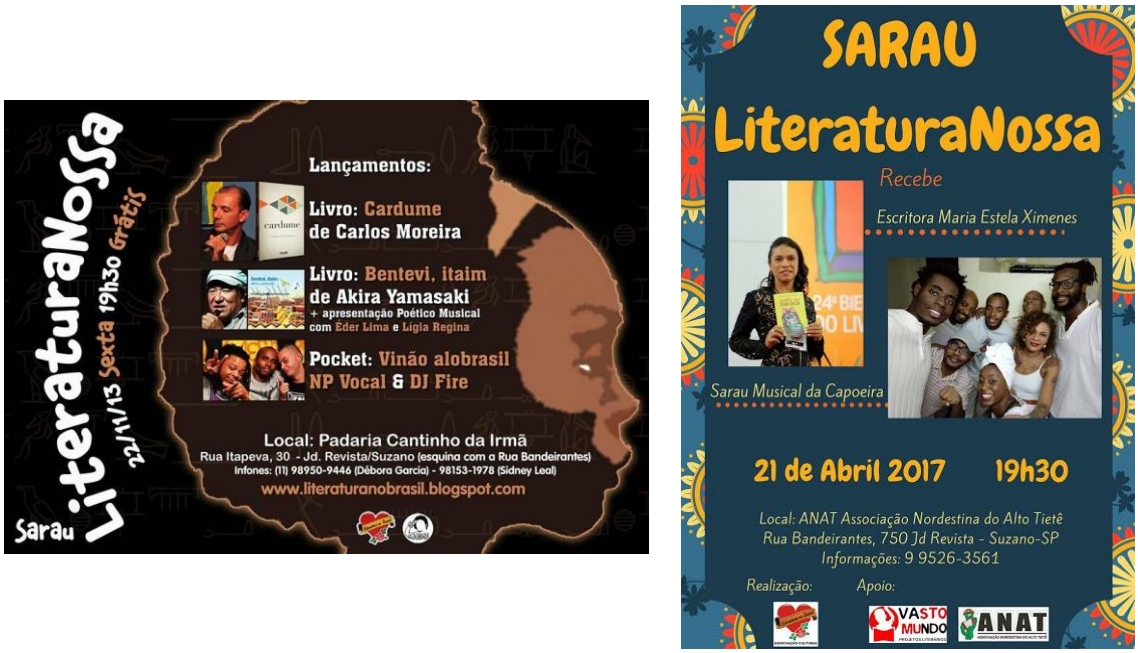


Figura 4 – Cartazes de divulgação do Sarau Literatura Nossa, 2013 e 2017.
Fonte: Blog da ACLB.

Outro projeto realizado pela associação e que tem tido excelente repercussão é o "Trajetória Literária". O evento promove encontros com escritores nacionalmente conhecidos para falar com o público leitor sobre sua trajetória, projetos e obras. Marcelino Freire, Cidinha da Silva, João Anzanello Carrascoza, Marcelo Rubens Paiva, Sérgio Vaz, Moacyr Scliar, Ignácio de Loyola Brandão, Fernando Bonassi e Luiz Alberto Mendes são alguns dos escritores que já marcaram presença nos encontros.

Figura 5 – Convites para o Trajetória Literária.
Fonte: blog da ACLB.

O projeto Imãs Poéticos, por sua vez, prevê a produção de imãs de geladeira que recebem os versos dos poetas os poetas selecionados nos saraus realizados no Jardim Revista, em Suzano, e em escolas públicas da região. Já foram produzidos mais de 5 mil imãs de geladeira, que são distribuídos gratuitamente.

Com proposta semelhante a dos imãs poéticos, a ACLB também criou o projeto "Postais Poéticos", por meio do qual os escritores têm suas obras reproduzidas em postais ricamente ilustrados que são distribuídos gratuitamente nas escolas que recebem os saraus da associação, além de outros espaços culturais. Landy Freitas, esposa de Sacolinha e coordenadora do projeto, acredita que promover a divulgação dos escritores e suas obras em outros veículos é uma forma de facilitar o acesso à literatura.

Figura 6 – Postal poético com poema de Débora Garcia.
Fonte: blog da ACLB.

Também desde 2010 a associação mantém o projeto intitulado "Comunidade do Conto", que promove encontros de criação literária em torno desse gênero narrativo. O processo de criação dos contos toma como base temas atuais – tais como homofobia e depressão – para que, a partir deles, os autores reflitam e escrevam seus textos. Com apoio do Proac, os contos são publicados em fanzines e muitos já foram publicados em coletâneas.

Figura 7 – Foto de um dos encontros da Comunidade do Conto.
Fonte: Portal News.

O próprio Sacolinha tem contos publicados que foram produzidos no âmbito das oficinas do projeto.[9] Em 2013, por exemplo, Sacolinha recebeu uma bolsa de criação literária do Proac que tinha como contrapartida a realização de uma oficina de criação literária e quatro edições da Comunidade do Conto em uma escola de Suzano com a participação de alunos e professores.

Não poderia deixar de registrar também o trabalho desenvolvido por Sacolinha nos presídios de São Paulo, entre 2006 e 2008. O escritor percorreu as penitenciárias Femininas de Santana e de Tatuapé, o presídio semiaberto de São Miguel Paulista, além de dez instituições da Fundação Casa. Graças a essa experiência, em 2010, Sacolinha foi escolhido para trabalhar ao lado de Maria Valéria Rezende, em um projeto da Unesco de incentivo à leitura com a população privada de liberdade, os professores e os agentes penitenciários de quatro presídios federais.

[9] Ver os contos do livro *Brechó, Meia-Noite e Fantasia* (Sacolinha, 2016).

Em 2008, em parceria com a Prefeitura Municipal, foi instalado no Restaurante Popular de Suzano o projeto "Apetite Literário" que consiste em um espaço para a troca de livros, revistas e HQs que ficavam à disposição dos usuários do restaurante.

Figura 8 – Instalação do projeto Apetite Literário.
Fonte: Blog da Associação Cultural Literatura no Brasil.

Desde 2017, Sacolinha tem se envolvido em mais um projeto de ocupação literária do espaço urbano e ressignificação do espaço de moradia e vivência da periferia. Trata-se do projeto "Literatura e Paisagismo – Revitalizando a Quebrada", que compreende a pintura de muros abandonados, que recebem grafites com personagens de grafiteiros da região e trechos de poemas, contos ou crônicas extraídos de livros de Sacolinha.

Figura 9 – Antes e depois, muro pintado no âmbito do projeto Literatura e Paisagismo.
Fonte: Facebook.

Enfim, apesar dos desafios, da descontinuidade de alguns projetos e da falta de recursos e de apoio oficial, a Associação Cultural Literatura no Brasil completou já 15 anos de atividades. Sem pretender dar conta de tudo, aqui foram apresentadas apenas algumas dessas ações, entre tantas outras – tais como oficinas, concursos literários, gravação de CDs e DVDs – desenvolvidas pela associação e por Sacolinha.

Entendemos neste trabalho a educação não formal como uma proposta de educação que se dá durante toda a vida do sujeito em interação na sociedade, daí serem válidas as diferentes frentes de atuação da ACLB. A aprendizagem literária pode ser alcançada, então, em diferentes momentos da vida, na fase escolar ou na idade adulta, e de diversas formas, em espaços tradicionais ou alternativos, ora por meio de atividades lúdicas, ora por meio de leituras dirigidas, ora por meio de oficinas de criação com a mediação de facilitadores etc. As ações, muito além do que se convencionou para o ensino da literatura nas escolas, propõem uma forma de educação inclusiva, que incorpora as experiências, a leitura de mundo, os problemas e os questionamentos que surgem na interação que o fazer literário coletivo também proporciona. O incentivo à escrita parte do princípio de que os escritores da periferia podem ser protagonistas de sua formação e de intervir na sociedade, a partir da literatura, para modificar as condições de opressão e exclusão a que são submetidos.

Referências

CANDAU, Vera Maria Ferrão (2012). Diferenças culturais, interculturalidade e educação em direitos humanos. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 33, n. 118, p. 235-250, jan./mar.

CANDIDO, Antonio ([1988] 2004). O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades.

FRANÇA, Vera Regina Veiga (2002). Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: FRANÇA et al. (Org.). *Imagens do Brasil*: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica.

GADOTTI, Moacir (2005). A questão da educação formal/não-formal. In: SÉMINAIRE DROIT À L'ÉDUCATION: SOLUTION À TOUS LES PROBLÈMES OU PROBLÈME SANS SOLUTION? Sion (Suisse), Institut International Des Droits De L'enfant (Ide), 18 au 22 oct. Disponível em: <https://goo.gl/Bm8Yi6>. Acesso em 19 nov. 2017.

GOHN, Maria da Glória (2015). *Educação não formal no campo das artes*. São Paulo: Cortez.

MARQUES, Joana Brás Varanda; FREITAS, Denise de. Fatores de caracterização da educação não formal: uma revisão da literatura. *Educ. Pesqui*., São Paulo, v. 43, n. 4, p. 1087-1110, out./dez. 2017.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do (2006). "*Literatura marginal*": os escritores da periferia entram em cena. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues (2008). Algumas especificidades da leitura literária. In: PAIVA, Aparecida et al. (Org.). *Leituras literárias*: discursos transitivos. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica. (Coleção Literatura e Educação)

SACOLINHA (2012). *Como a água do rio*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

SACOLINHA (2016). *Brechó, Meia-Noite e Fantasia*. São Paulo: Patuá.

ZILBERMAN, Regina (2008). Sim, a literatura educa. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia*: ponto & contraponto. São Paulo: Global.

NARRATIVAS DE FICÇÃO NA ESCOLA: O LEITOR EM FOCO

Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel (UFG)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar resultados parciais de uma pesquisa sobre leitura de narrativas de ficção com alunos de oitavo ano de uma escola pública de Goiânia/Goiás. Em um primeiro momento, os participantes escreveram uma autobiografia de leitura, narrando suas memórias literárias mais marcantes. Posteriormente, foram lidas em sala de aula narrativas de escritores reconhecidos por sua produção na literatura juvenil e também narrativas sem predeterminação de público alvo, enfeixadas a partir da temática da pobreza e dos lugares de exclusão da infância. Para fundamentar a discussão proposta, foram convocados os estudos de Neide Luzia de Rezende (2004), Annie Rouxel (2012), Marisa Lajolo (2018), entre outros.
Palavras-chave: formação do leitor; literatura juvenil; recepção

O objetivo deste artigo é apresentar resultados parciais do projeto de pós-doutorado intitulado "Narrativas juvenis contemporâneas em três perspectivas: especificidades estéticas, circulação editorial e recepção do jovem leitor", desenvolvido na Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Campus de Assis. O projeto, ainda em fase de desenvolvimento, tem como principal intuito compreender as especificidades das narrativas juvenis contemporâneas a partir da análise de um *corpus* de vinte e cinco narrativas premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e da Câmara Brasileira do Livro (CBL), entre os anos de 1997 e 2017. Além disso, o projeto prevê entrevistas com autores e editores de narrativas juvenis e uma pesquisa de campo com alunos do oitavo ano em duas escolas públicas de Goiânia/Goiás.

Neste trabalho serão apresentados resultados parciais da investigação, realizada em uma das escolas selecionadas[2], durante os meses de abril, maio e junho de 2019. Para sua execução, o projeto contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), edital FAPEG/Universal.

A pesquisa de campo buscou mapear como jovens leitores em ambiente escolar se posicionam diante de narrativas publicadas sob o rótulo de literatura juvenil e de narrativas publicadas sem predeterminação de público alvo. Tendo em vista o objetivo

[1] Doutora em Literatura (UFG). Contato: larissacruvinel@hotmail.com
[2] Os dados que serão apresentados foram coletados em uma escola municipal periférica de Goiânia/Goiás.

geral do projeto de compreender as particularidades do sistema de produção da literatura juvenil, a pesquisa de campo cumpriu o intuito de averiguar a recepção de textos literários por sujeitos empíricos, com vistas a problematizar as fronteiras entre a literatura juvenil e a adulta sob a ótica de jovens leitores.

Para isso, foram selecionados textos publicados para adultos, como os de Murilo Rubião e de Luiz Ruffato[3], e narrativas voltadas para jovens leitores, escritas por autores consagrados no campo da literatura juvenil, como Lygia Bojunga Nunes e Maria Teresa Andruetto. O critério para a seleção dos escritores se baseou na representatividade que eles assumem no campo literário, averiguada por meio das premiações que suas obras receberam por instituições de renome.[4]

Os contos selecionados têm em comum a temática da pobreza e dos lugares de exclusão da infância. São eles:

"O bife e a pipoca", de Lygia Bojunga Nunes (*Tchau*, 1984);[5]
"Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião (1993);
"Os ratos", de Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*, 2001)
O país de João, de Maria Teresa Andruetto (*El país de Juan*, 2003)

Para compreender a recepção dos alunos em relação aos textos selecionados, foram utilizados, como instrumentos de pesquisa, memória de leitura, leitura em voz alta, debates, depoimentos coletivos e individuais, produção de videoblogues, entre outros. A intenção era, na esteira das considerações de Annie Rouxel (2012),

> incentivar a expressão do julgamento estético, convidando o aluno a se exprimir sobre seu prazer ou desprazer em relação à leitura, evitando censurar os eventuais traços, em seu discurso, de um investimento por demais pessoal, imaginário e fantasmático. (Rouxel, 2012, p.281).

[3] Murilo Rubião (1916-1991) recebeu o Prêmio Literário Oton L. Bezerra de Melo, em 1948, além do prêmio Jabuti em 1985. Luiz Ruffato (1961-) recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional, em 2001, dentre vários outros.
[4] Lygia Bojunga Nunes (1932-) e Maria Tereza Andruetto (1954-) receberam, em 1982 e em 2012 respectivamente, o prêmio *Hans Christian Andersen*, considerado o *nobel* da literatura infantil e juvenil, dentre várias outras premiações relevantes.
[5] Para este trabalho serão apresentados os dados relativos somente à leitura de "O bife e a pipoca", de Lygia Bojunga Nunes, e "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião.

Em um primeiro momento, os alunos escreveram uma memória de leitura, dissertando sobre suas experiências com a leitura literária e sobre o papel que professores e outros mediadores desempenharam na relação que eles estabelecem com a literatura. Do total de 29 alunos matriculados na turma selecionada, somente 23 escreveram o texto solicitado. O principal motivo que justifica a falta de adesão de todos os alunos nas atividades propostas é a grande rotatividade dos discentes, de modo que, dificilmente, durante os três meses de desenvolvimento do projeto, todos os alunos compareceram a todas as aulas de Língua Portuguesa.

Com base nos dados colhidos nas memórias de leitura que foram entregues, foi possível observar que 17,39% dos alunos tiveram incentivo para ler literatura em casa, como fica claro nos excertos que seguem abaixo:

> "A minha memória de leitura não é muito boa porque eu não gostava muito de ler. Eu comecei a ler porque eu via meu pai lendo então eu queria ler o que ele estava lendo"

> "sempre tive o costume de ler bastante pois minha mãe acha muito importante, eu acho muito importante, mas nem sempre é uma das coisas mais legais que eu faço."

Outro dado que chama a atenção nas memórias de leitura escritas pelos alunos é que 30,43% deles afirmaram que tiveram professores de Língua Portuguesa que foram marcantes:

> "Tive professoras excelentes e admiráveis da Língua Portuguesa. A primeira delas foi a Fernanda, tive também a Maria Célia. Com essas professoras eu aprendi a gostar de ler e via em seus olhos o amor pelos livros."

> "os professores ficaram na minha memória por conta de que eles ensinavam com muita alegria e são bastante calmos eu acho isso muito bom"

Michéle Petit (2009), em *Os jovens e a leitura*, mostra que os jovens entrevistados em suas pesquisas, oriundos do sistema de ensino das escolas francesas, apontaram que alguns professores singulares conseguiram driblar as coerções comuns da escola para transmitir uma visão mais sensível sobre a leitura literária. Em vista disso, os participantes da pesquisa realizada na França, apesar de apresentarem um juízo negativo sobre a escola, tiveram uma experiência singular com professores que souberam transmitir mais do que os conteúdos obrigatórios:

> Durante as entrevistas que realizamos, algo saltou aos olhos: esses jovens tão críticos em relação à escola, entre uma frase e outra, lembravam às vezes de um professor que soube transmitir sua paixão, sua curiosidade, seu desejo de ler, de descobrir; que soube, inclusive, fazem com que gostassem de textos difíceis. (PETIT, 2009, p.158)

Por outro lado, chama a atenção que na pesquisa realizada na escola municipal de Goiânia, 21,73% dos alunos relataram que não tiveram nenhum professor de Língua Portuguesa marcante. Esses participantes apontaram que os seus professores ficaram restritos ao cumprimento das exigências curriculares, sem demonstrar afinidade ou apresentar uma relação prazerosa com a leitura literária:

> "As professoras de português que eu tive não demonstrava paixão a literatura, e não me influenciaram sobre a visão literária. Elas passavam redações e questões para nós."

> "Quando era pequeno nunca tive professores que gostavam do que faziam, de passar livros de histórias para ler. Eles sempre tratavam como mais um dia chato de trabalho..."

Também foi recorrente nas respostas dos alunos a afirmação de que seus professores de língua portuguesa ficaram restritos ao ensino da língua, sem reservar um tempo da aula para a leitura literária. Como aponta Neide Luzia de Rezende (2004), por mais que os documentos oficiais para a educação defendam a formação de um cidadão crítico, a realidade das escolas públicas inviabiliza esse tipo de formação. Para a estudiosa, os currículos escolares precisam prever um tempo e um espaço para os conteúdos que exigem um período maior de leitura e de reflexão:

> Construir autonomia e visão crítica, tendo a leitura como a maior aliada, supõe que o professor tenha ele próprio vivenciado esse tipo de formação e que o currículo escolar reserve tempo e espaço para isso, uma vez que reflexão, elaboração, escrita e leitura, em especial literária, demandam tempo, num ritmo que não é aquele dos conteúdos objetivos com respostas exatas ou mecanizadas. Ler, refletir, fruir, entender, elaborar, reelaborar, requer mais do que uma ou duas horas semanais constantes numa grade, como sói acontecer. Sem contar que a circunscrição da leitura literária como disciplina nesses horários exíguos permite aos professores de outras disciplinas (inclusive os de língua portuguesa) se eximirem da responsabilidade de lidar com esse conteúdo. (REZENDE, 2004, p.11).

Os dados da pesquisa revelam que os alunos não tiveram muito incentivo para ler obras literárias: somente 30,43% dos alunos afirmaram que tiveram professores de Língua Portuguesa marcantes e apenas 17,39% dos alunos apontaram que foram estimulados a

ler literatura em casa. Nas aulas de Língua Portuguesa ministradas pela professora titular da turma em que foi realizada a pesquisa, o ensino estava centrado no livro didático. Não havia programação de leitura de nenhuma obra literária para 2019.

De acordo com Rezende (2013), apesar de as orientações pedagógicas oficiais brasileiras voltadas para a educação enfatizarem a interação entre o leitor e o texto, a prática escolar parece desconhecer essas recomendações:

> A 'interação texto-leitor talvez tenha sido a abordagem mais recorrente nas orientações pedagógicas oficiais brasileiras (propostas curriculares, parâmetros, orientações curriculares etc.) das últimas décadas. Porém, dos vários lugares de onde se olha para o trabalho didático com a literatura, descortinam-se práticas que parecem ignorar, desconhecer ou menosprezar a articulação desses termos. Ora, se não há de fato leitura, inexiste a interação, e considerando-se que uma literatura só é concretizada na leitura [...] é de crer que, não havendo livros lidos, não há literatura na escola, pelo menos não na escola pública, instância principal de nossas pesquisas, preocupações e intervenções. (REZENDE, 2013, p.10)

Um outro dado relevante da pesquisa é que 21,73% dos alunos afirmaram que não gostam de ler, mas se sentiram marcados por uma experiência em particular, como um projeto que foi desenvolvido na escola sobre leitura de poesia:

> "Eu não tenho muitas lembranças da minha infância mais o que eu lembro que minha infância foi muito difícil. Mais minhas lembranças literárias foi quando teve um projeto na escola que foi muito interessante era toda terça-feira. O nome do projeto era "doce leitura", onde aprendemos sobre a leitura de poemas e fazíamos poema, onde tínhamos que ler livros."

Assim, por mais que os jovens entrevistados afirmem que têm aversão à leitura, quando são incitados a ler não manifestam contrariedade e se sentem até mesmo atraídos pela literatura. No decorrer da pesquisa, foi marcante o fato de os alunos não demonstrarem nem interesse nem disciplina para lerem individualmente as narrativas, mas expressaram entusiasmo pelas leituras em voz alta realizadas em sala de aula.

Durante a leitura de "O bife e a pipoca", os alunos ficaram em silêncio e era nítido o envolvimento deles com a história. Um aluno chegou a comentar, na discussão realizada após a leitura do conto, que o texto "parecia ser feito para ele", deixando clara a percepção de que existiam marcas textuais que buscavam aproximar o leitor da narrativa. Dessa forma, 90,9% dos alunos que responderam ao questionário afirmaram que gostaram do conto de Nunes:

> "Eu gostei um pouco porque eu achei interessante a história de Tuca e de Rodrigo e a forma de escrita da autora ajuda na construção textual"

> "O conto é bom, eu gostei. Ele é engraçado, interessante e divertido. Sua linguagem é acessível até o desfecho da história. Suas ilustrações são lindas e bem desenhadas. Particularmente, achei que faltaste uma coisa; os capítulos serem mais explicativos nos desfechos."

> "Gostei da história, pois aparece fatos que verdadeiramente aconteceram. Achei interessante que na história não houve apenas blá, blá, blá, blá. Teve também coisas ruins e surpreendentes."

Nos trechos transcritos é perceptível que os discentes se identificam com a linguagem da obra, o que não impediu que sentissem certo estranhamento com a falta de um desfecho fechado. O último fragmento revela o senso crítico do participante ao perceber que a narrativa de Nunes foge aos estereótipos de uma literatura juvenil bem comportada e moralizante. Vale a pena mencionar também que somente um aluno afirmou que não gostou do conto: "Eu não gostei muito do texto, pelo fato de não ter entendido."; e um outro aluno disse que achou o conto "normal", de modo que a adesão dos discentes à narrativa foi praticamente majoritária.

Como a leitura em voz alta da narrativa de Nunes foi bem aceita pelos alunos, optou-se por utilizar a mesma estratégia em relação ao conto "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião. Ao término da leitura desse conto, a maior parte dos alunos estava estupefacta e emitia expressões de assombro em relação aos episódios fantásticos e ao desfecho aberto da narrativa. Mesmo que fosse nítida também a dificuldade que sentiram para compreender a história, 69,23 % dos alunos afirmaram que gostaram do conto:

> "Gostei mais não deu pra entender direito pois é tudo um pouco estranho"

> "Achei um conto bem interessante como começa e a confusão no meio e no fim aquele final triste que ninguém entende, gostei das suas transformações de vários animais e claro que não gostei da morte no final eu meio que não esperava pensei que seria outro conto com final feliz."

> "É um conto muito legal, mas é muito embolado e muitas vezes até mesmo difícil de imaginar o que está acontecendo na história, as falas não ficam claras, mas se esforçar dá pra entender bastante."

Os alunos que gostaram do conto justificaram que se sentiram atraídos pelas situações inusitadas engendradas pela narrativa. Em contrapartida, os 30,77% dos alunos que não gostaram do conto de Rubião responderam que foi justamente o ilogismo que os fizeram rejeitar a história:

> "Eu não gostei muito porque achei a linguagem difícil e não entendi quase nada".

> "Eu não gostei muito porque é meio sem sentido"
>
> "Na primeira vez que li, difícil de entender, pois apresenta fatos que na minha opinião aparecem embaralhados fora de ordem. Com isso, dificultou meu censo de entender e o final dessa história é horrível."

Grande parte dos alunos sentiu dificuldade com a linguagem do conto. Além disso, os discentes cobraram que os fatos narrados fossem verdadeiros, sem entender que a literatura não precisa ser ater ao verídico, como considera Marisa Lajolo:

> É sempre equivocado pedir à literatura recibo do que ela afirma. Tanto Pasárgada que não se sabe onde é quanto a terra da qual Gonçalves Dias diz sentir saudades – da qual conhecemos palmeiras e sabiás – têm identidade apenas literária, ou seja, existem apenas na fugaz interação entre a escrita dos poetas e a leitura de seus leitores. (LAJOLO, 2018, p.58)

Fica clara também nas respostas dos alunos a rejeição por um final que não é feliz e que não tenha todas as pontas amarradas.

Apesar de a maior parte dos alunos ter preferido a narrativa juvenil "O bife e a pipoca", de Lygia Bojunga Nunes, chama a atenção que um número considerável de jovens leitores tenha se sentido atraídos pelo fantástico moderno de Murilo Rubião. A obra bojunguiana ao mesmo tempo em que opera a "desrealização", segundo a terminologia de Anatol Rosenfeld, lança mão também de procedimentos que buscam atrair o jovem leitor para a narrativa: como o diálogo com o leitor, o predomínio do discurso direto, a escolha de personagens jovens que vivem impasses provavelmente próximos aos dos jovens leitores almejados. Esses procedimentos, frequentes na literatura juvenil, ajudaram no envolvimento dos alunos com os textos lidos.

Como considera Isabelle Nières-Chevel (2002)l, a literatura juvenil é uma "forma-sentido", devido à necessidade de desenvolver formas novas que façam sentido para um público mais jovem e em constantes evoluções. Dessa forma, durante a realização da pesquisa foi nítido o quanto a literatura juvenil cumpre o papel de atrair e formar o leitor para a literatura. Por outro lado, não deixou de ser surpreendente averiguar o apelo que a narrativa de Rubião alcançou em um contexto de leitura tão escassa, em que a maior parte dos alunos não tinha lido sequer uma obra literária integral durante toda a vida escolar.

Referências

ANDRUETTO, Maria Tereza. *O país de João*. São Paulo: Global, 2015.
CHEVEL-NIÈRES, Isabelle. Faire une place à la literature de jeunesse. La revue des livres pour les enfants, n.206, p.51-68,2002.
NUNES, Lygia Bojunga. O bife e a pipoca. In: *Tchau*. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura*. Uma nova perspectiva. São Paulo: Editora 34, 2009.
REZENDE, Neide Luzia de. Apresentação ao leitor brasileiro. In: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de (orgs.). In: *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.
ROUXEL, Annie. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor? Caderno de pesquisa, vol. 42, n.145. São Paulo, janeiro/abril, 2012.
RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

APRENDIZADO DE LITERATURA? RECEPÇÃO DO ENSINO E REPRESENTAÇÕES DO APRENDIZADO DE LITERATURA SOB A PERSPECTIVA DE ALUNOS DO FUNDAMENTAL II E ENSINO MÉDIO

Mariana Rosa Silva (FEUSP)[1]

Resumo: Este trabalho tem o objetivo apresentar o percurso e as conclusões parciais desta pesquisa de mestrado em curso e refletir a respeito das as representações de aprendizado de literatura de alunos do ensino médio de uma escola da rede privada da cidade de São Paulo. Esta pesquisa fará uma análise comparativa entre crenças, opiniões e situações vivenciadas pelos alunos do ensino fundamental II e médio na formação literária deles dentro da instituição escolar, buscando ponderar sobre a possibilidade de afirmar que se aprende literatura, e, caso seja possível esse aprendizado, o que se aprende quando se aprende literatura. A pesquisa foi concebida a partir das contribuições teóricas JAUSS (1994), ISER (1996) e CHARTIER (1991).
Palavras-chave: Alunos; Aprendizado; Ensino; Literatura; Representação

Concepção da pesquisa

A realização de um trabalho para uma disciplina de graduação denominada Atividades de Estágio – Ensino de Literatura Brasileira, oferecida na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, entre março e junho de 2014, possibilitou a escuta, por meio de entrevistas, de cinco professores. Cada um atuava em um segmento de ensino, desde a educação infantil até o ensino superior, e foram coletadas memórias das experiências deles com o ensino de literatura, na posição de aluno e de professor, priorizando narrativas de vivências.

As entrevistas tinham um roteiro semiestruturado, logo, havia um roteiro de perguntas a ser realizado[2]. Uma professora de língua portuguesa do ensino fundamental II e um professor língua portuguesa do ensino médio, ao responderem sobre ensinar e aprender e literatura, falaram que a educação literária, oferecida na escola, tem como maior função tornar os alunos leitores e apreciadores de literatura. A referida professora comentou que também se pode considerar aprendizado de literatura o conhecimento

[1] Graduada em Letras (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP) e Mestranda em Educação (Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo).Contato: mariana.roas@gmail.com

[2] 1-Quais lembranças do ensino de literatura você guarda? 2- Lembra-se de alguma aula de literatura específica que foi marcante por alguma razão? 3- Qual foi o momento de maior satisfação quando era estudante de literatura? 4- Houve algum momento de frustração com as aulas de literatura? 5- As experiências que você adquiriu como aluna de literatura foram importantes para a sua vida fora da escola? Se foram, de que forma foram? 6- O que é ensinar literatura? 7- O que seria aprender literatura?

sobre as escolas literárias, mas, para ela, seus alunos realmente teriam aprendido literatura se eles quisessem continuar a ler.

Além disso, os dois professores mencionaram que o ensino e o aprendizado de literatura são processos particulares e se dão a partir da experiência, ou seja, no oferecimento de literatura na escola.

A experiência citada pelos professores é entendida por Larrosa (2002) como algo que passa e acontece. Dessa forma, o saber é adquirido pela experiência que se dá na relação entre conhecimento e vida humana, numa espécie de mediação entre ambos, e vai sendo assimilado na maneira como o indivíduo vai respondendo ao que lhe acontece ao longo da vida e no modo como ele dá sentido ao que lhe acontece. Portanto, o saber da experiência é ímpar, singular, afetando cada um de maneira distinta.

Considerando essas entrevistas dos professores, a noção de experiência e a realidade do ensino de literatura no ensino médio em muitas escolas, feito por meio da historiografia literária e com a leitura de fragmentos de obras literárias em aula, chegou-se a uma incongruência no ensino de literatura, pois ainda que os professores tenham mencionado querer formar leitores, a literatura na escola é mais entendida como conteúdo que experiência. Sendo assim, surgiram algumas questões: se ensinar literatura é fazer com que se aprecie literatura, como disseram os professores, o ensino de literatura por meio da historiografia literária é capaz de formar leitores e apreciadores da literatura? A experiência com leitura literária dos alunos de ensino fundamental II oferece mais oportunidades de leitura literária que o ensino de literatura oferecido no ensino médio? O que se aprende quando se aprende literatura? Qual a representação de aprendizado de literatura dos alunos?

Entre o discurso dos professores, em que é possível observar as representações que eles têm do ensino de literatura, e a prática desse ensino em sala de aula, parecia necessário compreender quais representações sobre o ensino e o aprendizado de literatura na escola estão sendo apropriadas pelos alunos, tornando-se esse o questionamento desta pesquisa.

Chartier, Iser e Jauss na pesquisa

Esta investigação foi concebida com a premissa de que os alunos seriam um elemento central, exercendo o papel de estudantes de literatura e de leitores literários. Assim, algumas noções sobre a centralidade do leitor no ensino de literatura, expressas por Jauss (1994) e Iser (1996), na formulação da Estética da Recepção, foram necessárias para a reflexão a ser estabelecida nesta pesquisa.

Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), inicia o ensaio falando sobre a falência da história da literatura como disciplina, que teve seu auge no século XIX, quando os historiadores da literatura tinham como objetivo apresentar a individualidade nacional por meio das obras literárias.

De acordo com Jauss (1994), a obra literária, para se realizar, depende da relação com o leitor, a qual é capaz de fazer compreender a ligação entre obras de um determinado período, ou a sequência criada para elas na história da literatura. Pensando dessa forma, a história da literatura passaria a ser vista como um processo de recepção e produção estética, que ocorre na atualização de textos pelos leitores, escritores e críticos.

De forma semelhante, segundo Iser (1996), para se falar de literatura é indispensável que se coloque o leitor e a leitura no centro da observação, a fim de que se compreenda o que o autor propõe como uma teoria da estética do efeito.

Iser (1996) explica que o leitor é um elemento central por ser o receptor de textos, sendo na leitura que "se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor" (ISER, 1996, p. 50). Sendo assim, não é possível estudar uma obra literária de forma isolada, pois "a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão" (ISER, 1996, p. 50). Pode-se perceber que, assim como Jauss (1994), para Iser, a obra literária não pode ser analisada de forma isolada.

Ao conversar com os alunos por meio dos questionários, buscou-se verificar a recepção desses do ensino de literatura, bem como compreender se o ensino de literatura, ainda que com o modelo de historiografia literária, é capaz de superar esse

abismo entre história e literatura e proporcionar uma educação literária que traga reflexão e criticidade, colocando esses aspectos na centralidade desse ensino.

Outra noção importante na pesquisa é a de representação. Para Chartier (1988), há duas possibilidades de compreensão da representação: dando a ver algo ausente, ou pela exibição de uma presença, como a apresentação pública de algo ou de alguém. Quando a representação é entendida como a possibilidade de se ver algo que está ausente, ela se constitui como instrumento de conhecimento indireto, no qual, através da substituição do objeto ausente por uma imagem, é possível reconstituir, em memória, como ele é. Já quando a representação é entendida como exibição de uma presença, ela se constitui como uma relação simbólica, em que o signo visível e o referente por ele significado são apresentados por meio de imagens ou das propriedades das coisas naturais.

Nesta perspectiva, é preciso considerar todos os signos, atos ou objetos como símbolos e simbólicos, pois são eles, por meio de todas as categorias e processos que constroem a apreensão do real, que constroem o mundo como representação. Dessa forma, é possível perceber a função simbólica como "uma função mediadora que informa as diferentes apreensões do real, que opera por meio dos signos linguísticos, das figuras mitológicas e da religião, ou dos conceitos do conhecimento científico" (CHARTIER, 1988, p. 19). A função simbólica também pode ser denominada simbolização ou representação.

Sendo assim, ao responderem às questões do questionário, os alunos expressam suas representações de literatura, ensino e aprendizado de literatura por meio dos signos que apresentaram.

Chartier (1988) também fala sobre a noção de representação coletiva, entendida como a conciliação de imagens mentais claras com os esquemas interiorizados – categorias incorporadas – que modelam as próprias divisões do mundo social, não se tratando apenas de processos psicológicos. Isso faz com que seja importante decifrar de algum modo as sociedades, pensando suas relações e tensões, sob o viés de acontecimentos, costumes, convenções, a fim de entender como os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo.

Essa compreensão pode ser realizada por meio da circulação de palavras que denominam objetos e sentimentos, já que as palavras são capazes de representar a forma como as pessoas compreendem o seu tempo.

A representação de literatura da escola, explicitada por meio de signos em seu currículo, aparece na resposta de diversos alunos, como a necessidade da manutenção da leitura de determinadas obras, apenas pelo pertencimento dessas ao cânone e não pela qualidade literária ou pelo interesse que suscitam nos alunos. Assim, existe a tentativa de impor uma concepção de mundo, valores e ideias, sendo as representações um dispositivo de controle do real, que é feita, também, por meio da produção cultural, já que "não há produção cultural que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e que não esteja submetida às vigilâncias e às censuras de quem tem poder sobre as palavras ou os gestos" (CHARTIER, 1988, p. 137).

Dessa forma, é possível compreender que quando os alunos manifestam suas impressões e opiniões, como que as aulas de literatura ajudam apenas a passar no vestibular, trata-se de uma elaboração que representa valores e sentidos compartilhados com um grupo social, que vai sendo transmitido de geração em geração.

A escola, os alunos e a produção de dados

Entre 12 e 14 de novembro de 2018, alunos do 2º ano do Ensino Médio de um colégio particular, situado no bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo, foram convidados a responderem o questionário da pesquisa, obtendo-se o número de 70 participantes.

No momento em que se realizou a pesquisa, os alunos do segundo ano do ensino médio, participantes da pesquisa, eram moradores da cidade de São Paulo, tinham entre 15 e 19 anos e dividiam-se em 45 pessoas que se declararam do sexo feminino e 25 pessoas que se declararam do sexo masculino.

A respeito do percurso formativo dos estudantes, dos 70 alunos que responderam ao questionário, a maioria afirmou ter realizado a maior parte da educação básica em escola particular - 69 alunos -, havendo apenas uma ocorrência em que a pessoa declarou ter-se dividido, em seus estudos, entre a escola particular e a escola pública.

Esses alunos estão inseridos na realidade de um colégio tradicional da cidade, o qual iniciou suas atividades no ano de 1925, e que possui duas unidades, uma na cidade de São Paulo e a outra na cidade de Cotia, criada apenas em 1983.

Em suas dependências, a escola possui muitas salas de aula, em geral, espaçosas – comportando, tranquilamente, 30 alunos em cada – equipadas com computador e projetor, bem como com internet disponível por meio da conexão por *wi-fi*. Essas salas também possuem lousas de giz, carteiras e cadeiras individuais, mesa e cadeira para professor, ventiladores e murais para afixação de recados e trabalhos escolares.

O espaço físico da escola ainda conta com uma biblioteca, sempre aberta e com funcionários disponíveis; laboratórios, sendo um de física, um de química e um de biologia - com técnicos responsáveis por esses espaços - sala multimídia, com acesso a computadores e *Chromebooks*.

A respeito do currículo, no ensino médio e no nono ano do ensino fundamental II, esse colégio segmenta a disciplina de língua portuguesa em três partes: gramática, literatura e produção de texto. Já nos três primeiros anos do ensino fundamental II, a disciplina está dividida em apenas duas partes: gramática e produção textual. Nesse segmento, a leitura de livros literários ocorre nas aulas de gramática.

No colégio, os alunos do nono ano do ensino fundamental já começam os estudos literários por meio das escolas literárias, com uma aula por semana, tendo, então, a segmentação das aulas semelhante à dos alunos do ensino médio, mas a leitura literária continua sendo atividade a ser realizada nas aulas de gramática. O conteúdo programático de literatura para a série vai do Trovadorismo ao Quinhentismo.

Em seguida, nos dois primeiros anos do ensino médio, os alunos estudam os movimentos literários do Classicismo ao Modernismo, tendo, no terceiro ano do ensino médio, uma revisão de todas as escolas literárias, em preparação para o vestibular.

O questionário utilizado na pesquisa[3] continha 12 questões, além daquelas a respeito de informações pessoais. Em cinco perguntas, foi utilizado o Teste de Associação Livre de Palavras **(**TALP). Nos outros questionamentos, foram utilizadas questões dissertativas abertas.

A técnica foi utilizada primeiramente em um dos questionários teste e, por se entender que ela possibilitou a expressão de informações inesperadas e poupou à pesquisa o impasse de se fazer perguntas diretas no questionário – como: o que você aprende nas aulas de literatura? O que é literatura para você? –, que trariam respostas pré-determinadas, não fugindo das expectativas da pesquisadora, a técnica foi adotada.

De maneira sucinta, mas completa, Merten (1992, p. 532) descreve a técnica do TALP: "pede-se ao sujeito que responda com a primeira palavra que lhe venha à cabeça a uma série de palavras enunciadas pelo experimentador", a fim de fazê-lo externalizar representações acerca de um objeto e/ou conceito, explicitando aspectos subjetivos do indivíduo, bem como de como ele se relaciona com o mundo e com as representações que ele tem a respeito do que está sendo pesquisado.

Para Silva et al. (2017, p.74), trata-se de uma "técnica que, por meio de induções, consegue captar e receber informações, aparentemente ocultas ou não, e que através de uma resposta associativa a uma imagem ou a uma palavra é possível revelar as opiniões, os pensamentos, as personalidades [...]".

Para analisar os dados coletados por meio da técnica, Coutinho e Do Bú (2017) sugerem a criação de dicionários para cada estímulo dado, reunindo as palavras elencadas. A segunda etapa consiste em classificar as respostas por ordem alfabética para análise do material coletado. Em seguida, deve-se observar as respostas mais

[3] 1- Se eu lhe digo a palavra LITERATURA, o que lhe vem à mente? Diga-me cinco palavras que rapidamente você associa à literatura. 2- Se eu lhe digo a palavra LEITURA LITERÁRIA, o que lhe vem à mente? Diga-me cinco palavras que rapidamente você associa à leitura literária. 3- Se eu lhe digo a palavra LEITURA NA ESCOLA, o que lhe vem à mente? Diga-me cinco palavras que rapidamente você associa à leitura na escola. 4- Se eu lhe digo a palavra POEMA, o que lhe vem à mente? Diga-me cinco palavras que rapidamente você associa à poema. 5- Se eu lhe digo a palavra ROMANCE, o que lhe vem à mente? Diga-me cinco palavras que rapidamente você associa à poema. 6- Descreva: como são as suas aulas de literatura? 7-Você costuma ler (considerando livros, jornais, revistas [impressas e digitais] e blogs)? 8-Se sim, o que costuma ler? Quando? Onde? O que gosta de ler? 9- O que você estuda nas aulas de literatura ajuda você na vida? Em que setores? Por quê? 10-Você e seus colegas participam da escolha dos livros paradidáticos a serem lidos na escola? 11- Você gostaria de participar dessa escolha? Por quê? 12- Que tipo de textos/obras (literárias ou não) você gostaria de ler na escola? Por quê?

frequentes, como também propõe Merten (1992, p. 534): "Examina-se quantas vezes uma resposta particular foi fornecida por uma amostra de pessoas", usando a similaridade semântica para possíveis incongruências que se apresentem como impossibilidades para a categorização de palavras.

Parte da análise apresentada a seguir baseia-se nas respostas obtidas por meio do TALP.

Síntese da análise dos dados

Dos 70 alunos entrevistados, 43 alunos declararam que costumam ler, enquanto 27 alunos afirmaram que não costumam ler. Ou seja, a maioria dos alunos se considera leitor.

Entretanto, não é na escola que se desenvolve a prática de leitura, já que apenas 11,4 % dos alunos mencionaram que há leitura nas aulas de literatura, sobressaindo-se, nas respostas, a caracterização das aulas como momento em que se dá o conhecimento de obras, autores e movimentos literários por meio da exposição do docente. Isso significa que há pouco espaço para a leitura em sala de aula e as aulas de literatura não parecem estar sendo responsáveis pela formação de leitores.

Isso foi demonstrado também por meio do TALP, o qual revelou que a representação de literatura, leitura literária e leitura na escola se apresenta por meio da seguintes palavras:

Literatura	Livros, Livro, Autores, História, Leitura
Leitura Literária	Livros, Clássicos, Iracema, Poemas, Textos mais formais
Leitura na Escola	Prova, Vestibular, Livros, Chato, Obrigatório

Para os alunos, a literatura está mais relacionada a livros, autores e história que à leitura, ou seja, exige pouco da participação deles. Isso é um reflexo das representações de literatura transmitidas pela escola a partir da estruturação do curso de literatura e,

possivelmente, do discurso dos professores. Dessa forma, a leitura na escola é associada à prova, vestibular e atividade obrigatória, sendo caracterizada como chata.

Outro problema da manutenção do ensino de literatura por meio da historiografia literária é que a disciplina fica defasada em relação à literatura contemporânea e não desenvolve um leitor crítico, mas um leitor passivo, "parasita da crítica", como diz Jauss (1994), e apenas reprodutor de conteúdo e de discursos propagados pela escola. Assim, a leitura literária é associada a livros, clássicos, Iracema (obra de José de Alencar), poemas e textos mais formais, características presentes em obras canônicas, apenas conhecidas, e, muitas vezes, não lidas nas aulas de literatura (não que a leitura dessas obras específicas necessitem ser realizadas, mas fala-se em favor da atividade de leitura).

Nas respostas dos alunos, 31,4% falaram sobre a vontade de ler obras literárias mais recentes, justificando que elas teriam uma maior capacidade de mobilizá-los para a leitura e de proporcionar a reflexão sobre a realidade.

Uma das perguntas feitas aos alunos (O que você estuda nas aulas de literatura ajuda você na vida? Em que setores? Por quê?) pretendia que os entrevistados estabelecessem uma relação entre a literatura e a formação pessoal e pedagógica, considerando uma perspectiva de formação humanizadora, como sugere Candido (2004) em *O direito à literatura*. Porém, foram poucos (8 ocorrências) os alunos que não relacionaram a literatura à dimensão escolar, expondo que a literatura os ajuda a refletir, a compreender melhor o mundo a sua volta, bem como seus próprios sentimentos.

A respeito dessas respostas, 52 foram consideradas afirmativas (74,2%), 11 respostas foram negativas (15,7%) e 7 respostas (10%) não foram consideradas nessas categorias, pois os alunos se dividiam entre afirmação e negação, ou expressavam dúvidas, considerando aspectos situacionais.

Nas respostas afirmativas, os alunos mencionaram que a literatura os ajudava a ampliar o vocabulário, a escrever melhor, a compreender melhor outras disciplinas como história e sociologia.

No contexto social em que esses alunos estão inseridos e em que respondem a essas perguntas, quando se menciona que a literatura o ajuda em relação ao vocabulário e a compreender melhor outras disciplinas; observa-se a concepção de uma literatura que serve para atender à necessidade de posse de um determinado saber esperado pela sociedade, o qual não possui valor apenas na escola. Os alunos pertencem a um estrato social em que o conhecimento de autores, de obras literárias, da leitura e da escrita, na norma-padrão, possui valor determinado como cultural, portanto, para pertencer a esse grupo é apropriado que se tenha esse tipo de saber. Da mesma forma, muitos alunos estabelecem relação entre literatura e cultura, literatura e outras áreas de conhecimento, relatando que o contato com a literatura faz com que eles tenham mais cultura. Nesse caso, é atribuído um valor positivo à literatura, já que ela é capaz de agregar em conhecimento requerido socialmente.

Alguns dos alunos que responderam que não veem relação entre a literatura e a vida deles disseram que não estabelecem nenhuma relação com ela, porque ela serve apenas para o vestibular.

Considerações finais

A partir do modelo de curso de literatura adotado pela escola, é possível depreender que a representação de literatura para a instituição é de historiografia literária e a do conhecimento das obras, com a finalidade de preparação para os exames admissionais nas universidades. Essa representação é transmitida e compartilhada pelo corpo discente do colégio. Ou seja, os alunos também compreendem a literatura mais como conteúdo que como experiência.

Além disso, enquanto a literatura na escola for considerada e ensinada como conteúdo e não como experiência, haverá pouco espaço para leitura na sala de aula.

Ainda falta produzir os dados dos alunos do oitavo ano do ensino fundamental II, na mesma escola em que se realizou a pesquisa com os alunos do 2º ano do ensino médio, com o objetivo de analisá-los, para, por fim, propor as comparações descritas como um dos objetivos desta pesquisa e chegar às conclusões pertinentes.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COUTINHO, M. P. L., & DO BÚ, E. A. A técnica de associação livre de palavras sobre o prisma do software tri-deux-mots (version 5.2). **Revista Campo do Saber**, 2017.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

ISER, Wolfgang. Preliminares para uma teoria do efeito estético. ISER, Wofgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. Vol.1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira Educ.[online]. 2002, n.19.

MERTEN. T. O. Teste de Associação de Palavras na Psicologia e Psiquiatria: História, Método e Resultados. **Revista Análise Psicológica**, v. 4, n. 10, 1992.

A LEITURA LITERÁRIA E SUAS IMPLICAÇÕES NO ENSINO

Marli Lobo Silva (PUC-GO)[1]

Resumo: Este estudo tem como objetivo refletir sobre os aspectos relevantes da leitura literária e suas implicações no ensino. A partir desses aspectos, observa-se que as relações atuais entre leitor, escola e literatura necessitam de uma análise sistêmica capaz de produzir alternativas libertadoras dos parâmetros atuais. A proposta deste estudo estabelece diálogo com importantes contribuições de teóricos como Iser (1996), Eco (2002), cujo estudo está voltado para a obra e o leitor como receptor ativo do texto. Zilberman e Lajolo (1998), cujas intenções no âmbito da relação leitor, obra, ensino e sala de aula é teorizar sobre o texto literário e teorias de leituras.
Palavras-Chave: Literatura; Ensino; Leitura; Leitor.

Introdução

A leitura não se restringe, unicamente, ao ambiente escolar. As experiências de vida do aluno e suas idiossincrasias corroboram no processo de recepção da obra literária, bem como no desenvolvimento da leitura. O mundo na qual o aluno está inserido agrega ao contexto do ambiente escolar, com reflexo no processo de aperfeiçoamento de leitura. Nessa perspectiva, notadamente, é imperativo considerar os diferentes processos de informações existentes na sociedade, que impactam direta e indiretamente o ambiente escolar.

Assim, adicionalmente, é mister ponderar as limitações a que o ato de leitura submete-se, principalmente por questões de ordem socioeconômicas, o que fragiliza a recepção e a leitura das obras literárias. Com isso, à medida que esses aspectos se inter-relacionam com a leitura, a literatura e o ensino, abrem-se horizontes para lidar melhor com os desafios no sentido de se desenvolverem leitores livres de rótulos, mais ativos, participativos e, sobretudo, mais críticos.

Com análise desses elementos, parte-se para formação de leitores com amplo acesso às obras literárias, desse modo fomentando a verdadeira democratização da literatura. Tendo em vista semelhante estado de coisas, este estudo reflete sobre os aspectos relevantes da leitura literária e como suas implicações ocorre no ensino.

Partirei da compreensão de que o texto literário constitui-se como instrumento para a formação do aluno/leitor, essencialmente por que ele se apresenta como a materialização do enredo e das vivencias pessoais, tanto do autor como do leitor; considerando as inúmeras e diversificadas alternativas de leituras nesse universo tecnológico que envolve a escola, a leitura, a literatura e o leitor.

[1]Graduada em Letras (UEMA), Mestre em Crítica Literária (PUC-GO). Marlilobo21@hotmail.com

A partir desses aspectos, observa-se que as relações atuais entre leitor, escola e literatura necessitam de uma análise sistêmica capaz de produzir alternativas libertadora dos parâmetros atuais em que os novos modelos de interação no processo de ensino requerem práticas desafiadoras tanto para o leitor como para o ato de leitura e o ensino de literatura.

Isto posto, diremos então, que a sociedade atual e os níveis de exigências das relações envolvendo os binômios leitura/leitor e escola/literatura representam um possível novo modelo e, portanto, a maneira de propor tais elementos precisa ser contemporânea, sem contudo, perder o seu viés cultural.

Segundo Lajolo (2000), a atividade de leitura, que antes era individual e reflexiva, transformou-se hoje em um consumo rápido do texto e em uma leitura dinâmica que, por ter um custo comercial, tende a ser efêmera, incorrendo na necessidade de novos textos.

Sob essa lógica, o ato de ler foi de tal forma se afastando da prática individual que a tarefa que hoje se solicita, de profissionais da leitura, é reconstituir um vínculo, cuja configuração venha fortalecer os laços construídos entre os mediadores, isto é, entre o leitor e o significado do texto.

Contudo, essa reconstituição de vínculo que é atribuída ao professor, segundo Marisa Lajolo (2000), pode afastar da prática docente o artesanato que a leitura exige, haja vista que o desenho reservado aos profissionais de hoje, inclusive a partir de sua formação profissional, é a divulgação de livros, a decifração de significados, a intermediação e o patrocínio do consumo de textos impressos - prática comum na nossa cultura; para só depois e, ocasionalmente, se dar a iniciação de jovens na leitura.

Assim, ainda de acordo com a pesquisadora,

> Tomar consciência das ambiguidades desse papel pode ser o primeiro passo para mudanças qualitativas nos projetos e práticas de leituras – particularmente as escolas que ocorrem em diferentes circuitos da cultura brasileira, a começar da ruptura da cadeia de alienações em que se insere a prática escolar da leitura no Brasil de hoje. (LAJOLO, 2000, p. 105)

Contudo, infelizmente, para que possa romper com essa alienação que constitui a prática de leitura na escola, é preciso propor perspectivas pedagógicas que desenvolva um olhar mais cuidadoso para com a leitura e as suas diferentes modalidades, uma vez que as suas práticas encontram-se, comumente, relacionadas à recepção crítica do leitor. Fato que por si só agrega a necessidade de se pensar no espaço social onde o aluno-leitor estar inserido, considerando que é ele, quase ou sempre, oriundo de uma comunidade na qual as desigualdades socioculturais é que ditam as regras. E, como o acesso à leitura, no

país, não constitui um privilégio a todos, o ato de ler e as suas implicações precisam ser problematizados ao lado da inserção social do indivíduo.

Nesse sentido, pensar a leitura literária e suas implicações no ensino, implica também pensar como ela pode ser democratizada no espaço escolar. Significa, principalmente, pensar na habilidade de leitura do professor, considerando que ele, enquanto formador, deverá agregar em sua prática docência uma experiência de leitura, tendo em vista que dispõe de orientações teóricas, satisfatórias, para intermediar e encontrar melhores condições didáticas para a iniciação do aluno nesse tipo de leitura.

Sob esse aspecto, a leitura literária e suas implicações no ensino, requer práticas educativas voltadas a esse campo; uma vez que o processo de ensino passa essencialmente pelas experiências vivenciadas na escola, na família e na comunidade, portanto, dissociar essas variáveis é neutralizar o desenvolvimento do indivíduo em seu sentido amplo.

Logo, é nesse sentido que se questiona: se a relação leitura e aluno não se restringe, unicamente, ao ambiente escolar, o que significa nesses modos, construir um sentido de leitura: despertar prazer pela leitura, promover criticidade, ou seria, meramente estabelecer uma relação do sujeito com os objetos de leitura – revistas, jornais, livros etc.?

Considerando a cadeia de alienação que se insere na prática de leitura escolar no Brasil, qual o caminho a buscar para lidar com o desafio de aguçar o interesse e a curiosidade do aluno, quando o mundo moderno apresenta ao sujeito uma infinidade de eventos tecnológicos, que se sobressai ao ato de ler?

A partir dessas interpelações, enuncia-se que a leitura literária e suas implicações no ensino, vão além de modelos adotados em sala de aula, e que a aprendizagem e o prazer que se desenvolve nesse tipo de leitura, resulta de circunstâncias mediada entre professor, texto, leitor, e contexto social, cultural e ideológico em que se encontra o aluno inserido.

Literatura e ensino

As discussões e pesquisas sobre literatura e seus desdobramentos no ensino têm sido pauta de acirrados debates nas últimas décadas, nos inúmeros eventos pelo pais. Desde 1999, quando saiu a primeira versão dos PCN'S, parâmetro que coloca em pauta os estudos literários no âmbito do Ensino Médio, a literatura tornou-se objeto de debate, especialmente por que o termo "Língua e Literatura" dava lugar a Linguagens códigos e suas tecnologias.

Com essa ampliação o termo linguagens passou a fazer com que a abrangência da pluralidade do termo não mais se restringisse, apenas, à linguagem verbal, mas permitiu que o código passasse, então, a apreender diferentes linguagens. Contudo, as posições teóricas abordadas no documento gerou descontentamento em muitos profissionais da educação, pois "o documento colocava os estudos literários, no âmbito do ensino médio, dentro da concepção geral dos estudos da linguagem. Havia claramente uma perda de espaço da Literatura" e consequentemente ficava claro também que não "se acreditava numa especificidade da linguagem literária (ALVES, 2013, p. 350).

Com tantos pontos questionáveis e animosidades por parte de muitos professores, a elaboração de um novo texto foi colocado em prática; e eis que em 2006 surge a OCEM (Orientações Curriculares para o Ensino Médio), nesse documento encontra-se as questões centrais para o ensino de literatura a partir de 4 eixos: por que literatura no ensino médio; a formação do leitor: do ensino fundamental ao ensino médio; a leitura literária e possibilidades de mediação.

A leitura literária, terceiro eixo do documento – viés discursivo neste estudo - é também um dos mais relevantes, por que retoma a discussão sobre "o caráter plural da leitura literária" (OCEM, 2006, p. 66). Em que as teorias com ênfase no leitor ganham proporções à luz da contemporaneidade e a preocupação maior será solucionar a equação: conhecimento, aluno e realidade externa; cuja leitura, precisa ser apresentadas com propostas que valorizem a realidade sociocultural do leitor, e que garanta um aprendizado eficaz, para que os conhecimentos adquiridos na escola sejam compartilhados e, sobretudo, experienciados por ele. O documento – OCEM – sinaliza para um trabalho multicultural

> [...] em que a Literatura obtenha a parceria com outras áreas, sobretudo artes plásticas e cinema, não de um modo simplista, diluindo as fronteiras entre elas e substituindo uma coisa por outra, mas mantendo as especificidades e o modo de ser de cada uma delas, pois só assim, não pejorativamente escolarizados, serão capazes de oferecer fruição e conhecimento, binômio inseparável da arte (OCEM, 2006, p. 74).

Os níveis de exigências das relações envolvendo os binômios leitura/leitor e escola literatura representam um possível novo modelo metodológico, cuja relação teoria/prática cumpre o objetivo criativo de (re)construir o novo sobre velhas práticas e relações pedagógicas desgastadas, o que torna relevante refletir como as implicações da leitura literária ocorre no ensino.

O Aluno/Leitor

O texto literário desencadeia uma série de possibilidades discursivas, entremeadas nos não ditos do texto. Possibilidades que ficam à espera do leitor – produto final, materializado no texto - para que ele, a partir de sua leitura, recepção e vivência, preencham os vazios deixados na criação do texto. Pois, como lembra Humberto Eco (2010), o texto é uma "máquina preguiçosa" à espera do leitor para dar-lhe sentido. Ou seja, as possibilidades discursivas que o texto literário reúne, só ganha significado a partir da recepção do aluno-leitor; sujeito com condições de apreender os saberes na leitura literária.

Todo texto, segundo Eco, é visto como incompleto, precisando para completa-lo, que o leitor o atualize, sem a atualização do leitor, qualquer texto ou fragmento de texto será considerado mero ***flatus voci***, palavra ou discurso desprovido de importância ou consistência. O texto será esse flatus voci se não for posto em correlação com seu conteúdo estabelecido pela convenção – e quem opera essa correlação é o leitor.

Ainda segundo Eco qualquer texto está cheio de espaços em branco, de interstícios que o leitor precisa preencher, o autor deixa esses espaços em branco por duas razões: Primeiro porque o texto é um mecanismo "preguiçoso", "econômico" que vive da mais-valia de sentido introduzida pelo leitor e só em casos de pedantismo ou de extrema preocupação didática ou de extrema repressão, o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores.

Em segundo lugar, porque à medida que passa da "função didática à função estética", o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que normalmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade.

Umberto Eco ressalta que "não há nada mais aberto que um texto fechado. Só que sua abertura é efeito de iniciativa externa, de um modo de usar o texto e não de ser suavemente usado por ele" (ECO 2011, p. 42). A abertura do texto está intimamente relacionada aos efeitos produzidos pela interação decorrentes da dinamicidade da leitura, ainda que elementos alheios ao texto venham a exercer influencias, tais como: aspectos sociais, políticos e culturais. A partir dessa análise, Iser, em *O ato da leitura* (1996), destaca que:

> A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem, portanto, o dois polos da situação comunicativa; esta, se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto (ISER, 1996, p. 9).

Seguindo essa perspectiva, Iser explica que a comunicação estabelecida entre o texto e o leitor é caracterizada pelo diálogo literário, posto que "o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica" (ISER, 1996, p. 123). É no momento da leitura que um texto pode produzir horizontes inimagináveis da arte literária, por que consiste numa relação íntima do leitor\receptor com a obra, sem que as individualidades tanto de um quanto do outro (texto e leitor deixem de se complementar.

Em relação ao leitor, numa discussão estabelecida por Umberto Eco, em suas conferencias[2], esse autor esclarece que "um texto é suscetível a muitas leituras sim, mas não a qualquer leitura". (ECO, 2001, p. 80). De fato, pois eles podem até serem idênticos, o que irá diferenciá-los é a expectativa de cada leitor. Dessa forma, tem-se como importantíssima a relação histórico ideológica do texto como fator determinante no processo de interpretação" (ECO, 2001, p. 81).

De acordo com Jauss (2003), os questionamentos que sustentam a literatura, encontram-se relacionados ao grau de receptividade que os textos assumem junto aos leitores, isto é, depende da forma como o leitor, mesmo em espaço-tempo diferente, lê e assimila as discussões postas no interior do texto literário. Assim, ainda que se desconsidere o tempo histórico em que o texto foi produzido, o seu significado ainda reúne condições intensas de possibilidades interpretativas para o leitor, considerando que o texto, no ensino de literatura, pode vir a assumir múltiplas compreensões sociais, culturais e políticas, sem necessariamente limitar-se ao momento histórico em que se deu a criação do mesmo.

Ao analisar os efeitos que o texto provoca no leitor Iser (1996), afirma que é o efeito que move a consciência, pois ao ativar o (sub) inconsciente do sujeito, o texto promove o despertar na investigação de novos significados. Significados que a partir de um olhar crítico do leitor, irão revestir-se em novos textos.

Nesse sentido, reafirmemos, é somente através da competência e especificidade do texto literário, que o aluno-leitor compreenderá os discursos que se encontram imersos

[2]As conferencias Tanner, concebidas pelo filantropo americano e antigo catedrático de Filosofia da Universidade de Utah, Obert C. Tanner, foram formalmente instituídas em Clare Hall em primeiro de julho de1978, cujo objetivo é "favorecer e refletir sobre o saber acadêmico e científico relativo a avaliações e valores humanos". Em 1990, Umberto Eco é convidado a ser o conferencista Tanner de Clare Hall, na Universidade de Cambridge. As três conferencias, que tiveram como tema "Interpretação e Superinterpretação", mesmo título da obra publicada em 2001.

no subtexto da criação artística e as possibilidades críticas e sociais que se concentra no interior do texto.

Referências

ALVES, José Hélder Pinheiro. **Literatura e ensino: dos documentos oficiais à sala de aula.** Ética e estética nos estudos literários. (Orgs.) Marilene Weinhardt... [et al.]. Curitiba/PR: UFPR, 2013

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva. 2001

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Vol. 1 e 2 São Paulo: Editora 34. 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação a teoria literária**. São Paulo: Atica, 2003.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A leitura rarefeita**. 1ª ed. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1991.

A PROSA MODERNA DE UM CHAMADO JOÃO, UMA DISCUSSÃO QUE NÃO SE ENCERRA

Rosalina Albuquerque Henrique (UFPA)[1]

Resumo: Pelo viés da estética da recepção, muitas questões são levantadas da obra literária *Grande sertão: veredas* (1956), uma delas, é de que como a velhice não destina o personagem Riobaldo à doença, à morte e ao esquecimento. Portanto, o objetivo do trabalho consiste na temática da presença das figurações da velhice.
Palavras-chaves: Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Velhice; Estética da Recepção.

> Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe a uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade (COUTO, 2011, p. 10).

Com as nove histórias que compõem *Sagarana*, João Guimarães Rosa começava a galgar seu lugar na historiografia literária brasileira ao se vincular cronologicamente à chamada "Geração de 45" com a publicação dessa obra no ano de 1946. Entretanto, se pensarmos no texto "História da literatura", no qual Wellek afirma que o seguimento cronológico da criação não é suficiente para provocar uma evolução na historiografia literária, consideramos que uma determinada obra de arte não permanece inalterada através do decurso da história, não podendo ser alterada a configuração da obra, sendo dinâmica a sua estrutura durante o processo da história, "enquanto vai atravessando os espíritos dos leitores, dos críticos e dos outros artistas" (WELLEK, 19--, p. 318), posto que o processo de interpretação, da crítica e da apreciação da obra literária nunca é interrompida.

Quando muitos críticos literários da literatura brasileira pensavam que o tema regionalista já havia sido cristalizado pela tradição, *Sagarana* surpreendeu a crítica em virtude da originalidade de suas técnicas narrativas, que apontavam uma mudança substancial na velha tradição regionalista. Esta originalidade artística do criador de

[1] Doutoranda em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Professora da Educação Básica da Rede Municipal de Belém. Contato: rosalinaahenrique@gmail.com.

Riobaldo liga-se à perspectiva de Wellek (19--) ao defender que todas as obras de artes surgem em um determinado período, unidas pelo processo histórico, que não pode ser ignorado. Contudo, é importante entender que a literatura não deve ser concebida como sendo um "passivo reflexo", melhor dizendo, "por critérios puramente literários que deve fixar-se o período literário" (WELLEK, 19--, p. 331), devendo também o trabalho da literatura ser um objeto estético capaz de despertar a experiência científica. Havendo, nesse sentido, a diferença sobre aquilo que é histórico e, ao mesmo tempo, passado e acerca daquilo que é histórico, porém, ainda, de algum modo presente.

Considerando a perspectiva metodológica adotada por Bosi (2006) no seu projeto literário, em a *História concisa da literatura brasileira*, o autor pensa o texto literário a partir de uma abordagem histórico-ideológica. O que gera uma busca pelo caráter singular da obra de arte em que cada autor representa as características próprias de um gênero literário, por exemplo, o romance brasileiro moderno, mas sem deixar a individualidade imanente do fazer literário de cada artista. Este pensamento demonstra que a obra é, por natureza independente, "uma entidade autônoma" (CANDIDO, 2012, p. 6), visto que se assim não o fosse ela estaria presa de novo aos determinismos, tão usuais para os críticos Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916), os quais foram para Bosi fontes conceituais de historiografia literária brasileira do século XIX. Por sua vez, há em *Grande sertão: veredas* (1956) uma escrita literária que dá vida aos recursos da expressão poética, sem causar prejuízo para o enredo, ao usar "células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos" (BOSI, 2006, p. 459).

Guimarães Rosa é um inventor de abismos os quais são habitados pelas broncas almas de sertanejos, conectadas fortemente à natureza ambiente, que, embora fechadas ao raciocínio, são "acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora" (RÓNAI, 2016, p. 17). Almas que não foram estereotipadas pelo cotidiano e são exemplos de receptividade para o extraordinário e também para o milagre; seus personagens atravessam verdadeiros abismos com a finalidade de superar medos

inerentes ao ser humano como: o amor, o dever, o horror à solidão, à morte e ao esquecimento, seus vãos esforços de sustentar o passado e fugir do futuro.

Acreditamos que a narração em *Grande sertão: veredas* é uma maneira antiga de colocar os pensamentos, os pontos de vista, as lembranças e as recordações e os acontecimentos do passado para não tão somente entendê-lo; que, além disso, é uma oportunidade de reescrever o passado com os olhos do presente em um corpo que apresenta as marcas do tempo. Com efeito, Riobaldo deixa para nós pequenas lições de vida, sendo acumuladas ao longo de sua trajetória pelo sertão, também faz com que nós pensemos com a sua narração a respeito de o sentido do envelhecimento e de que "a consequente aproximação da velhice [evoca] em nós mesmos, o temor da morte" (PITANGA, 2006, p. 70).

Segundo o filósofo francês Morin (1997), viver é uma ação que demanda ao ser humano compreender a vida em todas as suas nuances, ou melhor, em todas as suas possibilidades. Vivemos em um mundo no qual cada vez mais há chances de incertezas geradas pela própria complexidade existencial do ser humano, o qual não pode mais prender-se à causalidade circular em que o próprio efeito volta à causa, o que pode levar-nos ao erro e à ilusão (MORIN, 1997, p. 15-16), até mesmo à infelicidade.

Temos aqui uma demonstração de que a obra literária não pode ser escrava de seu tempo, tornando-nos propositores (enquanto leitores) de uma nova compreensão viabilizada por meio de um presente condicionante. Não devendo ao simples acaso o elo entre a história e a experiência estética que possa vir a ser de tal modo demasiado fundamental para ser negligenciado, reduzindo o texto literário a uma cronologia rigorosamente pensada na série de influências que recebe ou mesmo nas reações que suscita uma obra. Sendo assim, *Sagarana* ainda representa um papel importante para a literatura brasileira. Ela pôde abrir novos caminhos para o regionalismo, vivido na primeira fase do Modernismo Brasileiro da década de 30, cujo escritor Guimarães Rosa não permaneceu preso ao convencional regionalismo, nem mesmo "ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo" (LINS, 1963, p. 260), pois,

> Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. Em

> *Sagarana* temos assim um regionalismo como o processo da estilização, e que se coloca, portanto, na linha do que, a meu ver deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica aristocrática de representação estética (LINS, 1963, p. 260).

A arte estilística do escritor de *Primeiras estórias* emancipa o regionalismo do convencional e do pitoresco, não sendo submisso aos enchimentos tradicionalistas da sintaxe lusitana assinalada por Lins em *Os mortos de sobrecasaca* (1963). Esse crítico parabeniza o autor mineiro pelo seu distanciamento do *otimismo* e do *pessimismo*, típicos da prosa regionalista. Sobre isso, Brasil (1969) aponta que "as suas expressões, os seus 'modismos', tão contrários às regras gramaticais, já são normas válidas para a nossa autonomia linguística" (BRASIL, 1969, p. 40).

Em entrevista à Lorenz (1991), João Guimarães Rosa pôde compartilhar que sua criação literária está intrinsicamente ligada à sua vida e que as experiências dele como diplomata, vaqueiro, no trato com cavalos, vacas, religiões, idiomas, médico e soldado produzem uma combinação curiosa sem se aproximar de um *sentido eterno*, visivelmente indiscutível. Ele nos chama atenção para não examinarmos "a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla os seus escaravelhos" (LORENZ, 1991, p. 67). Essa comparação do artista, nos liga ao ponto de vista da estética da recepção quando Guimarães Rosa fala da redução da distância do horizonte de expectativa do leitor e a obra, não provocando mais uma guinada de experiência ainda desconhecida, nem diante de uma certa passividade convincente e palatável "arte culinária" (JAUSS, 1994, p. 32).

Para toda obra divulgada, existe um público que a aguarda, cujo lançamento pode ou não corresponder o horizonte de expectativa de seus leitores. Isto é, sem mudança de horizonte a obra transforma-se em um mero instrumento de entretenimento padronizada, passando a consentir às expectativas que esboçam tendências dominantes de gostos, à proporção que deve ser agradável a reprodução do "belo usual", confirmando sentimentos familiares e as fantasias do desejo. Sendo assim, aceitáveis "as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para solucioná-los no sentido edificante, diante de questões previamente" (JAUSS, 1994, p. 32) resolvidas pelos leitores.

Em 1956, sai a quarta edição de *Sagarana*, em uma época na qual o Brasil fervilhava com a construção da futura capital Brasília, Guimarães Rosa se insere novamente no cenário da Literatura Nacional ao inaugurar uma nova tradição de romance brasileiro não encontrável ainda em nenhum de nossos romancistas. Estávamos vivendo uma nova consciência estética para a nossa literatura, cujos três pontos básicos foram: o surgimento da poesia concreta, a estreia de Samuel Rawer com o livro *Contos do imigrante* e o aparecimento de dois romances *Doramundo*, de Geraldo Ferraz e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (BRASIL, 1969).

A leitura e o público realizam um processo que não consiste em existir para cada obra um leitor particular, na medida em que pode ser atualizada por diferentes leitores em circunstâncias diversas de leitura. O que, a propósito, sugere haver obras que ainda "não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos" (JAUSS, 1994, p. 33).

Sem dúvida, *Grande sertão: veredas* significa uma obra literária de um artista das letras brasileiras que não apresenta um entusiasmo momentâneo, porém "transmite a impressão de alguém que já se encontra no completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte de ficção" (LINS, 1963, p. 239). A composição dessa obra-prima é proveniente de um homem que já foi médico, rebelde, soldado, diplomata e viu de perto o horror da Segunda Guerra Mundial, que resultou entre 50 a mais de 70 milhões de mortes. E, confrontando os modos como alguns doutos do Brasil enxergavam e avaliavam a formação e a participação político-social e histórica do velho em nossa sociedade, Guimarães Rosa anteviu a presença do velho como personagem essencial e basilar, sem os antigos estereótipos criados por determinados intérpretes brasileiros. Tínhamos em vista assistir na sociedade patriarcal e tradicional, de moldes estáticos, o papel empregado e definido ao velho como aquele sujeito responsável de ser o repositório e transmissor de experiências. Atualmente, essa concepção se tornou obsoleta, exigindo um novo paradigma da sociedade.

A estudiosa Beauvoir (1990) explica que é natural a manifestação da velhice através das funções orgânicas, mesmo que encontremos meios de retardá-la ou mesmo de combatê-la fisiologicamente, ela surge com o tempo e em toda espécie de grupo social. De acordo com ela, "a velhice enquanto destino biológico, é uma realidade que

transcende a história, não é menos verdade que este destino é vivido de maneira variável segundo o contexto social" (BEAUVOIR, 1990, p. 16). Isso coloca toda a sociedade em questão, tendo em nossa mente que o sentido ou não sentido da velhice é divulgada a partir de um ponto de vista anterior experienciada por um sujeito, ou seja, por qualquer vida anterior.

Enquanto os estudos históricos e interpretativos de nacionalidade brasileira contemporâneo ao autor mineiro se debruçavam mais em preocupações com os termos de nossa vida econômica, política e institucional, Guimarães Rosa, sem negligenciar dos nossos costumes privados, os da vida familiar e amorosa, próprios do romance, pôde integrá-los ao lado dos costumes da vida pública, dando vida e voz às pessoas simples do sertão: o poder de inquirição em qualquer estágio da vida. Desse modo, o ex-jagunço sertanejo Riobaldo se encontra na velhice e, por isso, sente a necessidade de expor a sua história, que é a história de sua gente, que, ao mesmo tempo, é a história do próprio ser humano. Tendo em vista que, quando Riobaldo reafirma vinte vezes que "Viver é negócio muito perigoso" (ROSA, 1956, p. 12), compreendemos que a dualidade viver-perigoso faz parte da nossa existência e que o encanto da vida, da travessia do Liso do Sussuarão de cada um de nós nunca está terminada e que podemos mudar, para tanto, o ser humano não é um ser finito em si mesmo, mas infinito.

> O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro — dá gôsto! A fôrça dêle, quando quer — môço! — me dá o mêdo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Êle faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. (ROSA, 1956, p. 24-25).

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990. 712 p.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 567 p.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. 148 p.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* [1750-1880]. 13. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2012. 800 p.

COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. ROSA, In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 7-10.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-264.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MORIN, Edgar. Complexidade e ética da solidariedade. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de; CASTRO, Gustavo de; CARVALHO, Edgar de Assis (orgs.). *Ensaios de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997. 245 p.

PITANGA, Danielle de Andrade. *Velhice na cultura contemporânea*. Recife, 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), Faculdade de Psicologia, Universidade Católica de Pernambuco.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: Corpo de baile*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 17-23.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*: *sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 824 p. 2 v.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 176 p.

WELLEK, René; WARREN, Austin. História literária. In: Teoria da Literatura. Tradução de José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [19--]. p. 315-336.

A TRAJETÓRIA DE LEITURA PELAS MARGENS E AS TÁTICAS E ESTRATÉGIAS DO LEITOR: BREVES ANÁLISES SOBRE ASPECTOS CONCERNENTES À LEITURA EM "S.", DE J.J. ABRAMS E DOUG DORST

Vitória Ferreira Doretto (UFSCar)[1]

Resumo: A partir da conhecida definição do historiador Michel de Certeau (1998) de que "ler é peregrinar", vamos analisar a peregrinação dos dois leitores presentes em S. (que são personagens sofisticadamente forjados), contada nas margens de todo o romance; e também nos atentaremos a analisar as táticas e estratégias (DE CERTEAU, 1998) que são necessárias ao leitor (externos à obra) para que não apenas leia, mas manuseie todo o material presente na obra.
Palavras-chave: Modos de leitura; Mídium; Suportes do literário; Humanidades digitais.

O que define um objeto literário? Esta pergunta fica em relevo quando tratamos de obras que não se enquadram dentro do que comumente é tido como a resposta básica desta questão. Objetos que tentam dissolver os limites da conceituação de literário nos parecem carregar em sua constituição novas possibilidades de estudo dentro ou não das abordagens teóricas pertencentes às humanidades digitais. Por isso, propomos analisar um objeto que tenta expandir, e ao mesmo tempo questionar, a concepção de objeto literário — um best-seller, um objeto que se sobressai entre os outros livros das listas de mais vendidos por seu suporte material distinto. Assim, analisaremos aqui a obra *S.*, cuja base de sua experiência está em seu suporte: uma caixa preta que ao romper de um lacre apresenta um antigo exemplar de um romance. *S.* traz várias problemáticas a serem desenvolvidas, seu romance possui autoria de outro autor (V.M. Straka) que não os apresentados na caixa e constrói uma fabulação da realidade que rompe as barreiras do livro ao espalhar pela internet "conteúdos" criados pelos leitores das margens. E aqui são estes leitores que nos interessam. A partir da conhecida definição do historiador Michel de Certeau (1998) de que "ler é peregrinar", vamos analisar a peregrinação destes dois leitores (que são personagens, ainda que sofisticadamente forjados) contada nas margens de todo o romance — entendemos aqui as margens como pistas de sua peregrinação —, mas mais do que isso, analisaremos também as táticas e estratégias (DE CERTEAU, 1998) que são necessárias ao leitor para que não apenas leia, mas manuseie todo o material presente na obra — que claramente dá forma a ela —, uma vez que ele, o leitor, deve se envolver com o projeto textual, focar sua atenção nas

[1] Graduada em Letras (UFSCar), mestranda em Estudos de Literatura (PPGLit/UFSCar). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Contato: vitoriaferreirad23@gmail.com.

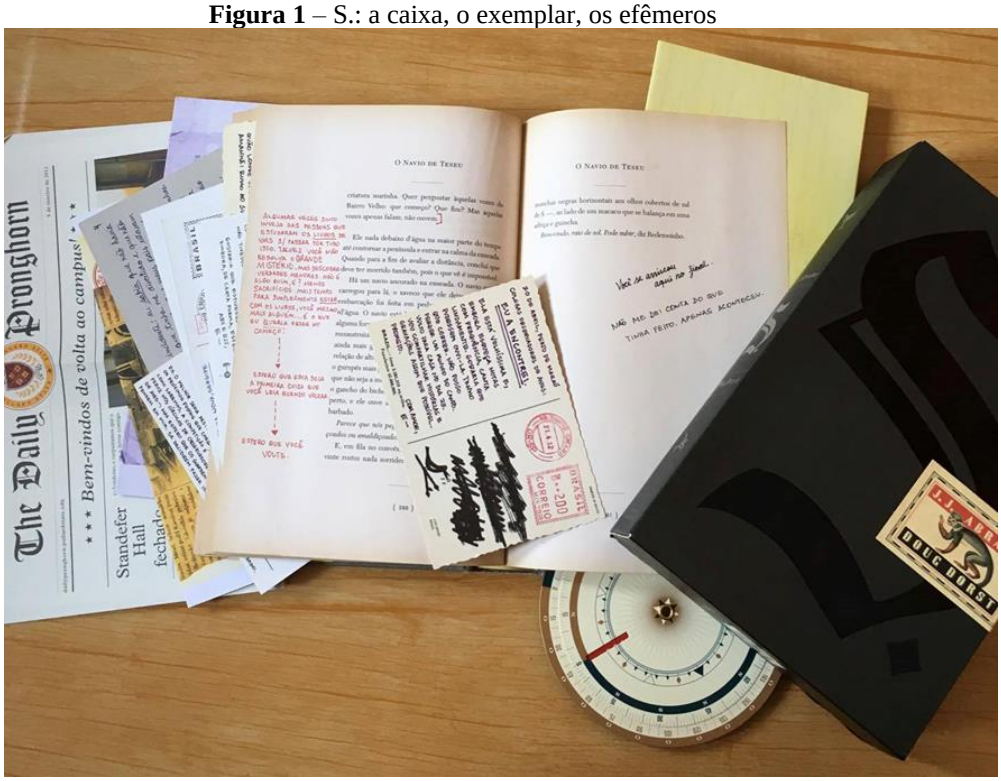
informações escritas à mão, nas notas de rodapé e nos encartes (pois toda clareza pode ser enganosa até mesmo em textos com aparente transparência, o que requer do leitor extrair sentidos que não estão visíveis), uma vez que a ordem destes encartes soltos pode ser alterada — os encartes caem durante o manuseio, o leitor pode recolocá-los em diferentes posições, reencontrá-los, perder alguns de vista. Por fim, ao analisarmos estas duas leituras, se faz necessária uma análise sobre o suporte deste objeto, de forma a não apenas descrevê-lo na peculiaridade de seu material, mas também compreendê-lo, afinal, como um objeto literário.

Antes, porém, se faz necessária uma contextualização. Idealizado pelo cineasta estadunidense J.J. Abrams e escrito pelo premiado escritor norte-americano Doug Dorst, o objeto foco de nossa análise, *S.*, foi publicado originalmente nos Estados Unidos em 2013 pela Mulholland Books e dois anos depois no Brasil (2015) pela editora Intrínseca. Diferente do que corriqueiramente vem à mente quando se pensa em um livro, *S.* é uma caixa preta lacrada com um S medievo em seus lados que, ao ser aberta, apresenta um antigo exemplar de um romance (um exemplar de uma biblioteca escolar), chamado *O Navio de Teseu*, de outro autor, que não Abrams e Dorst, cujas páginas estão repletas de anotações — diversas camadas de marginalia escrita por dois leitores (Jen e Eric) anteriores, que guiam o leitor "atual" na montagem do quebra-cabeça [ou no desenrolar do mistério] proposto na trama. Além das anotações pelas margens, O Navio de Teseu também está "recheado" de encartes – cartões-postais, cartas, bilhetes, recortes de jornal –, espalhados entre os meios das páginas, que os dois comentadores/leitores incluem entre as páginas durante suas conversas para acrescentar informações ou explicar e detalhar eventos. Em *S.* temos então duas histórias acontecendo em momentos diferentes, mas paralelamente na leitura do leitor "atual".

A primeira história é a de *O Navio de Teseu*, de um autor, até o momento desconhecido pelo leitor, chamado V. M. Straka com a tradução de uma pessoa chamada F. X. Caldeira. A história é um romance composto de dez capítulos e um interlúdio, onde o leitor acompanha as desventuras de um personagem chamado S., um homem que acorda sem memória e com as roupas molhadas no cais de uma cidade desconhecida. O personagem não consegue lembrar seu nome, mas em seu bolso há um pedaço de papel com um símbolo em forma de S. Depois de entrar em uma taverna com um S pintado no tijolo e encontrar uma mulher lendo *Don Quixote*, é levado para um

navio, cuja tripulação possui os lábios costurados e se comunicam por sons de apitos entre seus lábios — como sons de pássaros, com sequências significando apenas o necessário para navegar. Entre tempestades, fugas e revoltas dentro e fora deste navio, S. embarga em uma jornada para não apenas descobrir quem é, mas também para encontrar aquela mulher da taverna, cujo nome é Sola, que lhe parece ser seu par romântico e que pode deter todas as informações, das quais ele sente precisar, sobre seu passado e seu futuro.

Figura 1 – S.: a caixa, o exemplar, os efêmeros



Fonte: Elaborado pela autora.

A segunda história é a dos dois comentadores de *O Navio de Teseu*, Eric Husch e "Jen" Heyward, que se conhecem e se conectam através das páginas do exemplar, esquecido por Eric no canto da biblioteca em que estudam.

Antes de conhecer Jen através de suas palavras nas páginas do seu exemplar de *O Navio de Teseu*, Eric era um estudante de pós-graduação perto de obter seu PhD, mas seu orientador (o Dr. Moody) não foi honesto e além de roubar a informação (ou a prova da informação) que Eric havia conseguido, o expulsou do programa e apagou seus dados estudantis da base de dados da universidade, o transformando em uma pessoa *non grata* tanto na própria universidade quanto no meio acadêmico em geral. Eric adora os

livros de Straka desde a adolescência e sua cópia de *O Navio de Teseu* o ajudou a lidar com o ódio e culpa nos dias que seguiram a morte de seu tio, quando ele tinha 15 anos — assunto que ainda é um ponto sensível para ele – sendo assim, Straka o acompanhou em todas as fases de sua vida e sua importância é clara nas palavras que escreve.

Antes de se envolver nos mistérios e perigos do mundo de Straka, Jen era apenas uma estudante de literatura, no final da graduação, lidando com suas próprias questões pessoais. Quando pequena, Jen fugiu da família — desde então virou a Jenny-Em-Perigo e teve uma vida superprotegida, onde seus pais confiam mais nas outras pessoas que a cercam do que nela e para lhes poupar medo e preocupação, programaram toda a vida de sua filha da forma como lhes melhor agrada. Ela não conhecia os livros de Straka e nunca tinha lido nada dele, mas no decorrer do tempo em que conversa com Eric, ela lê todos os romances publicados pelo escritor e mergulha de cabeça em tudo o que o envolve — o que inclui a leitura de outros livros de autores que eram considerados possíveis identidades reais de Straka.

Em linhas gerais, Eric é um ex-aluno de pós-graduação, pesquisador de Straka e Jen é uma graduanda de Literatura que, às vésperas de concluir o curso, perdeu a vontade de se manter na graduação. Ao pesquisarem sobre a misteriosa vida do autor do romance, os dois acabam por encontrar sua própria aventura.

Neste artigo propomos três breves análises tendo como foco principal a leitura em *S.*, obra de J.J. Abrams e Doug Dorst: a primeira corresponde à análise da trajetória dos leitores-personagens de *S.* pelas páginas de *O Navio de Teseu*; a segunda corresponde à análise sobre as táticas e estratégias que se fazem necessárias ao leitor quando manuseia todo o material encontrado em *S.*; e a terceira corresponde à análise do suporte deste objeto. Estas três análises estão interligadas. Então, ainda que façamos esta separação, não podemos pensar em cada um dos tópicos de forma isolada.

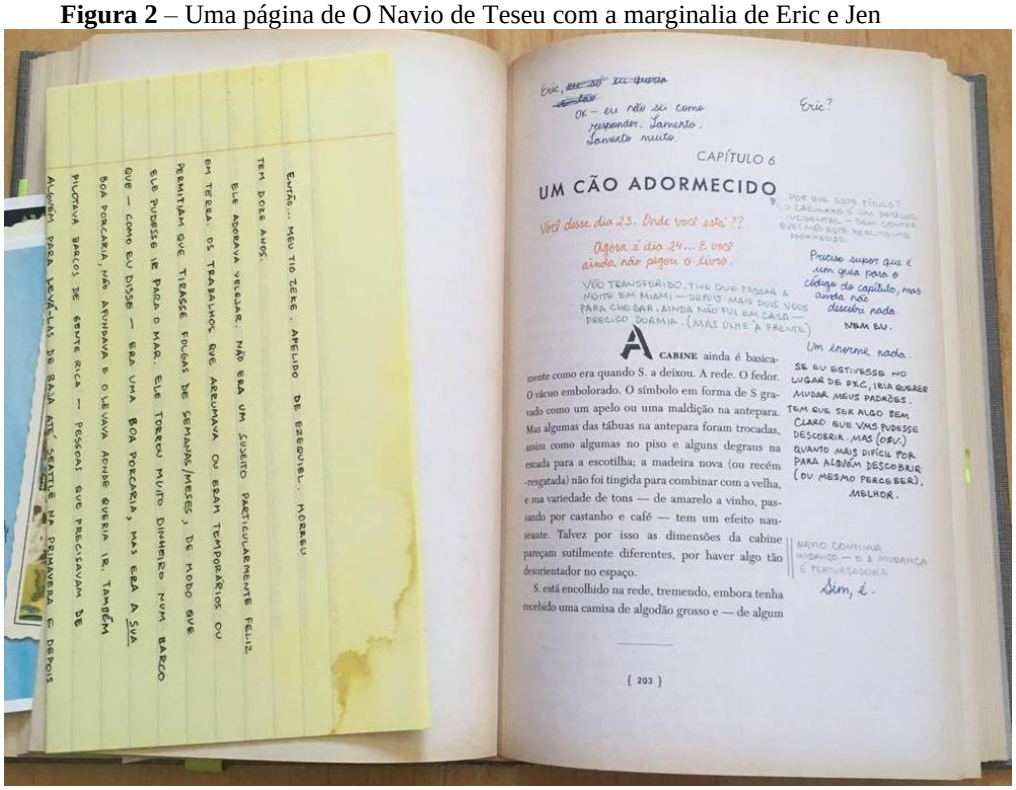
Análises

> Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história (ECO, 1994, p.7).

Comecemos então analisando a trajetória dos dois leitores de *O Navio de Teseu*, Eric e Jen. A história de Eric e Jen é contada nas rodadas de conversa nas páginas do exemplar de *O Navio de Teseu*. Suas conversas são puxadas a partir de palavras e

trechos do livro, de forma que, enquanto leem ou releem as páginas, eles consigam formar conexões com o material encontrado ali e com informações encontradas fora das páginas. Eric e Jen, então, num primeiro momento procuram pistas sobre a autoria de Straka e a intervenção da tradutora Caldeira no material literário, mas com o passar das páginas, as informações que são encontradas fora do livro são levadas para as margens e integradas à conversa entre os dois personagens.

Figura 2 – Uma página de O Navio de Teseu com a marginalia de Eric e Jen



Fonte: Elaborado pela autora.

A conversa, então, ainda que não perca o texto como ponto de partida, ganha independência ao redor da massa textual de *O Navio de Teseu*, de forma que ao "finalizar" a jornada da conversa pelo exemplar, é necessário voltar às primeiras páginas do livro e fazer uso de uma nova cor de anotações para que a interação não seja perdida nem interrompida. Michel De Certeau (1998) diz que "ler é peregrinar" e que o leitor é um viajante pelas páginas *desconhecidas* do livro, mas no caso de Eric e Jen, a peregrinação não se limita ao texto do exemplar que estão lendo, os personagens-leitores expandem este campo – e fazem com que o leitor, que estou chamando aqui de "atual", seja também obrigado a não se limitar ao texto de *O Navio de Teseu*, mas

interaja com as anotações nas margens e com os outros diversos conteúdos que estão dispersos pela internet. Eric e Jen, como leitores de *O Navio de Teseu*, são peças-chave para a existência de *S.* como um todo, uma vez que a trajetória de leitura destes dois "personagens" é a razão para que o outro leitor (o atual) possa ter acesso a mais do que apenas o texto do romance, mas às informações que não haveria onde procurar fora do universo de *S.*, como as histórias sobre a identidade do autor do romance. O espaço associado (Eric e Jen e suas informações) – de acordo com o que propõe Maingueneau (2012) – que gere o espaço canônico (*O Navio de Teseu*) no funcionamento da obra (*S.*), aqui está também dentro dela, apontando para ela própria e simulando um interior/exterior que é, afinal, a obra (DORETTO, 2017).

Vamos então à segunda análise sobre as táticas e estratégias do leitor que estou chamando de atual. Como *S.* é um material robusto, além das mais de quatrocentas páginas da história de *O Navio de Teseu*, o leitor precisa lidar com todas as anotações dispostas pelas margens de quase todas as páginas e com os efêmeros, cartões-postais, cartas, guardanapos, que são inseridos entre as páginas e que podem cair e serem perdidos durante o manuseio do exemplar.

"Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo" (ECO, 1994, p. 12), suas escolhas durante a narrativa (com suas suposições e expectativas) determinam o tipo de experiência que terão na leitura. Não há uma forma correta de realizar a leitura, é possível ler apenas a trama de *O Navio de Teseu*, ou apenas as margens e os efêmeros ou os dois juntos, mas a experiência proposta implica que a leitura deve ser imersiva, com tudo acontecendo ao mesmo tempo.

Então, o leitor, como o descrito por De Certeau (1998), circulando em terras alheias como um nômade que caça por conta própria em campos desconhecidos, campos que não escreveu e que nem domina, deve prestar atenção em seus passos e no lugar em que está, para não deixar para trás nada importante, nem ser surpreendido no meio do caminho. Por abrigar mais de uma história, o leitor deve se envolver também com o projeto textual e focar sua atenção nas informações escritas à mão, dispostas pelas margens e nas notas de rodapé. Afinal, toda clareza pode ser enganosa até mesmo em textos que parecem transparentes – e que, variavelmente, requerem que o leitor extraia sentidos que não estão visíveis, mas perceptíveis – e aqui, a ordem dos "papéis soltos" que também compõem a(s) narrativas(s) se altera – eles caem durante o

manuseio do livro, e o leitor os recoloca em diferentes posições, reencontra-os, perde alguns de vista. Assim, a experiência oferecida por *S.* pode ser entendida como um campo minado até mesmo para o leitor acostumado a trilhar as mais diversas páginas, como um caçador astuto (DE CERTEAU, 1998) que não possui a terra, mas sabe como rastrear e mapear seus sinais.

Com *S.* há a questão do jogo do corpo, do lugar em que se faz a leitura – é preciso espaço para não deixar que os efêmeros (também chamados de encartes ou anexos) caiam ou se percam, o folhear das páginas deve dar conta de segurar os cartões-postais que apareceram antes da página em questão e que aparecerão depois, nas páginas que se seguirão, o debruçar no livro e o seu manuseio para acompanhar a marginalia... tudo provoca movimentos que não estavam mais previstos no ato da leitura – afinal, nos acostumamos e fomos ensinados a ler livros de forma quieta, como bem relembra Chartier (2002) em seus muitos escritos.

Devemos então, entrar na terceira análise. Este "pôr em prática táticas e estratégias de leitura" (ou caça, segundo a metáfora acionada aqui) só é possível na forma como é pelo suporte da obra, pela maneira como este objeto editorial – que possui interlocução, inscrição material e circulação, e portanto foi preparado para uma "vida pública" – é constituído. *S.* é uma caixa preta, com um lacre que depois de rompido não pode ser mais colado, com um exemplar de aparência antiga e páginas amareladas com anotações em quase todas as superfícies possíveis – e tudo isso só é possível através das técnicas refinadas empregadas em sua produção.

Por ser uma caixa, com um exemplar dentro e com questões que suscitam um jogo, um quebra-cabeça, é comum o entendimento de que *S.* não é uma obra literária, mas sim uma experiência, um jogo encorpado em um livro – vendido como literatura estrangeira e ficção. Mas entendemos que *S.* é um objeto editorial, um objeto literário que traz uma história inscrita nas margens, que suscita uma questão central e atual: a fragmentação das narrativas, a confusão e sobreposição das temporalidades, os modos de leitura contemporâneos.

Considerações finais

Há muito que se falar sobre o papel do leitor na obra criada por J.J. Abrams e Doug Dorst. Nestas breves linhas nos debruçamos sucintamente sobre três pontos que têm na leitura o papel central. O primeiro ponto se deteve na trajetória dos leitores-

personagens de *S.* pelas páginas de *O Navio de Teseu*; o segundo se dedicou a comentar as táticas e estratégias que se fazem necessárias ao leitor quando manuseia todo o material encontrado no volume; e o terceiro se deteve superficialmente sobre o suporte deste objeto, indicando a questão que fica em aberto neste texto: a complexidade que um objeto editorial carrega.

Referências

ABRAMS, J.J.; DORST, Doug. **S.**. São Paulo: Intrínseca, 2015.
CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de fazer. 3. ed. São Paulo: Editora Vozes, 1998.
DORETTO, Vitória Ferreira. **S.:** Questões de autoria no objeto editorial criado por J.J. Abrams e Doug Dorst. 2017. 76 f. Trabalho (Conclusão de Curso) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.
ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
SALGADO, Luciana Salazar; DORETTO, Vitória Ferreira. Implicações entre mídium e paratopia criadora: um caso de autoria exponencial. **Acta Scientiarum Language and Culture**, v. 40, n. 2, 2018. DOI: https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i2.40988.

HISTÓRIAS PARA OS MORTOS: TRADUÇÕES DO SER NO TEMPO NA NARRATIVA WOOLFIANA

Débora Souza da Rosa (UFRB)[1]

Resumo: Este trabalho analisa o mito do Anjo do Lar que a narradora estrangula para continuar escrevendo, em *Professions for Women*. O Anjo de Virginia Woolf não é o mito tradicional da perfeita dama vitoriana, mas uma tradução. Ele incentiva a autora-narradora a fingir, a disfarçar para agradar, enquanto a condição essencial do mito angelical descrito por Coventry Patmore é sua virtude legítima. Em sua atualização/tradução, Woolf narra um episódio com esse "fantasma" de mulher que assombra todas as escritoras de seu tempo, e todo o *ser* desse construto transborda com a hipocrisia com que os modernos passaram a encarar seus antepassados. Investigo como Woolf traduz as tradições, atualizando o gênero da narrativa ao provocar as palavras a receberem criativamente os princípios do passado.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Ser-aí; tradução; narrativa; Anjo do Lar

No ensaio crítico-narrativo *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, de 1924, sentindo-se provocada pela afirmação do escritor eduardiano Arnold Bennet de que os autores georgianos (como ela chama sua geração) não sabem construir personagens, Virginia Woolf começa explicando que

> [a] maioria dos romancistas têm a mesma experiência. Algum Brown, Smith ou Jones aparece diante deles e diz-lhes do modo mais sedutor e charmoso possível: 'Venha e me capture, se puder'. E então, movidos por esse fogo fátuo, eles peleiam volume após volume, passam os melhores anos de suas vidas na busca e recebem em geral muito pouco em troca. Poucos **alcançam o fantasma** [grifo meu], muitos têm de contentar-se com um retalho do seu vestido ou uma mecha de seus cabelos. [...] homens e mulheres escrevem romances porque eles são compelidos a criarem algum personagem. (WOOLF, s/d, p. 1).[2]

Seguindo a fenomenologia heideggeriana para uma autora filósofa e para sua busca pela verdade no belo, pode-se pensar aqui num ser-aí-no-mundo (*Dasein*) que se insinua como um fogo fátuo, e no escritor que o persegue movido pela ânsia de reconhecer nele (em suas cores, seus gestos, suas ideias, seus medos) a própria presença do *ser*, em sua totalidade.

Para pensar como Woolf acerca-se do arisco ser-aí, proponho aqui um breve estudo da narrativa e da pintura impressionista enquanto partes de um método crítico-filosófico experimentado de formas variadas no corpo de sua obra. Por meio de sua

[1] Graduada em História e em Português/Inglês (UFF), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), Doutora em Literatura Comparada (UERJ). Atualmente professora adjunta de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Contato: deborahsdarosa@gmail.com.
[2] Todas as traduções dos textos de Woolf são de minha autoria.

narrativa, Woolf instiga a elasticidade do tempo masculino, duro e linear. Por meio de sua estética das impressões, uma estética de inacabamentos, ela provoca as convenções descritivas dos espaços realistas catalogados por Arnold Bennet e seus contemporâneos, dispersando em pinceladas aparentemente amorfas a cartografia do ser.

À revelia do tempo falogocêntrico que se dobra à retidão de um idealizado progresso ou evolução, a multidimensionalidade do ser se insinua no desdobrar-se da narrativa da autora: o ainda-não, o ser-com, o poder-ser e o ser-para-a-morte (a compreensão antecipadora) convivem numa rede fluida e dialógica. Tanto em seus romances quanto em seus ensaios narrativos, o tempo se materializa na musicalidade fragmentada, entrecortada do texto que (pretensamente) se quer racional, lógico, mas que se deixa a todo momento interromper pelo fluxo da vida cotidiana, pelas necessidades do corpo, pela imprevisibilidade das emoções e pelo assalto das nostalgias – em suma, por todas as urgências do ser-no-mundo-com-os-outros.

Em *A Room of One's Own* (1928), a narradora recorre aos imortais da literatura inglesa, Alfred Tennyson e Christina Rossetti, para evocar a Era Vitoriana e flagrar em sua própria época, a década de 1920, a "morte do romance", o fim das ilusões de estabilidade e dos encontros possíveis entre homens e mulheres, a fé inabalável na razão e na simpatia, e na possibilidade da comunicação humana direta. "Porque a verdade... essas reticências marcam o ponto em que, em busca pela verdade, eu perdi a curva para Fernham" (WOOLF, 2005a, p.572). A narradora pseudofictícia aparentemente sofre para comunicar-se, para falar de si e do mundo para si e para o outro. Ou bem descobre verdades, ou bem acerta seus caminhos. Mas o que fica claro sem ser jamais dito, mas apenas narrado e materializado em frequentes rupturas, é que não há quaisquer verdades para quem não se perde em seus caminhos.

Foi-se a era dos equilíbrios melódicos de Mozart e Jane Austen (aludidos como tais por Woolf em *A Room of One's Own*), era de fé em sistemas linguísticos, em sistemas e formas perfeitas, era da (neo)clássica busca pela verdade ou pela autoexpressão romântica por meio da obra de arte impecavelmente acabada. A narradora de *A Room of One's Own* consola-se ao refletir que a sua seja "talvez uma fase passageira" (WOOLF, 2005a, p.627), tem esperança de que rume para novas certezas, mas, por fim, aceita e pede que suas espectadoras se apacientem com Marys

Carmichaels e com os saltos que ela ainda não é capaz de dar. Em *Mr.Bennet and Mrs. Brown*, quase se desculpa pelo "som de quebradeira e de quedas, de esmagamentos e destruição" que se escuta das palavras dos georgianos (sua geração de escritores); a

> indecência de Joyce em Ulysses parece[-lhe] a indecência calculada e consciente do homem desesperado que sente que para respirar precisa quebrar as janelas. Há momentos quando a janela é quebrada, que ele se mostra magnífico. Mas que gasto de energia! E, afinal, o quão monótona a indecência é quando não se trata do transbordamento de uma energia ou selvageria superabundante, mas o ato determinado e solidário de um homem que precisa de ar puro! (WOOLF, 2005a, p.18).

A imagem de sufocamento da geração georgiana pelos vitorianismos e eduardianismos do passado é a mesma que Woolf escolhe para justificar o assassinato calculado do Anjo do Lar (*the Angel in the House*), em *Professions for Women*, discurso proferido por ela na *National Society for Women's Service*, em 1931, e depois publicado. O que Woolf lamenta é que tanto talento seja desprendido meramente para se romper com os projetos estéticos das gerações anteriores, não sobrando tanto para novas buscas. Na forma, os georgianos se superam como não se via há muito na literatura, mas tudo à custa, parece, de um projeto ideológico nem sempre claro, nebuloso, como a casa que se tomba abaixo antes que se possa erguer a nova planta. Os textos intencionalmente truncados, as abruptas interrupções provocam o senso estético da beleza clássica e desafiam nossa ânsia por completude, por fechamento, doutrinada pelo romance vitoriano. A própria narradora de *A Room of One's Own* demora a apreciar o estilo de Mary Carmichael, suas quebras de sequência e de expectativas, pois

> não poderia [ela, a narradora] se envaidecer da sofisticação de seus sentimentos ou de seu profundo conhecimento do coração humano. Porque quando estava prestes ter os sentimentos comuns nos lugares comuns, sobre o amor, sobre a morte, a criatura perturbadora [Carmichael] [a] arrastava para longe, como se o ponto importante fosse apenas um pouco mais à frente. (WOOLF, 2005a, p.619).

A literatura moderna figura, portanto, como um eterno adiamento dos sentidos, das ideias, um eterno ainda-não. O que ocorre é que, para o filósofo Martin Heidegger (2018, p. 318), em sua obra clássica de 1926, *Ser e Tempo*, (assim como para esta irônica narradora de *A Room*),

> [o] ainda-não do não maduro não significa uma coisa exterior a qual, indiferentemente ao fruto, poderia ser simplesmente dada nele ou com ele. O ainda-não indica o próprio fruto em seu modo específico de ser. [...] já está incluído em seu próprio ser, não como uma determinação arbitrária e sim como um constitutivo. Analogamente, a *presença*, enquanto ela é, *já é seu ainda-não*.

Os modernos parecem haver descoberto que, porque somos constituídos de consciente e inconsciente, e toda comunicação/expressão, todo dizer direto é faltante, o ainda-não é a única forma possível de ser, da presença. O fim do ainda-não é a morte. Sobre em que sentido a morte pode ser concebida como findar da presença, Heidegger (2018, p. 319) afirma que

> findar enquanto terminar pode, pois, significar: passar a não ser mais simplesmente dado ou só ser simplesmente dado com o fim. Esse último findar pode, por sua vez, ou determinar um ser simplesmente dado que está *inacabado* – um caminho em construção está interrompido – ou construir o 'acabamento' de um ser simplesmente dado – com a última pincelada, acaba-se o quadro.

Diante dessa constatação existencialista, não há como não regressarmos à frase final de *To the Lighthouse*: "Sim, pensou ela [Lily Briscoe], baixando seu pincel com extrema fadiga, Eu tive minha visão." (WOOLF, 2005b, p. 391). Perseguindo as formas de Mrs. Ramsay para retratá-la, ao longo do romance, Lily Briscoe aceita o inacabamento, o ainda-não daquela cativante mulher como a forma final possível, acabada e irretocável em sua incompletude e na impossibilidade da própria pintora vislumbrar-lhe o todo. Não apenas Mrs. Ramsay existiu sem um projeto de inteireza para o mundo, sem uma essência final a ser atingida como meta, a presença enquanto essência, mas também o olhar que a repinta (de Lily, e o nosso que a lemos) será para sempre um adiamento, e pelo seu adiamento se entenda completa qualquer visão possível do outro (mesmo do outro de si).

Em *A Room of One's Own*, não temos apenas as interrupções da narrativa dos fluxos de raciocínios da narradora enquanto ela caminha pelo cenário templário da sagrada (e fictícia) Oxbridge em que, por ser mulher, ela não pode pisar, que não pode explorar, em que come mal – em que ser mulher, em suma, torna-se a própria metáfora de um inacabamento, de um ainda-não permanente da presença. A mulher é a própria imagem prosaica da presença, seu tempo entendido como imanente, e retardante da espécie rumo a uma completude apriorística (talvez lhe falte o simbólico falo para indicar o caminho).

E seguimos a narrativa com a interposição de várias outras imagens prosaicas impostas pelo prosaísmo da mulher – este prosaísmo imposto, por sua vez, por uma educação e por uma vida profissional improdutivas, e pela raiva brontëana resultante dessas imposições agravadas pelo binarismo sexual da Era Moderna. Mas a narradora enfatiza suas interrupções ["Mas... eu disse 'mas' muitas vezes. Uma pessoa não pode ficar repetindo 'mas' assim. Deve-se terminar a frase de algum modo, repreendi-me." (WOOLF, 2005a, p.625)]. Demora-se nas digressões, e as digressões acabam se provando, aos poucos, para o leitor atento, parte da própria pressuposta essência do ser moderno, que ela constrói a partir do seu refletir de um existir prosaico, de seu acumulado "feminino" de ninharias[3]. Como falar da presença sem se referir ao Ser-aí, ao ente individual e particular, tratando-o com falsa inteireza, como se a língua (mesmo a poética) pudesse dizer o seu todo, e como se a morte não existisse, como se a angústia do ser-para-a-morte não estivesse na própria composição do ser?

Paro aqui minhas considerações sobre o tempo. O espaço, a topografia onírica woolfiana, por sua vez, toma de empréstimo a pintura, e ela espacializa o ser-aí flertando com a arte impressionista, propondo imagens singulares, afastando-se das essências e, por isso mesmo – pelo que chama "poder da sugestão" –, *sugerindo* a presença do ser que lhes atravessa.

Diferentemente de seus outros ensaios narrativos, em *Professions for Women*, ela apresenta não uma personagem, mas um mito: o Anjo do Lar. Mantê-la um "fantasma" (*phantom*), como a autora mesma a chama, uma ideia, a ideia de "natureza feminina", é curvar-se a ela. "Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade." (s.d., s.p.). Woolf dá-lhe corpo, captura esse "fogo fátuo" que se arrasta dos tempos de Vitória para além dela, para meados da década de 1970, quando Foucault ainda escreverá um capítulo intitulado "Nós, vitorianos" no segundo volume de *História da Sexualidade*, ou para hoje, o século 21 em que tantos vitorianismos ainda persistem. Woolf, como dizia, captura a presença quase gótica que a assombrava, confere-lhe um Ser-aí fictício, mas palpável,

[3] *Ninharias* (*Trifles*) é, inclusive, o título de uma peça em um ato de Susan Glaspell, de 1916, em que duas mulheres percebem a verdade (e depois a ocultam dos maridos e da polícia) sobre o crime de uma terceira, enquanto se ocupam apenas dessas tarefas e ânsias corriqueiras da vida doméstica que constituem, no imaginário falogocêntrico, a maior parte da vida de uma mulher.

singularizado, que contém em si, como todos tais entes, o ser-para-a-morte – que pode, portanto, ser morto, num ritual de exorcismo para a mulher moderna. Da mesma forma que Nietzsche precisou fazer viver Deus que nunca existiu para então matá-lo, o Anjo do Lar precisa ser animado – e onde mais senão na ficção, e na ficção de uma mulher a quem ele acompanha como um legado de mais de século? – *animado*, repito, para ser então morto. Morto para que as mulheres reais possam viver e possam investigar a presença do *ser* sem a raiva, capazes de reconhecer suas tradições e de traduzi-las.

O caráter meramente ôntico que Woolf confere ao Anjo, ao capturá-lo e dar-lhe o corpo (que será sacrificado para a emancipação da mulher assim como o do Cristo fora, pela salvação de alguns humanos) – este caráter denuncia sua limitação ontológica. Para Heidegger (2018, p. 320),

> [d]a mesma forma que a presença, enquanto é, constantemente já *é* o seu ainda-não, ela também já *é* sempre o seu fim. O findar implicado na morte não significa o ser e estar-no-fim da presença, mas o seu *ser-para-o-fim*. [grifo do autor] A morte é um modo de ser que a presença assume no momento em que é.

Woolf narrativiza e imagetiza uma ideia, captura e arrasta o fogo fátuo deste personagem criado pela ordem falogocêntrica para o espaço-tempo concreto do Ser-aí, para que, na presença multidimensional de si, ele esteja também na presença de seu fim. A iminência da morte faz-se manifesta na angústia do Anjo por se manter vivo a qualquer custo, mesmo ao custo de sua morte – pois o Anjo original, legítimo, só existe enquanto essência natural da mulher:

> extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. (s.d., s.p.)

Bem distinta, portanto da versão falsa, artificial, dominadora como esse Anjo se prova nos murmúrios ao pé do ouvido da autora:

> Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura. (s.d., s.p.)

Ao lutar por permanecer, ele se mata a si, provando-se discurso, provando-se voz imperativa exterior aos movimentos internos do desejo da autora. Ele não é real senão

enquanto uma parte extrínseca da narradora da qual esta quer/precisa se livrar para poder respirar livremente. É uma (co)existência forjada, artificial, imposta de fora para dentro, e, como todo discurso, o do Anjo pode ser rediscutido e combatido pelo diálogo, pelo debate, pelo entretecimento dos argumentos certos. Não somos ingênuos de crer que apenas à força de palavras de rejeição os fantasmas se extinguem. Como explica Silvia Federici (2017, p. 205) em sua obra seminal do feminismo moderno, *Calibã e a Bruxa*, que pensa o capitalismo como a origem de uma nova e mais degradante forma de opressão a mulheres,

> [a] partir d[a caça às bruxas], surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas. Esta mudança começou no final do século XVII, depois de as mulheres terem sido submetidas a mais de dois séculos de terrorismo de Estado. Uma vez que foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na "transição" foi descartada como uma ferramenta desnecessária, e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar.

Apesar dessa "domesticação" motivada pelos Estados europeus, que fabricou o mito do Anjo do Lar, Federici (2017, p. 203) afirma que "a definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades". Uma vez comprometido, o senso de possibilidades das mulheres a que Federici se refere precisa de mais do que contradiscursos para se ampliar e transcender as barreiras impostas há séculos. Ainda assim, é de se notar que Virginia Woolf apresente uma narrativa dialógica ricamente imagética como um primeiro passo para este nobre fim. Ela parece ensinar-nos a usarmos nossa criatividade a nosso favor, nessa cruzada pela reconstrução de sentidos, como se nos impusesse regressões hipnóticas ao âmago do que Federici chama a "psique coletiva" das mulheres. Vendo, nós, herdeiros de São Tomé, podemos melhor crer. Neste caso, em nossos próprios fantasmas.

A narrativa do diálogo e consequente homicídio acompanham intimamente o processo de emancipação, de libertação da consciência de uma mulher (no caso, a narradora que é o alterego da autora, mas em outros casos de um "*one*" que confere uma autoridade pretensa e debochadamente científica de seu estudo do ser-aí-no-mundo). A narrativa é, por um lado, uma expressão da angústia que é o ser-para-a-morte de uma ideia, e o Anjo é uma projeção, um duplo talvez, da própria escritora cujo ser se presentifica imageticamente nessa cena de disputa, nesse momento transicional de

tradução da tradição do ser mulher em sua relação com o que escreve. Tradição só existe enquanto tradução, enquanto recepção criativa do princípio do passado. O processo de tradução aqui consiste nessas ações metaforizadas de capturar, dar corpo (tempo-espaço), escutar, recusar, e, por fim, sufocar – "Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita." (s.d., s.p.).

A forma que encontra para propor seu método de tradução histórico-cultural é a narrativa ficcional, pois a multidimensionalidade do tempo – o duro e o leve, o dos fatos e o do ser, da história que fazemos e da que nos faz – possibilita a confluência de legados e especulações futuras a que está sujeita essa mulher ainda "ausente da História oficial". O personagem é o foco, não o "eu" narrador, como ela critica em *A Room of One's Own* as obras de jovens autor*es* contemporâneos e sua obsessão com o "eu" ("I") cuja sombra respinga sobre todas as cores da obra uma (insegura?) forma fálica. O personagem é o horizonte, a razão de ser da narrativa, porque, na arte do retrato impressionista, como se observa em *To the Lighthouse*, concentrando-se em coisas, em espaços, dispersando-se o controle sobre a presença do outro, as possibilidades da arte confundem-se com o alcance das faculdades cognitivas humanas, com as limitações e potências que condicionam a apreensão desse outro, do mundo e de si mesmo.

A escolha por retratar coisas e pessoas sob os olhares de seus personagens, especialmente quando, em aparente silêncio, contemplam o transcorrer da existência – *esta* escolha que parece furtar ao narrador seu tradicional lugar de autoridade confere a ele e aos personagens uma autonomia, e, à narrativa, a estrutura polifônica e dialógica que se pode pensar como um caráter ontológico da própria estética woolfiana. O "eu" consciente do narrador não determina, não tem autoridade sobre as vidas que narra: elas parecem pintar-se sozinhas, e dentro de si mesmas, o exterior servindo-lhes de fontes de inspiração imagética com que suas reflexões se formam e dançam no espetáculo das presenças de que nós, leitores, precisamos nos apropriar (traduzir) para fruir.

O som da quebradeira é o som inevitável das *traduções* (para os conservadores, "traições"), pelas quais se mantém a elasticidade das *tradições*. Woolf é uma escritora prolífica que desconfia das palavras e de suas heranças; em sua análise da obra de Walter Sickert em "Walter Sickert: a Conversation", de 1934, ela afirma com sutil ironia que "palavras são uma mídia impura, [que] muito melhor teria sido nascer no silencioso reino da pintura" (WOOLF, 1966, p. 237). No entanto, entes/personagens *são*

apenas em ação, no *sendo*, nas suas projeções no tempo. Ela opta pela prosaica narrativa não apenas em contos e romances, mas também nos textos críticos, contando por meio de pequenas, irrelevantes ações quem *estão sendo* seus personagens. A falta aparente de ação realça cada detalhe do ente, possibilitando a formação de uma rede significativa de impressões que insinuam o *ser*.

Referências

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GLASPELL, Susan. *Trifles*. Disponível em: < https://www.gutenberg.org/files/10623/10623-h/10623-h.htm>. s.d., s.p. Último acesso em: 08/09/2019.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennet and Mrs. Brown*. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. pp. 1-21. Último acesso em: 08/09/2019.

_____. *Professions for Women*. Disponível em: <http://www.wheelersburg.net/Downloads/Woolf.pdf>, s.d., s.p. Último acesso em: 08/09/2019.

_____. "A Room of One's Own", In _____. *Selected Works of Virginia Woolf*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2005a. pp. 561-633.

_____. "To the Lighthouse", In _____. *Selected Works of Virginia Woolf*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2005b. pp. 253-391.

_____. "Walter Sickert: a Conversation", In_____. *Collected Essays by Virginia Woolf*, Volume Two. London: The Hogarth Press, 1966. pp. 233-244.

XVI Congresso Internacional Abralic
ABRALIC | ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA
Circulação, tramas & sentidos na Literatura
Brasília 2019
15 A 19 DE JULHO, NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)

NO RASTRO DA HISTÓRIA FRAGMENTADA HAITIANA: EDWIDGE DANTICAT E SEU *ADEUS HAITI*

Maria Helena Valentim Duca Oyama /UFRR
mhoy1@hotmail.com

Resumo: A literatura caribenha alimenta a memória do sofrimento, registra as histórias e tece relações que se fortalecem no processo de crioulização pelo qual as comunidades passam. A escritora de origem haitiana Edwidge Danticat, em ambiente norte-americano, tece suas histórias no espaço do *Outro* e o desloca para a história haitiana. Nesta comunicação, apresento histórias de vivências e de dor que se entrecruzam para fragmentar um passado e denunciar a opressão no presente de muitos cidadãos caribenhos, uma relação entre História e imaginário na obra *Adeus, Haiti* (2010).

Palavras-chave: Haiti; História; Edwidge Danticat.

A escritora de origem haitiana Edwidge Danticat, naturalizada norte-americana nos Estados Unidos, tece suas histórias no espaço do Outro, faz um trajeto de retorno para a história haitiana, um retorno às avessas. Na obra *Adeus, Haiti* (2010), tradução de *Brother, I'm Dying* (2007), as histórias de vivências e dor se entrecruzam para reinventar um passado que denuncia a opressão no presente de muitos cidadãos haitianos, cidadão caribenhos.

Assim, fica evidente a relação entre História e imaginário na obra de Danticat, ao juntar os fios, os pedaços da História com os das histórias contadas por seus familiares, vividas *na pele*, na sua infância e na sua adolescência, uma vítima dos *fruits du cyclone*, como prefigura o ensaísta da Guadalupe Daniel Maximin (2006), que atribui à geografia da região caribenha a matriz de uma geopoética que se reflete na literatura produzida pelos escritores da região. O modo de viver e o modo de fazer e eu acrescentaria os modos de lutar, seriam as características dos *fruits du cyclone*, frutos das intempéries, já que os antilhanos passam por uma espécie de viagem iniciática ao presenciarem e verem, desde cedo, os efeitos do furacão, de um vulcão em erupção, dos terremotos e das inundações.

A geopoética da região seria expressa no esforço destes escritores para produzir obras de todos os gêneros contendo discursos que mostram sua cultura, seus modos de ser, de viver e de escrever. Assim, recompor os estragos causados pelas catástrofes naturais que arrasam as ilhas, significa, na proposta de Maximin aderir à poética da relação de Glissant, onde os elementos como flora, fauna, rios, paisagens e principalmente os modos de viver e de conviver dos caribenhos com a culinária, a música, a arquitetura, e principalmente com a história oficial são elementos

importantes de identidade *rizomática*, em contraposição à identidade *única* que não aceita relação.

Para Maximin, poética caribenha se manifesta no âmbito da fauna com a imagem o beija-flor, ave leve e persistente seria um símbolo de resistência. O "Conte colibri", recolhido e publicado por Lafcadio Hearn no final do século XIX, mostra o beija-flor vitorioso em três investidas dos inimigos (o boi, o peixe e o cavalo) que, a mando de deus, querem tomar seu tambor. A cada tentativa fracassada empreendida pelos inimigos, o beija-flor fica mais forte e sua plumagem mais colorida. Sua capacidade de se reerguer, bem como sua rapidez e sua esperteza, se coadunam com a coragem do caribenho que reconstrói sua casa após as intempéries naturais, marcando assim, a resistência fundamenta mais ainda pela capacidade que o beija-flor tem de construir seu ninho com os mais diversos materiais, linhas, restos de algodão, gravetos finos, fitas que dão à sua morada um tom improvisado, um tom crioulo; de modo análogo, os habitantes do Caribe usam os mais diversos materiais para construir suas casas, resultando em modos de viver peculiares.

Em *Adeus Haiti*, Danticat relata a saga da sua família em território norte-americano para conseguir uma vida melhor, em um ambiente onde a história de dor não se repita. Mas ela busca na dor do passado, que é uma espécie de mantra durante toda a narrativa, repetição e memória, um binômio proposital para não permitir o esquecimento desta dor, o que representa a identidade dos Cats, dos haitianos e dos caribenhos em geral; ela mesma se justifica:

> Escrevo estas coisas agora, algumas como as testemunhei e recordo hoje, outras, a partir de documentos oficiais, bem como a baseada em lembranças compartilhadas de membros da família. Mas a essência delas foi contada a mim ao longo dos anos, em parte por meu tio Joseph, em parte por meu pai. Algumas contadas de qualquer jeito, apressadamente. Outras, com mais detalhes. Ouvi-as fora de sequência e fragmentadas. Esta é uma tentativa de coesão e de recriar alguns poucos meses maravilhosos e terríveis, quando suas vidas e a minha se cruzaram de maneira espantosa, forçando-me a olhar para a frente e para trás ao mesmo tempo. Só estou escrevendo isto porque eles não puderam. (DANTICAT, 2010, p. 31)

Para recompor estas histórias, ela escreve *Adeus, Haiti* (2010) em duas partes; a primeira se intitulada "Ele é meu irmão" e a segunda, "Para a adversidade"; esta última, quando anunciada na sua primeira página, está acompanhada do provérbio "Um amigo ama em todos os tempos, e um irmão nasce para a adversidade. PROVÉRBIOS 17,17" (DANTICAT, 2010, p. 109). O fio condutor entre personagens é estabelecido entre o tio Joseph e o pai de Edwidge; todos os capítulos de ambas as partes, trazem os acontecimentos que os tornam heróis, colibris da resistência em terras distantes, colibris a reconstruir-se com coragem, capazes de lutar sem cessar para chegar ao modo de viver adequado para a família.

As lembranças da personagem Edwidge para reconstruir sua história de vida, de família, servem para reconstruir a história do Haiti e do Caribe, de maneira profética, como defendeu Glissant, "o passado deve ser sonhado" (GLISSANT, 1996, p.102-3); ele sugere ao historiador e ao ficcionista a tarefa de (re)escrever as "condições iniciais" que (des)figuram o presente de

determinada comunidade, de determinado país. O problema que se evidencia na proposta do autor é que, ao se retornar a estas condições iniciais, se está obrigatoriamente (re)visando a história oficial e, consequentemente, recuperam-se os estragos no inconsciente daqueles que foram desfavorecidos, ou seja, os colonizados. Esta revisão, que já foi amplamente avaliada como um processo doloroso, também foi considerada necessária para a superação, para o nascimento de novas formas, de novos ganhos e de soluções de problemas futuros.

Os rastros da história haitiana, remetem à resistência dos líderes da Revolução de *Saint Domingue* que culminou com a independência política da ilha, em 1804. A famosa revolta dos Cacos, onde houve resistência à invasão dos Estados Unidos (de 1915 a 1934), sob o emblema da intervenção militar na ilha, com o apoio de diversos governantes nativos. Os americanos se impuseram no país de forma avassaladora ao massacrarem impiedosamente sua população, a dissolução do exército nacional, a equiparação da moeda haitiana ao dólar, a realização, em nome do país, de empréstimo a juros exorbitantes, pagos para investidores americanos, a anulação da interdição da posse de terras por estrangeiros (estabelecida no século XIX) e a aceleração da expropriação das pequenas propriedades, foram alguns dos atos arbitrários que desrespeitaram a nação haitiana. A população camponesa, duramente reprimida, conseguiu reagir e mais uma vez, conseguiu desestimular os opressores culminando com a saída dos "marines", em 1934. As consequências desta ocupação foram desastrosas, com saldos de morte e de miséria. A "traite verte" (tráfico verde), como afirma René Depestre (1980), foi uma destas consequências. Consistia na emigração massiva de milhares de camponeses haitianos pobres e sem terras, para trabalhar nos campos de cana-de-açúcar de Cuba e da República Dominicana, em condições de trabalho desumanas:

> Sous le Régime que la Révolution cubaine a détruit, on zombifia complètement l´émigrant haïtien. On en fit une bête, et on répandit sur son compte, (…) les légendes les plus aberrantes. Le vieux racisme recuit de l´ancienne société cubaine était ravi de trouver un bouc émissaire de choix en qui incarner sa propre bestialité, héritage de l´esclavagisme espagnol, et qu´avec l´Ammendement Platt le néocolonialisme yankee s´empressa de faire fructifier. (DEPESTRE, 1989, p. 188-9)

A história de resistência continua, quando os haitianos enfrentam a chamada *ditadura de Duvalier*; em 1957, o médico François Duvalier (Papa Doc), negro, surgiu disposto a administrar a nação à sua maneira, ou seja, manipulando o povo através do imaginário religioso. Dizendo-se sacerdote vodu, apresentou-se como candidato à presidência e conseguiu se eleger. Para a população negra e pobre, ele se propunha a lutar contra a opressão dos políticos, dos militares, dos proprietários de terras e dos comerciantes mulatos. Alimentou a discriminação racial, respaldando seu discurso nas teorias do século XIX sobre a reabilitação da raça negra, e conseguiu governar de 1957 a 1971.

François Duvalier também instaurou a presidência vitalícia e hereditária na década de 1960, o que permitiu que seu sucessor, o filho Jean-Claude Duvalier, permanecesse no poder até 1986: "Ditador anti-mulato e anti-comunista, submisso ao Departamento de Estado americano (...) ele era favorável à abertura da ilha aos dólares dos turistas americanos (ANTOINE, 1992).

Baby Doc aprendeu rigorosamente as lições do pai e perpetuou o terror. Segundo Hurbon, Duvalier "aplicou as teses da ideologia racial e nazista na sociedade haitiana" (HURBON, 1988, p. 70), a ponto de criar a polícia secreta, em 1960, os famosos Tonton Macoutes. Eram policiais

especiais que agiam brutalmente e eram mantidos pelo governo para perseguir, torturar e assassinar prisioneiros políticos. Por um longo período, segundo Hurbon, iniciaram "um genocídio haitiano", um regime de terror que resultou na morte de mais de 30.000 haitianos. Ninguém podia se expressar, dar opiniões, uma vez que o governo criou a censura à imprensa. Como assinala Antoine, além dos mortos, um milhão de haitianos se exilaram.

Mas os desafios continuaram após a queda da ditadura dos Duvalier, em 1986. Vários governos interinos foram impostos, como o de Leslie Manigat (1988- 1989), deposto por um golpe militar do general Henri Namphy (1989) até que Jean Bertrand Aristide, um ex-padre católico representante da Teologia da Libertação, foi eleito pela grande maioria da população, em 1991 com a promessa de olhar para os pobres e reativar os direitos constitucionais. Revelou-se um líder negro carismático e democrático, o primeiro após 1804, tendo sido o presidente que teve a maior sustentação popular. Também sofreu um golpe militar, saiu do país no mesmo ano.

Raoul Cedras, líder do golpe, dissolveu os partidos políticos e promoveu mais uma turbulência no país que, sofreu sanções econômicas ditadas pelas Nações Unidas em 1993. Como todo trajeto trágico feito pela "intromissão" americana, as forças armadas dos Estados Unidos invadiram a ilha em 1994, com a justificativa de restaurar o sistema eleitoral democrático. Raoul Cedras e sua família se exilaram no Panamá e Jean-Bertrand Aristide voltou ao poder mas, paradoxalmente, retomou as práticas políticas ditatoriais, provocando em 1995, ações de milícias nos bairros de Porto Príncipe, onde se registram constantes assassinatos.

A partir do ano 2000, o Haiti continuou a mostrar o percurso do trágico ao ser declarado o país mais pobre do mundo devido ao desemprego, ao analfabetismo e principalmente aos índices de violência na capital. O presidente Jean-Bertrand Aristide fugiu para a África e o país foi ocupado pelas "forças de paz" da ONU formadas por exércitos de vários países, inclusive do Brasil.

Danticat segue estes rastros históricos na sua narrativa; na dor que se (re) vive e se lamenta, ela retoma a história de eleições de presidentes, deposições, reconduções ao cargo e repressão ao povo haitiano, testemunhadas pelo pai e pelo Tio-Joseph:

> 15 de julho de 2004, o quinquagésimo aniversário de Jean-Baptiste Aristide, o presidente duas vezes eleito e duas vezes deposto do Haiti. Afastado do poder em fevereiro de 2004, por uma ação conjunta da França, do Canadá e dos Estados Unidos, Aristide agora estava passando seu aniversário no exílio, na África do Sul. (DANTICAT, 2010, p. 30)

> Em 7 de fevereiro de 1986, no aniversário de 63 anos do meu tio, Jean-Claude "Baby Doc" Duvalier fugiu do Haiti para a França, deixando uma junta militar governando o país. A junta, que esteve no poder por dois anos, era liderada por um ambicioso oficial do Exército, o tenente-general Henri-Nanphy. Um novo presidente, Leslie Manigat foi derrubado pelo tenente Prosper Avril. Em abril de 1989, um grupo de ex-Tontons-Macoutes e legalistas da linha dura de Duvalier tentou derrubar Avril num golpe fracassado, criando hostilidades dentro do Exército. (DANTICAT, 2010, p. 116)

Ela critica a existência dos macoutes, principalmente no aspecto mais violento, que é a destruição do futuro dos jovens ao serem forçados a seguir a milícia, algo que se alastra pelo mundo. O personagem Pressoir, amigo dos Cats, desde a infância, é inserido na narrativa para exemplificar esta violência, seguiu o ritual brutal que lhe foi imposto:

> Vestido com uniforme jeans dos Tonton Macoutes, Pressoir esperava na nossa varanda,

> onde Nick, Bob e eu estávamos brincando...
>
> Ele usava os óculos escuros espelhados que eram a marca registrada dos macoutes e escondiam completamente seus olhos. Também usavam arma a partir de algum momento como macoute, mas ainda não era a o caso de Pressoir. (DANTICAT, 2010, p. 74)
>
> Um homem cujos olhos não se podem mirar não é um homem em que se possa jamais confiar. (DANTICAT, 2010, p. 76)
>
> - Pressoir agora é um grande chefe de verdade, um macoute da cidade. Nenhum de nós pode traí-lo. (DANTICAT, 2010, p. 76)

Danticat registra as disputas dos milicianos na região de Bel Air, espaço onde Tio Joseph morava; a violência é tratada com o lamento pela perda de entes queridos, como Marie-Micheline, vizinho que não conseguiu escapar das balas perdidas:

> A luta entre as facções militares contrárias chegou a Bel Air certa tarde de abril, quando um grupo expulsou o outro para a rue Tirremasse e para o portão de ferro batido da clínica da igreja. Marie Micheline estava sentada sozinha, atrás de uma mesa, olhando para algumas anotações suas sobre os cerca de vinte pacientes que veria naquele dia. (DANTICAT, 2010, p. 116-117)
>
> - Vizinhos viram-na de pé na porta com gotas de suor surgindo na testa. Então, uma bala silvou, balançando o portão com uma faísca. (DANTICAT, 2010, p. 117)

Os rastros no decorrer dos anos são seguidos e Danticat pauta a dura história da política presidencial do Haiti, a partir da data de aniversário do Tio Joseph; um aniversário é, neste caso, mais do que mais um ano de vida, é mais ano de sobrevivência à violência imposta à população haitiana:

> Em 1990, o general Prosper Avril renunciou, dando lugar às eleições de dezembro de 1990, nas quais um jovem padre chamado Jean-Baptiste Aristide, que reunira uma quantidade maciça de seguidores graças aos seus ousados sermões contra os Duvalier, conseguiu 67 por cento dos votos. Aristide foi empossado em 7 de fevereiro de 1991, no aniversário de 68 anos do meu tio. (DANTICAT, 2010, p. 120)
>
> Mas apenas sete meses depois, em 30 de setembro de 1991, Aristide foi deposto por um golpe militar. Fugiu para a Venezuela, depois para Whashington, onde ficou por três anos. Porém, como a maioria da população que o elegera ansiosamente, os moradores de Bel Air foram inflexíveis ao pedir a sua volta por meio de protestos e manifestações. O Exército retaliou invadindo e incendiando casas, matando centenas dos vizinhos de meu tio. (DANTICAT, 2010, p. 120)

A resistência da população perplexa, com tanta violência, é relatada pela coragem com decide após os ataques à população, remendar os fios quebrados, juntar os pedaços humanos, ainda que não pudesse pegá-los, podia apenas:

> registrar o saldo dos mortos que conseguia ver: Durante os anos em que podia falar, desenvolvera um hábito de registrar coisas, então listou os cadáveres nos bloquinhos que sempre levava no bolso do paletó. Escrevia os nomes das vítimas, quando as conhecia, as condições de seus corpos e a hora em que eram recolhidas, por membros das famílias ou serviços de limpeza, para serem transportadas para o necrotério ou jogadas em valas comuns.
>
> Jonas, talvez 20 anos, sem a mão direita, 11h35
> Gladys, talvez 35 anos, nu, 15h09

Samuel, 75 anos, engraxate, 17h42
Homem desconhecido, talvez 25 anos, rosto mutilado, 21h17 (p. 121)

Expressa a revolta com relação à própria condição social de miséria em que os moradores de Bel Air viviam; nem mesmo nos momentos de recolhimento familiar ou de dor pela perda do ente querido, havia a paz, a tranquilidade; é o que se percebe no relato sobre o enterro da personagem Tante Denise: "Denise, sè mwen, irmã, o que é isso, uma salva de 21 tiros? Você não é militar, Denise. Você não é policial. Por que estão atirando no seu enterro?" (DANTICAT, 2010, p. 134). percebe-se neste trecho, uma tentativa de ironizar a ação dos milicianos e dos policiais, neste momento de dor. Nesta mesma linha crítica e irônica ao excesso d eviolência, a autora critica a ação da ONU no Haiti a partir da MINUSTAH - Missão das Nações Unidas pela Sensibilisação no Haiti, missão de estabilização liderada pelo Brasil. (DANTICAT, 2010, p. 114), Ela deixa clara na sua narrativa, que esta ação não soluciona os problemas, ao contrário, a ação, com o poder bélico que impõe às comunidades, apaga as tradições, arranca das ruas tradicionais, a história dos haitianos da região de Bel Air e Cité Soleil.

A obra *Adeus, Haiti* (2010) pode ser analisada por vários aspectos, o da afetividade, por exemplo, onde o fio condutor leva o leitor a sentir como os Cats sobreviveram em terras norte-americanas e ali escolheram se fixar. Nesta breve análise aqui apresentada, o aspecto histórico se entrecruza com o político, onde se busca seguir a crítica que a autora faz à violência histórica à qual as comunidades pobres estão sujeitas nesta época em que impera o capitalismo, na sua forma extrema de destruição das histórias. Mas também há o aspecto da resistência e a literatura, o re(contar) as histórias para não serem esquecidas se compara à resistência colibri, o beija-flor que sobrevive às intempéries.

Referências:

ANTOINE, Régis. **La littérature franco-antillaise. Haiti, Guadeloupe et Martinique**. Paris: Éditions Karthala, 1992.

DANTICAT, Edwidge. **Adeus Haiti**. Trad. de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

GLISSANT, Édouard. **L´Intention Poétique**. Paris: Seuil 1969.

–---- Le Discours antillais. Paris: Seuil, 1981.

----- **Poétique de la Relation**. Paris: Seuil, 1990.

HURBON, Laënnec. **Le barbare imaginaire**. Paris: Les éditions du Cerf, 1988.

MAXIMIN, Daniel. **Les fruits du cyclone**. **Une géopolitique de la Caraïbe**. Paris: Editions du Seuil, 2006.

UM ROMANCE MACHADIANO DE "BRASIS LIMINARES": CULTURA POPULAR E POÉTICAS DA ORALIDADE EM ESAÚ E JACÓ

MEDEIROS, Ana Clara (UFAL)[1]

Resumo: *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, é um romance de campo. Realização do "livro dos subúrbios" gestado pelo Bruxo do Cosme Velho. Sob o mote (oral, premonitório e irônico) das "cousas futuras", que conduz o fio narrativo, um Brasil – mais um de *brasis liminares* – pede licença: os personagens empurrados para as margens (morros) são os primeiros a falar na prosa assinada pelo Conselheiro Aires. Discutindo a presença da oralidade, da canção e de gêneros literários variados, bem como a carnavalização do romance no Brasil, amparamo-nos em Bakhtin, Zumthor, Augusto Meyer e Silva Junior para apresentar este fascículo de Literatura de campo machadiana.
Palavras-chave: Literatura brasileira; *Esaú e Jacó*; cultura popular; romance de campo.

Este trabalho visa oferecer um contributo teórico às noções de literatura de campo, crítica polifônica e brasis liminares via análise do romance *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis. Esse romance, que também recebeu o título de *Último*, faz parte da escrita derradeira do Bruxo do Cosme Velho. Ao lado de *Memorial de Aires* (1908), compõe a dupla de romances publicados já no breve e *insuperado* século XX.

Nosso esforço (MEDEIROS, 2015; MEDEIROS, 2016; CARVALHO; MEDEIROS; SILVA JR., 2016; MEDEIROS, 2017) tem sido indicar como a publicação de 1904 aproxima-se da redação dialógica de uma história do Brasil. Já dissemos que há uma frase emblemática que nomeia o primeiro capítulo do romance e se ensaia como força motriz do enredo: "cousas futuras!" (ASSIS, 1992d, p. 947). A expressão é proferida pela cabocla do morro, considerada adivinha, à Natividade e Perpétua, mãe e tia, respectivamente, dos gêmeos, quando estes eram ainda bebês. O dito, embora seja paródia respondível de "Cartomante", ganha contornos de autoconsciência narrativa. A frase repetida no diário, insistentemente lembrada no romance, incide sobre as ações dos personagens. Mais ainda, aponta para os rumos da narrativa – que se confunde com o mal-estar nacional.

No romance, os personagens recorrem à predição como forma de confirmar, maquinalmente, o protagonismo humano na condução de suas próprias vidas. Em forma

[1] Profa. Adjunta de Estudos Literários na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da UFAL. Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Contato: a.claramagalhaes@gmail.com.

de dito macabro e de cantiga popular, o primeiro capítulo desta "História dos Subúrbios" (ASSIS, *Dom Casmurro*, 1992a, p. 810) abre espaço para a revelação de brasis liminares:

> Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da adivinha mudava de expressão, radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa (...).
> Bárbara, cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto. A primeira palavra parece que lhe chegou à boca, mas recolheu-se ao coração, virgem dos lábios dela e de alheios ouvidos. Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta...
>
> — Cousas futuras! Murmurou finalmente a cabocla.
> — Mas, cousas feias?
> — Oh! Não! Não! Cousas bonitas, cousas futuras!
> (...)
> — Serão grandes?
> — Serão grandes, oh! Grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir... Brigaram no ventre de sua mãe? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, cousas futuras!
>
> Lá dentro, a voz do caboclo velho ainda uma vez continuava a cantiga do sertão:
>
> *Trepa-me neste coqueiro,*
> *Bota-me os cocos baixo.*
>
> E a filha, não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro:
>
> *Menina de saia branca,*
> *Saltadeira de riacho,*
> *Trepa-me neste coqueiro,*
> *Bota-me os cocos abaixo.*
> *Quebra coco, sinhá,*
> *Lá no cocá,*
> *Se te dá na cabeça,*
> *Há de rachá;*
> *Muito hei de me ri,*
> *Muito hei de gostá,*
> *Lelê, coco, naiá.*
> (ASSIS, 1992b, p. 949-950).

Estamos ainda no capítulo primeiro, intitulado justamente "Cousas futuras!". O excerto apresentado revela o momento do transe premonitório da advinha Bárbara e a expetativa das senhoras brancas da elite carioca sobre os destinos de seus gêmeos – ambos os quais – pela verdade a ser proferida pela outra: alteridade de classe, raça e geografia. O ponto nodal desta consulta é que ela pouco ou nada esclarece. "Cousas futuras", "cousas bonitas" e "serão grandes" é tudo o que revela a sacerdotisa do

morro brasileiro. O desfecho desta pretensa visita ao outro mundo não poderia ser mais carnavalizado: o "caboclo velho" entoa "cantiga do sertão", em redondilhas maiores, restando à advinha dançar ("dava aos quadris o gesto da toada"). Assim encerra-se o primeiro capítulo deste caderno "Último" do conselheiro Aires – estamos citando a Advertência de *Esaú e Jacó*, que aponta para o título "original" do romance, conforme encontrado "na secretária" do Conselheiro (ASSIS, 1992b, p. 946).

A presença desta cantiga na abertura do romance é monumental. Aponta para um Machado que abre o século XX à brasileira – no esteio dos *sertões* de outro Conselheiro, o Antônio. Na publicação machadiana que inaugura os anos novecentos, a cultura oficial (escrita, formal, *diária*) é destronada pela cultura popular. Nos corpos, vocalidades, *habitus* do morro, em um universo de brasilidade, prosificam-se. Note-se que a situação narrada no capítulo "cousas futuras" situa-se absolutamente no "universo da oralidade", para lançar mão da expressão de Zumthor:

> Em um universo de oralidade, o homem, diretamente ligado aos ciclos naturais, interioriza, sem conceituá-la, sua experiência da história; ele concebe o tempo segundo esquemas circulares, e o espaço (a despeito do seu enraizamento), como a dimensão de um nomadismo; as normas coletivas regem imperiosamente os seus comportamentos. Em compensação, o uso da escrita implica uma disjunção entre o pensamento e a ação, um nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia... (ZUMTHOR, 2010, p. 34-35).

O tempo da experiência vincula-se aos ciclos naturais, esquemas circulares, não lineares. O espaço, por sua vez, é errante, nômade – campo para prosa de campo. O morro, para caboclas/os, negras/os libertos é o lugar de migração, quando da expulsão do centro urbano branco e dominante. Para a elite financeira, constitui lugar de visitas eventuais, breves e objetivas. Consultas com *pitonisas* de memória afro-brasileira para confirmar que "são grandes". Enfim, o sistema alicerça-se nas normas coletivas. A consulta das mulheres de Botafogo, mesmo que estabelecida pela mediação financeira, é interrompida pelo momento festivo convocado pelo tocador de viola. Mais notável é que Aires não estando lá, deixa-se levar e leva o seu leitor pela palavra narrada e cantada.

Assim, *Esaú e Jacó*, nos *primeiros começos* do século, sugere que as "cousas futuras" do país devem ser buscadas longe do "individualismo, racionalismo,

burocracia". É por isso que tomamos tal obra como romance de campo, no esteio do que já definimos por literatura de campo: "aquela literatura que percorre os *ermos e gerais* do país, de um Brasil miserável, pouco letrado e oral, mas volta "para contar" as histórias e a experiência coletiva de comunidades secularmente silenciadas" (MEDEIROS; SANTOS; SILVA JR., 2018, p. 94). Romance de campo, então, é aquele que mais evidentemente revela sua composição polifônica, pluridiscursiva, oral, carnavalizada e, sobretudo, consciente das condições materiais objetivas de que emana. Estamos, sem dúvida, vinculando os conceitos operantes da teoria bakhtiniana do romance moderno (BAKHTIN 2008; 2011) às necessidades históricas de um país que adentrava o *século dos extremos* sem, justamente, um projeto de país.

Apesar do pouco dizer, ela muito prevê: nasceram "grandes", não moradores de morro, e continuarão sendo grandes: bacharéis, aristocratas, políticos. Desse aparente quase nada do destino, o resultado da visita certamente agrada à mãe dos gêmeos, conforme é revelado pelo segundo capítulo do livro "Melhor de descer que de subir":

> Natividade acabou entendendo a cabocla, apesar de lhe não ouvir mais nada; bastou saber que as cousas futuras seriam bonitas, os filhos grandes e gloriosos para ficar alegre e tirar da bolsa uma nota de cinquenta mil-réis. Era cinco vezes o preço do costume (ASSIS, 1992b, p. 950).

A mãe dos gêmeos é toda fortuna – nas semânticas várias do termo, se assim vale utilizar a etimologia da língua fluminense de 1904. Não obstante pagar cinco vezes mais que o preço tradicional do oráculo do Castelo, oferece esmola de *dous mil réis* ao irmão das almas – pedinte que lhe pede esmola "para a missa das almas!" (IDEM, IBIDEM) e que embolsa a quantia posteriormente – é o "catolicismo carnavalizado" (BAKHTIN, 2008, p. 50) investindo em causas futuras.

Compreendemos que todos os romances machadianos a partir de 1880/81 conferem ao dinheiro posição nuclear na trama: em *Memórias póstumas*, a genealogia dos Cubas assegura abastança ao jovem Brás, que gasta ostensiva e despreocupadamente com Marcela; em *Quincas Borba*, o personagem principal não é o filósofo, mas sua herança, que muda – e destrói – o destino do herdeiro Rubião; em *Dom Casmurro*, desde os tempos de Bentinho menino, destaca José Dias o quanto a "gente do Pádua" e, portanto, Capitu, não goza do mesmo conforto dos Santiago. Em *Esaú e Jacó*, contudo, o aspecto financeiro não apenas molda os personagens, ou suas

relações, mas é condição para que o romance exista: Aires, diplomata aposentado; a Cabocla Bárbara vende um serviço requisitado por Natividade; o irmão das almas se torna "Nóbrega" porque fez fortuna com o encilhamento; o Brasil em que brigam Pedro e Paulo passa de Império à República, pois a economia *ocidentalizante* não sustenta mais regimes monarquistas sem trabalho assalariado e morros.

Nesta altura, cumpre-nos fazer observação histórica mais demorada:

> No Império, como na República, foram excluídos os pobres (seja pela renda, seja pela exigência da alfabetização), os mendigos, as mulheres, os menores de idade, (...) os membros de ordens religiosas. Ficava de fora da sociedade política a grande maioria da população. (...) A República, ou os vitoriosos da República, fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos. O que foi feito já era demanda do liberalismo imperial. Pode-se dizer que houve até retrocesso no que se refere a direitos sociais. Algumas mudanças (...) tinham sem dúvida inspiração democratizante na medida em que buscavam desconcentrar o exercício do poder. Mas, não vindo acompanhadas por expansão significativa da cidadania política, resultaram em entregar o poder mais diretamente nas mãos dos setores dominantes, tanto rurais quanto urbanos (CARVALHO, 2004, p. 44-46).

Tal como insiste Aires (com tom bastante fleumático, é verdade), a instauração do modelo republicano não significou mais que simples "passagem de uma sala a outra" (ASSIS, 1992b, p. 1049). Nem memória do futuro, nem future-se, nem quaisquer promessas democráticas se instalariam efetivamente no Brasil da última década do século XIX, como tampouco nas primeiras do XX (se é que, a esta altura do Terceiro Milênio, tiveram sucesso decisivo). Assim, José Murilo de Carvalho, em seu destemido *Os bestializados*: o Rio de Janeiro e a República que não foi (1987; 2004), auxilia-nos a perceber que, com Flora – jovem morta porque incapaz de escolher entre iguais –, extinguem-se também os sonhos de escolha, de participação no futuro do país, de liberdade para pensar e agir:

> Como Flora, Machado não podia, não devia escolher. Escolher seria para ele diminuir-se, mutilar-se – e não teríamos a amargura perigosa dos seus livros, em que a própria claridade é sombra inquieta. Assim também, se Flora chegasse a uma atitude parcial aceitando Pedro ou Paulo para seu marido, não perderia todo o encanto, unicamente reflexo do mistério que há na indecisão?
> Impossível ao mesmo tempo uma Flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama boa das certezas
> (MEYER, 2008, p. 34).

De mais a mais, apesar das lágrimas dos gêmeos, suas biografias continuaram intactas (e foram políticos bem sucedidos no plano individual: deputados abastados), apesar da morte da jovem. Tanto quanto a história social do Brasil, idêntica no âmbito da participação popular e do alcance de direitos sociais, seja no Império ou na I República. Dilema insolúvel do velho Custódio – ocupado com o modelo político do país somente porque ele define as letras da tabuleta de seu pequeno negócio.

Aqui cabe dizer que, na prosa do conselheiro, há efetivamente apenas uma agente direta que contesta o destino: Flora. Como adverte Antonio Candido, "Simbolicamente, Flora morre sem escolher" (CANDIDO, 2004, p. 26). Não escolhe porque não aceita a sina de ter de designar uma única via ou ter de se vergar às soluções disponíveis. Ao contrário de Natividade, de Santos ou dos gêmeos, que aceitam a grandeza prevista como "cousa futura" porque todo futuro é mesmo glorioso para a elite nacional. Pressente, já à altura de suas alucinações, a presença do diabo: tem medo. Não temos acesso à continuidade da angústia da moça, pois o narrador silencia e tergiversa, posto ser esse um romance carnavalizado – não-trágico:

> A discórdia não é tão feia como se pinta, meu amigo. Nem feia, nem estéril. Conta só os livros que tem produzido, desde Homero até cá, sem excluir... Sem excluir qual? Ia dizer que este, mas a Modéstia acena-me de longe que pare aqui. Paro aqui; e viva a Modéstia, que mal suporta a letra capital que lhe ponho, a letra e os vivas, mas há de ir com ela e com eles. Viva a Modéstia, e excluamos este livro; fiquem só os grandes livros épicos e trágicos, a que a Discórdia deu vida, e digam-me se tamanhos efeitos não provam a grandeza da causa. Não, a discórdia não é tão feia como se pinta. Teimo nisto para que as almas sensíveis não comecem de tremer pela moça ou pelos rapazes (ASSIS, 1992b, p. 991).

O esforço do narrador é sempre este: despojar sua *contação* de qualquer gravidade. A discórdia não é feia, nem estéril. Produz frutos e conduz a narrativa de *Esaú e Jacó*: a briga desde o ventre engendrava a camada mais superficial da trama, enquanto aquela travada não no seio de Natividade, mas no de Flora, imprime-lhe contornos de tragédia. Aceitar o fado (destino) ou superá-lo é o cerne da grande literatura clássica (ao menos desde a épica de Homero ao trágico de Sófocles). O narrador, contudo, despe sua obra de seriedade: retira-a da linhagem estreada pela *Odisseia*, como que obrigado pela Modéstia. Na altura dos clássicos, deixa apenas "os livros épicos e trágicos, a que a Discórdia deu vida". Estamos, apesar desse despiste, convictos, junto a José Paulo Paes, de que reside nesse romance mirrado uma memória

trágica: "E é o mesmo gênio, força, determinismo ou lógica das coisas – pelo nome não se perca – quem faz, na fábula fluminense, o papel dos deuses ou fados da tragédia grega" (PAES, 1985, p. 33).

Aires insiste para que ninguém tema pelos gêmeos ou por Flora, mas há que temer, pois nenhum escapa ao determinismo de vidas medíocres. No Brasil independente há cinquenta anos (o tempo do romance começa em 1871) e às vésperas de se tornar República, na última fábula *de costumes* redigida por Machado de Assis, impera o que tem de ser, não a vontade humana. Aquela que deseja: morre. Os demais contentam-se em escolher tabuletas. O crítico Hermenegildo Bastos completa:

> Quando se coloca a questão do destino e da angústia de prevê-lo, na verdade se assinala a inexistência do destino propriamente dito como escolha humana. Sem dúvida, é disto também que se trata em *Esaú e Jacó.* (...) Isso invade a narração, do que decorre o tom de farsa (...) (BASTOS, 2012, p. 66).

O referido "tom de farsa" remete à investida do narrador em fazer deste um livro não-sério. Se o trágico ático requeria um destino terrível perpetrado pela vontade dos deuses, no romance brasileiro que abre *a era dos extremos* (HOBSBAWM, 2008), o mundo sem Deus e também sem ação humana lança seus personagens à deriva. O contingente parece definir o enredo (particular ou coletivo) e Aires aceita-o. O próprio conselheiro denota sofrer por Flora, ainda que tergiverse:

> CAPÍTULO CVII/ESTADO DE SÍTIO
>
> Não há novidade nos enterros. Aquele teve a circunstância de percorrer as ruas em estado de sítio. Bem pensado, a morte não é outra coisa mais que uma cessação da liberdade de viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas, todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? Perdoai estas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (ASSIS, 1992b, p. 1080).

Enquanto o império desabava e a república chegava tímida e desprecavida, em 1889, enterra-se a menina inexplicável. As "72 horas" de estado de sítio mencionadas pelo narrador advertem para o fato de que a principal personagem feminina da trama padece naquele novembro de Proclamação da República no Brasil. Com ou sem

sucesso, a nova forma de governo persistiria. Contudo, "quem morreu, morreu" – a expressão emana a macabra ironia da tradição popular oral. A tanatografia, tomando Flora como personagem, nesse estado especial em que se encontrava o país, aponta para a cessação de liberdade.

O literário, multiplanar e discursivo, na pena do Conselheiro Aires, e não exatamente do Antonio Conselheiro, decompõe a atualidade viva da pendência entre alterações para a governabilidade no gênero diário. Nas páginas, naquilo que é escrito na alcova, várias camadas do inacabado se respondem. Língua viva das décadas de 1870 e 1880, carne viva do moderno século XX – de uma nação que ainda não chegou a ser moderna (pois futura-se).

A cantiga, o morro, as vozes que abrem o livro, entendidos nessa estilização, enformam a "decomposição biográfica" do defunto autor Aires. Se os velhos e os líderes que trabalham por transformações históricas vão mais depressa que os mortos, a metonímia da tabuleta é mais um capítulo desse imenso diário que pode divertir ou "matar o tempo". Na decomposição biográfica (SILVA JUNIOR, 2008), reside o mais profundo espírito do capitalismo: um sadismo livre que enseja o chicote de Prudêncio e o Humanitismo, a morte de Flora sob a pena e os olhos póstumos de Aires.

Na melindrosa arquitetônica de *Esaú e Jacó*, o adeus da única personagem que não aceita a farsa, o destino ou o que quer que seja que não sua vontade autônoma dá-se na cena política de maior restrição do livro. O decreto de sítio durara três dias, porém a república apresentava-se como "vaso quebradiço", tanto quanto a menina defunta:

> Machado de Assis reconheceu nas vicissitudes da trajetória do homem a presença atuante do (...) inexplicável. (...) O que perdura, na compreensão comum e limitada, é a impressão vaga e indefinida do destino que pune e adverte o homem. Nem sempre se leva em conta o livre-arbítrio, ou seja, o direito de escolha da pessoa adequada ou não. As interrogações ou os protestos inconformados, por isso mesmo, são frequentes no mundo que abriga a concepção machadiana de amor. Admite-se, porém, o exemplar: erigido ao plano sugestivo das forças punitivas e expurgantes, visa o destino comum. (....) Nos termos propostos, devemos considerar a filiação da obra de Machado de Assis em impressões poderosas que deixaram a leitura de trágicos gregos e de Shakespeare (...) (CASTELLO, 1969, p. 157).

Em consonância com a proposição de Aderaldo Castello, afirmamos que ladeiam duas consciências em *Esaú e Jacó*: uma "compreensão comum e limitada" em que o destino governa o homem e uma outra cheia de "interrogações" e "protestos

inconformados" que requer autonomia axional. Aqui, adentramos a escrita carnavalizada autoconsciente. Silva Junior, em sua tese de 2008, menciona o "romance humorístico autoconsciente" como aquele que se pensa enquanto se faz, ou que se escreve pensando e auscultando todos aqueles (personagens) que dela participam. Uma marca comum dessa tradição é deixar que a narrativa evoque as "eternas contradições humanas" . Vale, ainda trazer Bakhtin, um leitor acurado dessa *tradição longeva*:

> (...) o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo (BAKHTIN, 2010, p. 53).

Autoconsciente, portanto, é a obra necessariamente plurivocal e polifônica, que considera em sua tessitura consciências múltiplas, que se amarram pelo ajuste de um autor primário ciente de que escreve para contar – sem interpor sua única e última palavra. Os romances machadianos, na estirpe das obras humorísticas, na tradição de uma poética socrática (autoconsciente também) subvertedora e subversiva da literatura tanatográfica, exibem essa compreensão cômico-séria do existir. No caso de Machado de Assis, estavam representados: "os múltiplos graus e formas de nossa assimetria social – desde os tempos em que o Segundo Reinado estava em seu fastígio até os anos iniciais da República" (BOSI, 1999, p. 162).

Na canção que abre a narrativa de 1904, performada pela cabocla brasileira, tocada pelo caboclo velho seu pai, radica-se a cultura popular que não se verga às convenções dos gêneros literário sérios e calcificados. A literatura pluridiscursiva flagra na atualidade da vida o discurso com as nuances várias de um mundo inacabado: "muito hei de me ri/muito hei de gosta,/Lelê, coco, naiá" (ASSIS, 1992d, p. 950). Com esses versinhos – despretensiosos e monumentais para um país classista, racista e paternalista – Machado de Assis incrusta, na alta cultura brasileira, cantiga do morro que convoca o Rio de Janeiro, o século XX, todo o Brasil e este breve Terceiro Milênio a propor uma nova experiência histórica – das cousas presentes e urgentes.

Referências

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a, p. 807-944.

_____. Esaú e Jacó. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992b, p. 945-1093.

_____. Memorial de Aires. _____. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992c, p. 1095-1200.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça* – ensaios sobre literatura e crise. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo. Editora Ática, 1999.

CARVALHO, J. Murilo de. *Os bestializados:* o Rio de Janeiro e a República que não foi. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, E. R.; MEDEIROS, A. C. M.; SILVA JR., A. R. Herdeiros Quixotescos de um mal-estar duplo: Esaú e Jacó e El Otro. LABORDE; HUELVA; NAVES (Orgs.). *Interculturalidade e patrimônio em contextos latino-americanos*. Campinas: Pontes Editores, 2016, v. 1, p. 261-272.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Trad. Jayme Salomão. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 73-148.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. Trad. Sergio Molina. Folha de São Paulo. São Paulo: 1 out 2000. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm. Acesso em: 8 ago 2019.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

MEDEIROS, Ana Clara. As contradições explicáveis de Esaú e Jacó: opção ética, cultura popular e determinismo na narrativa de um conselheiro duplicado. *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2015:* Insurreições, passado e presente. Niterói: NIEP-MARX, 2015, p. 1-22.

_____. Esaú e Jacó entre o destino e a ética: por uma história machadiana dos subúrbios. MEDEIROS, A. C. M.; BORGES, K. A. (Orgs.) *A fisionomia intelectual da crítica lukacsiana*: pensar literatura e práticas sociais. Paraná: Blanche, 2016, p. 79-93.

_____. Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego. 2017. 213 f. (Tese em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; ABL, 2008.

PAES, J. Paulo. Um aprendiz de morto. _____. *Gregos & baianos*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 13-36.

SILVA JR, Augusto R. da. Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

_____. Mortos do subterrâneo: o discurso sepulcral em Bobók e Memórias póstumas de Brás Cubas. Signótica. Universidade Federal de Goiás, jan./jul. 2009, p. 17-38. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/8612/6080. Acesso em: 20 jul 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTROLE E DESCONTROLE DO CORPO NAS VEREDAS DO SERTÃO NO DISCURSO DE RIOBALDO

André Luiz Moraes Simões (UFPA)[1]

Resumo: o sertão rosiano é revisitado neste trabalho a partir de uma leitura pós-estruturalista com a interpretação do sujeito e da linguagem desenvolvida pela teoria queer, assim como toda análise realizada pela psicanálise sobre o feminino, o masculino o desejo e a pulsão. Entende-se que, no decorrer da narrativa, de *Grande sertão: veredas*, aspectos como comportamento sexual e atração são colocados em destaque para o leitor, pois Diadorim é relembrado de forma sentimental e nostálgica por seu amigo, Riobaldo. No enredo, é revelado aos espectadores que a atração em si é fruto também da elaboração dialógica e simbólica dos fatos relembrados pelo jagunço.
Palavras-chave: Sexualidade; Normativdade; Grande sertão: veredas; Teoria Queer

Este trabalho incide na leitura e análise da repressão da sexualidade e homossexualidade que está enredada na narrativa de Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa (1908-1967), à luz da perspectiva psicanalítica (FREUD, 1997, 1999 e 2000) e dos estudos Queer, que desloca a visão binária da sexualidade para uma interpretação mais ampla, por meio do posicionamento de cada indivíduo, demarcando a diferença entre gênero e sexo (BUTLER, 1992).

A teoria Queer ganhará voz, devido às ações e discursos multifacetados do narrador que se encontra em um espaço normativo e falocêntrico, o sertão. Para analisar o sertão de Guimarães Rosa os conceitos de performatividade, identidade performativa, genealogia, sexo, falo, normatividade social, subjetivação, gênero performático e prostético, aparelhos ideológicos de poder do estado e a contrassexualidade serão tomados como um conjunto de análises críticas e subversivas às categorias fixas de identidade pelas locuções de Judith Butler e Paul Preciado ambos filósofos e referências nos estudos Queer, os quais apareceram do encontro entre uma corrente da Filosofia e dos Estudos Culturais norte-americanos com o Pós-Estruturalismo francês.

O enfrentamento de correntes possibilitou a problematização de concepções já estruturadas tanto para Psicanálise, quanto para a sociedade como um todo, problemas que retomamos ao analisar o Sertão rosiano, como espaço/dispositivo de controle, uma personificação do "armário" da década de 1960 nos EUA. Nos estudos queer tanto Preciado quanto Butler se baseiam nas visões de Foucault (2015), que não interpreta a

[1] Graduado em Letras – LIBRAS (UEPA), Mestre em Letras - Estudos Literários (UFPA). andrelmoraessimoes@gmail.com

homossexualidade como algo proibido, porém produzida por meio de um discurso e normatizada por um dispositivo de poder. No enredo, é revelado aos leitores que a atração em si é fruto também da elaboração dialógica e simbólica dos fatos relembrados pelo jagunço. Durante a narrativa, Riobaldo, narrador personagem de Grande sertão: veredas, através de um discurso polifônico, conforme Bakhtin (2003), elabora uma teia de relações de acontecimentos do passado no sentido de encontrar não uma solução, mas de forma a se encontrar com a verdade que ele nega durante a narração. Portanto, pretendemos analisar a remodelação comportamental do gênero, por meio dos personagens: Riobaldo e Diadorim, que, através do discurso do narrador, em um espaço, (Sertão), contrário as relações que fujam a naturalidade imposta pelo discurso monolítico social.

As mudanças comportamentais deixam o narrador em estado de "entre-lugar" e durante a narração dos acontecimentos que se sucedem na obra, acaba por implicar ao leitor a atribuição de sentidos diversos na interpretação das vozes que ressoam durante a narração, pois a narrador na perspectiva de Baudelaire (2006) nos é revelado com um flâneur, que apesar de não está em um ambiente citadino, possibilita-se a transitar entre o feminino e o masculino em um espaço como o sertão. Sendo assim pretendemos analisar o sertão rosiano no discurso de Riobaldo como espaço normativo e controlador da sexualidade de forma a demarcar se esse ambiente contribuiu ou não para a repressão da sexualidade em Grande sertão: veredas e controle tanto do corpo feminino como do corpo masculino.

Grande Sertão: veredas, publicado em 1956, é visto pela crítica como uma das principais obras da literatura brasileira, visto a forma como a narrativa é levada para o leitor e como o sertão e o homem são metaforizados para compreensão das subjetividades alheias a obra e mais especificamente do narrador-personagem, Riobaldo. No sertão rosiano, nas falas de Riobaldo, destacam-se os valores do homem do interior, que em alguns casos particulares o ambiente citadino também nos revela como norma presente e fundamental para organizar a convivência social. Em suas falas, também, é possível fazer a apreensão do sentido que o homem tem do mundo e deste do homem.

Grande sertão: vereda nos possibilita enxergar o momento onde está inserido, o contexto histórico no qual ele faz parte, tanto pela narrativa quanto pela data de sua

publicação, visto que ele nada mais é que um produto cultural de sua época. As falas do narrador, Riobaldo, personagem central de *Grande sertão: veredas*, levam o leitor por meio do discurso polifônico a elaborar uma teia de relações de acontecimentos do passado de Riobaldo para seu presente.

Pretende-se analisar a remodelação da identidade do gênero, por meio de seus personagens, Riobaldo e Diadorim, que, através do discurso e dos sentimentos do narrador denotam ao texto uma ambiguidade ao se considerar o contexto normativo onde os personagens estão inseridos, a narrativa implica ao leitor diversos sentimentos do narrador sobre o mundo e sobre si fazendo com que várias vozes ressoem durante a sucessão dos fatos, dando vez a voz da auto-homofobia, heterossexualidade compulsória, do machismo, entre outras que não cabem destacar neste trabalho .

O romance nos leva a compreender o conceito de feminino e masculino no sertão de Riobaldo, mas antes de enveredar por essa via é importante traçar um perfil do que se entende como feminino e masculino, tendo como ideia inicial o pressuposto foucaultiano (1997) de que as subjetividades são sempre construídas de forma cultural e histórica, portanto. Sendo assim cabe lembrar que este artigo se inscreve numa perspectiva freudiana (2010, 2011 e 2016).

O ARMÁRIO DESCONTROLADO NO SERTÃO

Em 1929, Freud, com o texto *mal estar na cultura* ao falar do desenvolvimento das sociedades comenta que: "… o macho tinha um motivo para manter ao seu lado a mulher ou de forma mais geral os objetos sexuais; as fêmeas que não queriam se separar de suas crias deixando-as descuidadas, suportavam assim, no interesse daquelas, ficar próximas ao macho, o mais forte" (FREUD, 2010), demonstrando que as relações de desejo estavam atreladas as necessidades do macho e a proteção que as fêmeas precisavam. No mesmo texto posteriormente Freud denota que a fêmea, a mulher, desde sempre, seria uma mãe a disposição da família e de seus filhos. "Na sociedade moderna, para Freud, a família é compreendida como instituição, e ao assumir essa estrutura as mulheres: entram bastante cedo em oposição à corrente da cultura e estendem sua influência retardatária e diminuidora" (FREUD, 2010). Para Freud durante a história as mulheres foram hostilizadas pela cultura de desenvolvimento da civilização, sendo destinas a assumir uma posição passiva em relação ao homem.

Homem do sertão segue essa "logica" da constituição da ordem familiar, por

outro lado, o desejo recalcado pelo mesmo sexo do narrador nos faz perceber em meio as suas falas na narrativa, que os personagens femininos estão para além dessa hostilização do gênero, imposta pela sociedade e cultura em que estão inseridas. As mulheres em *Grande sertão: verdedas*, aparecem como um grupo do universo do sertão que atravessam a identidade do narrador e contribuem para própria construção do masculino na obra e, principalmente, para as travessias empreendidas por Riobaldo entre a sexualidade definida por fatores biológicos, visão normativa em que a sexualidade é definida na hora do nascimento da criança, em contra partida temos os seus desejos pulsuonais que, em uma visão não biológica e não heteronormativa tende a ser vista como orientação sexual que foge da normatividade. Na paisagem do sertão que percebemos a relação com a natureza e com os pensamentos do homem jagunço, Rosenfield afirma que em *Grande Sertão: veredas:*

> Riobaldo faz, de um lado, a experiência da maldade originária e do dilaceramento profundo de toda certeza de uma ordem realizável do mundo. Por outro lado, entretanto, nessa terrível aventura pelos descaminhos do Demo, Riobaldo parece estar animado por uma confiança angelical na bondade e no bem [...] (ROSENFIELD, 2006, p.151).

A natureza assume um papel importante nas memórias de Riobaldo, pois ela personifica e metaforiza a relação sublimatória com o seu amigo Diadorim, que desde o seu primeiro encontro nas margens do rio São Francisco até todas as sensações e momentos de apreciação da natureza e de suas belezas, assim como do Menino-Reinaldo-Diadorim

Dentro da perspectiva da análise das personagens femininas, Cleusa Passos expande esse olhar para todas as constituições literárias de Guimarães Rosa no livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, a autora assegura que "a configuração do feminino revela peculiaridades que estão longe de serem consideradas desprezíveis para a abrangente compreensão do intrincado universo do escritor, onde a mulher pode subsistir e enfrenta tantos obstáculos naturais e socioculturais". (PASSOS, 2000, p. 15). Diadorim nos revela essa performance ao se assumir na obra como homem diante de seu amigo e companheiros jagunços. Em Diadorim notamos a não necessidade de se vincular à figura do macho para se sentir protegida, e sim, a transfiguração do feminino para o masculino para sair da hostilidade imposta pela sociedade normativa e assim assumindo uma posição ativa diante dos homens.

Em *Grande sertão: veredas*, a travessia entre o feminino e o masculino é

particularmente ressaltada na figura inicial do narrador, ao invés de Diadorim que se transverte. Riobaldo, ao relembrar a sua antiga vida, por meio de um suposto monólogo interior que o leva para o passado de forma a construir para o seu interlocutor imagens ambíguas acerca do seu posicionamento, ora passivo ora ativo, porém a sua volatilidade está ligada ao desejo e a memória "homoafetiva" de seu amigo.

O narrador, por sua vez, permite ao seu ouvinte perceber as sensações do encontro com o menino Reinaldo e da travessia que este havia provocado nele. Riobaldo, por outro lado não revela explicitamente a imagem de Diadorim no encontro/travessia do Rio São Francisco. Para o leitor cabe ouvir a confissão e sentir a mão de Riobaldo tocada pela de Reinaldo Diadorim, que o leva a fazer a travessia. Interessante que por meio da confissão a masculinidade normativa é redirecionada para uma outra figura masculina no texto, o próprio narrador confessa a segurança e paz que sente ao lado daquele menino, como podemos perceber na citação a seguir:

> o menino me via. — "Carece de ter coragem..." — êle me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder: — "Eu não sei nadar..." O menino sorriu bonito. Afiançou: — "Eu também não sei." Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dêle, produziam uma luz. — "Que é que a gente sente, quando se tem mêdo?" — êle indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. — "Você nunca teve mêdo?!" — foi o que me veio, de dizer. Êle respondeu: — "Costumo não..." — e, passado o tempo dum meu suspiro[...}. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu aguentei o aque do olhar dêle. Aquêles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, désse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. — "Você também é animoso..." — me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade (ROSA, 1956, p107-108)

Quando falamos de Riobaldo, devemos lembrar que só tem a sua voz, que não é necessariamente monolítica, temos, portanto, a voz de um confidente que não nos permite conhecer o seu ouvinte, que não faz nenhuma interferência na esfera narrativa como interlocutor, logo nos leva a concluir que o narrador estabelece um diálogo com ele mesmo.

O sistema de controle sobre o discurso de Riobaldo está vinculado ao local onde ele se insere e a sua cultura proeminente. Deve-se lembrar que, ao rememorar o seu passado, o narrador escolher confessar seus desejos desencontrados e sentimentos avessos à cultura heteronormativa. O controle da confissão é exercido pelas vozes subjetivas em Riobaldo que usam como estratégia narrativas interrupções e digressões

desordenadas para no fim chegar a uma conclusão que ele não compreendeu e por isso busca confessar os seus sentimentos, pois a "Verdade e sentido não se encontram na narração nem no narrador, mas em um "além" que pertence à interpretação e ao ato hermenêutico. " (ROSENFIELD, 2006, p.204).

A subjetividade do Jagunço abre espaço para os desejos do inconsciente do homem pulsional que nele se faz presente. Riobaldo é um homem dividido. O Narrador afirma: "Jagunço é o sertão. O senhor pergunte: quem foi que foi que foi o jagunço Riobaldo? " (ROSA, 1956, p. 307) Como Jagunço não é permitido a ele transpor os limites impostos pela heteronormatividade social da época, na qual a sexualidade é normalizada a partir do sexo biológico.

> A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a "especificidade" do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a "identidade" como tornam equívoca a noção singular de identidade (BUTLER, 2003, p. 23)

Riobaldo revela sua subjetividade de forma vulnerável e atravessada por sentimentos "desencontrados", o que o distancia de ser interpretado dentro do jogo social da binaridade sexual. É interessante a atitude do narrador em escolhe nos apresentar a figura de Reinado, de forma repartida, denotando, não os sentimentos de Diadorim, mas priorizando as suas impressões e sensações, como podemos perceber nas citações anteriores, pois para o narrador-personagem: "O Reinaldo era Diadorim — mas Diadorim era um sentimento meu, Diadorim e Otacília" (ROSA, p 307, 1956). Portanto, ao rememorar o seu passado, Riobaldo, ex-jagunço, se apresenta como uma figura de um sujeito de identidade ambivalente/flutuante, pois é oscilando entre o amor de Diadorim e das mulheres, entre Deus e o diabo, nas contradições e tensões é que sua identidade é reencontrada (ROSENFIELD, 2006).

Em *Grande sertão: veredas* toda a narrativa é uma travessia, é ultrapassar os limites dos dispositivos de poder da época e se permitir a aproximação com estranho, de forma a reconhece-lo como familiar e amigável. De maneira a qualificá-lo como desejável e saudável para o narrador. Riobaldo não se transveste, não muda sua sexualidade e mantém a sua identidade de gênero — termo não usual na época da publicação do livro. Assim, a atitude de Riobaldo é diferente daquela assumida pela mulher que se veste de homem, transvestindo-se e alcançando um grau de atividade e de

voz social no contexto da virilidade dos jagunços. Não obstante, a figura Queer no texto está designada também a Riobaldo e não somente a Diadorim.

Em Diadorim se inicia o enigma, o segredo que um corpo não normatizado pode esconder, pois são em seus olhos verdes que narrador enxerga a beleza do buritizal refletido. Diadorim reflete em Riobaldo sentimentos conturbados que o levam a se autocontrolar na confissão e nas ações rememoradas, pois é em seu amigo, Reinaldo Diadorim, que as palavras mudas, o carinho, a amizade, a saudade e a irreversibilidade da realização do amor rompem com o aspecto do arquétipo de homem, principalmente do homem jagunço do sertão.

Conclusão

A obra de Guimarães Rosa revela, para o leitor, personagens que fogem dos seus tipos, construídos socialmente, primeiro, pela condição de Reinaldo, que está transvestido, segundo pela afloração dos sentimentos, suposto desejo homoerótico, que são compreendidos como uma performance dos sentimentos e dos corpos. Essa noção de performance, adotada pela Judith Butler (2003), é atenuada, ao dar foco na performance transvertida de Diadorim, que se transveste de homem para poder entrar no bando, o que, no sentido freudiano, causa um estranhamento no narrador, que, segundo o pensamento de Freud (2010), possui o sentido de familiar. Um eu que tem uma condição paradoxal, dividido e diferente de si mesmo, mas que pode ser encontrado no outro.

Essa visão coloca as atitudes de Riobaldo em uma fronteira inconstante, pois os seus sentimentos não o levam a desejar a viver uma vida de casal homoafetivo, e sim de tê-lo como objeto em seus braços, (na visão freudiana, ele assume o papel da mulher ao desejar o outro), mesmo que toda a construção normatizadora da sociedade o coloque como homem, como um jagunço que deve fugir desses sentimentos.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Trad.: Teresa Cruz. 4a ed. Lisboa, Nova Veja: 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*: A Vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização, novas conferências introdutporias outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos* (1923-1925). São

Paulo: Companhia das Letras, 2011.
FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos(1901-1905). Trad. Paulo César de Souza 11 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. A função materna em Guimarães Rosa: renúncia e dom. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 50-58, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
ROSENFIELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa*: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

CADERNOS DE GEOPOESIA: PASSAGENS, VÃOS, RUAS DO FOGO E PASSARELAS PENSAMENTAIS

SILVA JUNIOR, Augusto R. (UnB)[1]

RESUMO
Nosso trabalho analisa a geopoesia centroestina a partir da sua conexão com Literatura de Campo e sua relação com a literatura de Brasília – tomando a Capital Federal como zona de influência. Esse pensamento parte do entendimento da necessidade do deslocamento para a produção poética e crítica – encarnados na escrita –, que é sempre corporal. Os conceitos de enfronteiramento e *etnoflânerie* também são importantes nesse percurso. Enfim, analisar e fazer obras de geopoesia é realizar cruzamentos culturais da história com biografias de pessoas e de gerações que viveram e *fizeram* essas centroestinidades em busca constante por encruzilhadas pensamentais no ano que precede o ano dos sessenta anos de Brasília.
Palavras-chave: Geopoesia; Literatura de Campo; *Etnoflânerie*; Brasília;

A CARNE DAS RUAS

Meus passos escamosos
desenham a geometria das ruas.
Elas sobem líquidas,
até o núcleo do meu sofrer.

As ruas têm muitos destinos.
Os corpos cruzam-se instintivamente guardados,
e se alguém atentasse mais para os corpos
surpreenderia alguns transparentes corações
como gotas de roupas pingando no entardecer
(*José Santiago Naud*, 1963).

O literário é a possibilidade de fazer do presente história. Colher, da palavra viva, a próxima palavra. O literário nos ensina que ninguém disse, nem nunca dirá, a última palavra. O coração que ousa se traduzir, quando traduz em palavra, lavra na pele as marcas do tempo e os rastos deixados no espaço. Colhendo dos gestos humanos e insones o literário, comungamos aquilo que é mais humano: a palavra. Da palavra

[1] Professor Adjunto IV de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (UnB). Pós-Doutorado em Literatura Luso-Brasileira pela Universidade do Minho (UMinho, Portugal). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Diretor de Literatura Afro-Brasileira do Sindicato dos Escritores do Distrito Federal. Contato: augustorodriguesdr@gmail.com

colher os passos escamosos que passeiam por geometrias de ruas sem nome. Saibam: onde os seres não têm nomes há muitos destinos, letras e números.

A literatura abarca um sentimento de pertencer ao mundo, mas não pode ser um lugar. O lugar é sempre individual e coletivo, estável e mutante, vivo e espraiado no corpo da multidão. É no lugar que se sonha. No lugar se perpetua e se produz a história. A literatura de uma territorialidade se faz – nela –, ela *mesma*, território, posto que desapropria-se de seu autor (de seu editor) quando é socializada, coletivizada, amada. A literatura pode defender e ocupar os espaços de direito e geografia – seu destino é ser vento e geopoesia.

Os critérios sociais, econômicos e topográficos importam. As instituições estruturam, os símbolos e os trabalhos continuam: a literatura continua em formação no centro-oeste-norte. Portanto, esta proposta (de crítica-literária) discorre-se como modificação da sociedade no cotidiano. Abriga a versão oral, uma caminhada, papéis catados do chão, presença de pessoas de tantos lugares, ato político na capital federal. Agora ele se abre – para balanço – em versão respondível, por escrita. Conta um pequeno capítulo de história literária. A mesma que explica, mas que ainda não foi contada do centro-oeste.

Percorrer vertentes despontadas nos cerrados e sertões, bem como nos banzeiros e vazantes é tarefa do *etnoflâneur*. Ouvir as vozes, comungar com os corpos individuais e coletivos das mais diversas manifestações, na respondibilidade do fazer literário, é experimentar a geopoesia em manifestações culturais e poéticas. Analisar os modos de fazer da literatura de campo, em poemas e canções, prosas e dramas, relatos e textos desde o período colonial é marca do desassossego. Seguir rastros e vozes dos que de tão longe, há tanto, vêm dizendo e vêm vindo potencializa a tradução dos brasis liminares. Nossa bússola pensamental vem *suleando* uma constelação de categorias. Consideramos essencial atualizar e ampliar a discussão dos *dramas sociais*, os *campos plurais* e as *metáforas dinâmicas* na linhagem de uma tradição *brasiliária*.

Nosso pensar estar sentindo nasce em um centro-periférico. Embora Brasília seja um "ponto-central" do Planalto-central, intelectualmente, ainda há um longo caminho a seguir. O literário, arrolando fazer livresco e crítica literária, arquiva memórias do viver, enquanto a cultura popular ensina a nascer e a morrer. Em sua vocalidade, de/em/para Brasília, forças artísticas lutam contra certa uniformidade, tendo como ponto de partida

uma das mais latentes experiências urbanísticas do século XXI. Brasília foi feita à mão, como quem faz poesia ou lava arroz, como quem perscruta arquivos e cata feijão. A cidade foi instaurada sempre e, ainda, num pensamento do deslocamento.

A arte literária, pensada a partir de Brasília (UnB/Sindicato dos Escritores), em seu intercurso com autores demigrantes e a força do fazer pensamental com memórias ermas de Goiás, agrega palavras *altiplanas* e paralelas. Um performativo, agravante: nosso Simpósio na Abralic "Literatura de Campo e Geopoesia: passagens da cultura popular e etnoflâneries por brasis liminares" é/foi praticamente o único que trata/tratou da literatura e cultura do centro-oeste. Uma rápida olhada na programação geral aponta para um evento que poderia ter acontecido em qualquer lugar, exceto no centro do país. Esses pequenos índices, que aparecem prodigiosamente no arranjo dos diversos recursos literários e artísticos, numa espécie de *língua in opere*, fabulosa e fabularmente em movimento, enformam esse nosso exercício contínuo de crítica polifônica e militante.

Enfim, a geopoesia (prática poética e teórica) versa sobre manifestações da literatura oral e escrita no campo da poesia, da prosa, do teatro, do cinema, da performance e de vocalidades várias. Os participantes dessa roda *fazedora* são convidados a compor e a espraiar as discussões deste universo *brasiliário*. É desse movimento em progresso que se configura a capacidade que a geopoesia e a literatura de campo apresentam. No sentido mais amplo de crítica polifônica, demigramos para narrar (no sentido benjaminiano) a vida entre os povos cerradeiros, centroestinos, nortistas, sertanejos, caipiras, indígenas, quilombolas e outras variáveis de *brasis liminares*. Essa expressão não só ordena ideias, mas também espraia forças *inclassificáveis* de raízes e rizomas de um país de culturas diversas. Pelos vales, vãos, bacias, planaltos, *altiplanos*, rios, quilombos, aldeias, espaços de *rexistência* vão se compondo – territorialidades imaginárias e políticas.

Conforme advertem Walter Benjamin e Willi Bolle, o literário não aceita uma delimitação precisa de fronteiras e toda tentativa de definição levará o autor, seja ele socrático ou platônico, aristotélico ou luciânico, dialético ou dialógico, ao realizar etnocartografias, que *etnoflâneurs* e anotadores, andantes e viajantes, autores e leitores, academias e associações, editoras e distribuidoras, a romper – qual rompe a manhã. Nesse sentido, a *etnoflânerie*, conceito nosso, parte das *Passagens*, de Walter Benjamin, mas converge para a ideia de uma escrita constante da vida para a vida. Uma vez que

estar vivo é estar pleno dos olhos, escrever, em *sentimento do mundo*, em pensamento de desassossego, torna-se o único caminho para entender o fazer literário centroestino.

O *etnoflâneur*, ser da ação, sempre carrega um caderno em suas andanças por vãos e varedas: onde pode colher geopoesia, versos e rocks rurais. A geopoesia nasce desses encontros com o outro: comunhão do ser com a terra, comunhão da escrita com o espaço, comunhão de vozes populares com o ato de escrever (*vers, verssis, vesços*). O *etnoflâneur*, esteja em grandes sertões ou veredas vivas, ruas sem nome ou ruas do fogo, sempre trata das demigrações (fundações, *rexistências*) de localidades e as respostas que elas trazem para perguntas capitais. A literatura de campo, neste estudo, aproxima Goiás-Brasília para uma interpretação dos seres cerradeiros (cerratenses). É como um rio que nasce no paralelo 16 e que atravessa uma longa faixa cerradeira (invadida pela soja) e que desemboca numa Amazônia (incendiada).

Mesmo que historicamente os etnoflâneurs, no Brasil, tenham sido muitos – de Euclides da Cunha à Mário de Andrade; de Hermilo Borba Filho à Carlos Rodrigues Brandão; de Antonio Candido a Willi Bolle – para ficar com alguns, ainda há muitos pontos de apoio "apócrifos" para nossas viagens pensamentais: os manuscritos e datiloscritos de Guimarães Rosa (1952), os textos em jornal de Cora Coralina, a poesia completa de José Godoy Garcia, os tropeiros-intelectuais Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Élis e José J. Veiga, as mulheres intelectuais da antiga Vila Boa, Pirenópolis, Corumbá e zona de influência de Goiânia espraiadas em memórias e poéticas (ainda em processos de arqueologia da geopoesia e que vamos revelando nas sendas *doutroras vindouras*). Nesse influxo, a tradição poética, literária e crítica de Brasília ecoa na fusão imagética do cerrado pelas ruas sem nome e definir essa literatura centroestina hoje é estar fadado ao exercício de uma poética em progresso.

"Enxadas literárias, ferramentas pensamentais" (MEDEIROS; SANTOS; SILVA JUNIOR, 2018, p. 95) em um conjunto inumerável de estéticas que, certamente, evocam novas poéticas e que desencadeiam a aproximação de ideias, livros e vozes. Toda literatura que se defina nesse horizonte de observação (*brasiliária*), nessa compreensão, apresentará traços de atualidade viva, posto que a Capital Federal é obra recente da humanidade. Nessa luta com as palavras é inegável que a preocupação de realizar tal definição significa sintoma e remédio para uma *vitalidade de abono* que, por mais que trate de um passado recente, aponta para o *futuro* (e não exatamente para o *future-se*). O

Brasil continua a se desenvolver historicamente como *país do futuro* (lembrando Stefan Zweig; recordando Legião Urbana). Enquanto esse texto se escreveu em arena de pensadores, em intercurso com autores, conjugando entidades e seguindo transeuntes (*que se deixam ler*), estruturas de sentidos e de sentimentos à procura do literário se reconhecem abaladas, mas, necessariamente: operantes. Enquanto trabalhamos na busca por uma definição, às vésperas do ano dos sessenta anos de Brasília, um modo de perscrutar possibilidades para a revitalização da condição humana e uma forma de buscar alternativas para novos debates neste milênio revela-se: no exercício da crítica literária, no fazer poética, na prosa que colhe, das ruas, as vozes e os corpos no infinito da respondibilidade.

Cada exercício do escrever é uma tentativa, válida, de fazer do presente história. Na territorialidade, o ato de construir e *reconstruir* (que não é *desconstrução*) coletivamente as relações de poder sobre os espaços geográficos nos leva a entender o território de modo coletivo e dinâmico, como algo em que os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem, rastos no corpo da multidão.

Da imagem das transferências das capitais, Bahia e Rio de Janeiro, evocamos uma confluência de localidades, facilmente encontráveis num conjunto de estados atuais: Goiás, Minas Gerais, Bahia, Tocantins. O Distrito Federal em sua mais recente condição histórica de "zona de influência" (socioeconômica) reelabora e reordena a tradição da literatura de campo, que irrompe como uma condição literária capaz de contar a história de uma poética que *existe e não existe*. Com isso, traduz-se uma revisão do sentido da expressão-ideia de uma literatura de Brasília que *vai existindo*, no plano cultural e cotidiano, no âmbito geográfico e político, nas manifestações fundacionais e fundamentais. A literatura de Brasília deve ser sempre pensada no âmbito da territorialidade. Territorialidade dialoga com geopoesia e é nessa dimensão que pensamos o literário. Lembremos que o território é uma construção social e histórica que abarca sociedade, espaço geográfico e, na nossa empreitada, também o literário. A territorialidade, em tal sentido, possui uma dimensão subjetiva que busca definir identidade, apropriação, aproximação, consciência, enquanto agrega uma dimensão objetiva com um conjunto de instrumentos e sentidos concretos de ações político-econômicas.

Nessa força movente, uma condição *brasiliária* realmente movimenta *cerrados e varedas*, *candangos* e *pioneiros*, transeuntes e nascituros que se manifestaram e se manifestam nos ecos dos grandes fluxos humanos e demigratórios. Tudo isso com inúmeras condições favoráveis à sobrevivência: dos indivíduos e leitores, trabalhadores e *fazedores* de literatura. Entenda-se, então, que é desse conjunto de amalgamentos que nosso escrito se *engenha*. Um instante de reflexão sobre os fenômenos de sobrevivência e transformação, com obras ponderáveis e significativas, estaria presente muito mais nas gerações de recepção do que, porventura, nas compreensões de cada época. Uma voz atravessa as fundações da arquitetônica desse discurso e é preciso confessá-la:

> Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade de abono do futuro (MACHADO, 1993, p. 801).

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região. Mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir dos escritores, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que os torne homens de seu tempo e de seu país, ainda quando tratem de assuntos remotos no tempo e no espaço. Arquitetônica engendrou engenho: o texto é de 1873. Foi assinado pelo jovem "Machadinho", como o define Augusto Meyer. Ele ainda não era o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Dom Casmurro* e andava longe de ser eleito Presidente de uma *inimaginada* Academia Brasileira de Letras. Era no tempo da escravidão. O autor do "manifesto", que recebeu o título de "notícia da atual Literatura Brasileira – instinto de nacionalidade" era um jovem, que nasceu agregado, e que lutava pela sobrevivência em jornais e cafés. A discussão era séria. A discussão ainda é séria – e reverbera na primeira Capital Federal fundada por brasileiros.

Enfim, toda mudança de capital atualiza experiências e vivências, produções e discussões, *lonjuras e outroras*: "Lonjura e outrora negam espaço e tempo determinados, mas quanto mais nos afastamos desse âmbito do indeterminado, mais eles se afirmam em sua determinação" (SOUSA, 1988, p. 05). Há, porém, pontos fulcrais que inegavelmente atravessam nossa breve tentativa de pensar a literatura de Brasília, em Brasília, e que tornam essa reflexão uma notícia atual da Literatura de Brasília.

Se pensarmos que ela é *nascente*, logo, temos uma profusão de *lonjuras* que alimentam essa região – com suas "cidades-satélites", regiões administrativas, *entornos*, "região geo-econômica de Brasília (1976), zonas de influência, *goyazes*... Não. Não pode ser literatura brasiliense somente aquela produzida localmente e aquela publicada por editores locais. Também o fato de se fazer menção direta ao DF não necessariamente exige que o escritor e a escritora viva no Distrito Federal. Afinal, não importa se autores e autoras tratem de assuntos remotos ou fantásticos, em um tempo e espaço definidos ou indefinidos. Como disse o argentino Jorge Luís Borges: as possibilidades humanas (e imagéticas) parecem ser limitadas, mas as potencialidades criativas e literárias são infinitas.

Brasília é habitada de *outroras* totalmente marcadas por *goyazes* míticos, *prophundos*, tropeiros. Demigrações de candangos, pioneiros, *piotários*, burocratas. Essa discussão não é nova. Atravessou vários períodos e correntes artísticas nacionais. Atravessada com fortes marcas de vocalidade e corporalidade, os momentos colonizadores tergiversados em tempos de grandes assentamentos humanos. Ela passa por "tristes bahias", *Grão-Parás* e *Almazonas* e desemboca nas academias das Minas, cruza tropas e boiadas dos gerais, passeia pela efervescência das passagens fluminenses do XIX, no milagre-fazedor Machado de Assis e no Modernismo antropófago do começo do século XX, que até hoje convence muita gente de uma genialidade tupiniquim: "Nestas, todavia, ocorrem normalmente tensões internas devidas à presença de normas e conceitos superados, mistura de gerações, coexistência da fase final de uma etapa com início de outra" (CANDIDO, 1993, p. 169).

O mais são manifestações populares dos ermos e gerais, cerrados e *sertães*, banzeiros e remansos que ainda existem para contar. O ponto a ser entendido neste caso é que o exercício crítico, o fazer editorial, as formas populares confluem no movimento de estabelecimento da literatura de Brasília e da história de Goiás que vem sendo contada em variantes críticas interessadas e com certo sentimento íntimo. A *imaginabilidade* humana também é facultada pelos intercursos criativos e criadores. Uma imensa tradição de escritores que peregrinou por *varedas* e imaginou (mesmo de longe) *altiplanos* para comporem suas obras, formando um grande tabuleiro de localidades e variedades literárias. Nesse sentido, parafraseando a máxima de Antonio

Vieira, trabalhamos com aqueles que "saíram para escrever", mas, também, com aqueles que "escrevem sem sair".

Diante dos movimentos apresentados, encontramos matéria suficiente para a discussão de aspectos conceituais importantes para a insurreição de um "sentimento de travessia". Nesse momento, não pretendemos traçar poéticas e estéticas, mas alguns nomes nos são caros – em enumeração que, como coloca Italo Calvino, procura a "leveza": Vinícius de Moraes, Clarice Lispector, Ana Miranda; Anderson Braga Horta, Guimarães Rosa, Milton Hatoum; Renato Russo, Aglaia Souza, João Almino; Joanyr de Oliveira, Fernando Mendes Vianna, José Santiago Naud, Chico Alvim, Nicolas Behr e todas as forças autorais, por exemplo, que circulam no Sindicato dos Escritores e na Associação Nacional dos Escritores (A.N.E). Principalmente para aqueles que vão a campo para escrever e comungar, encontrando vazão intensa e intensiva no exercício de *humanização* da palavra. Entre os mais empoeirados gabinetes e bibliotecas cheias de ácaros, diante de redemunhos de terra vermelha e festejos entre vãos e *pula-pulas*, o etnoflâneur enseja-se no mesmo processo encontrado naqueles críticos literários que realizaram Literatura de Campo.

Em expansão dialógica, esse exercício de crítica polifônica aproxima vertentes em narradores que vão da estilização escrita aos trejeitos dos contadores de causos e raizeiros. Compactuando, na vigília, com o postulado do sociólogo Antonio Candido, de que a literatura constitui bem imaterial de necessidade comum, lançamos mão desta necessidade universal, seja na rua ou na fazenda, nos sertões ou nas veredas. Enquanto material de pesquisa, a fim de viabilizar seu provimento para as comunidades de um centro-periférico, historicamente privado deste direito, enquanto reconhecimento e circulação, é que a geopoesia e a literatura de campo constituem-se.

Para Walter Benjamin, as exposições universais foram os grandes "lugares de peregrinação" (2018, p. 59) e inauguraram "uma fantasmagoria" a que todos se entregavam. As migrações capitais, por *brasis liminares*, foram esses nossos grandes deslocamentos. Territorialidades que fundaram pontos de peregrinação e encontro de artistas, construtores, operários em construção. As fundações dessas localidades, em suas formas de *enfronteiramento* inauguraram presentificações e modos de futuro a que o ser humano se entregava para *rexistir*. Uma forma de *rexistência* que nos é cara é, enfim, o *literário*.

A fundação de Brasília se deu pelo desejo de modernidade do mundo das grandes exposições e arquiteturas universais, tão locais, que inauguraram fantasmagorias de enfronteiramento. Dosando o retratar da vida como ela realmente seria, com o trabalho braçal que inaugura esse centro capital num centro, num oeste, do país, e partindo de um universo "absurdo" que é fundar uma cidade no meio do Cerrado – com suas habitações tão agrárias e tão boiadeiras, traduziu-se de forma muito mais profunda na contingência da literatura de cada época. Podemos contar esse tempo por décadas (seis), podemos contar com os mitos, podemos contar com as Antologias e Dicionários de poetas para definir nossa literatura. Não importa. O que fazemos aqui é abrir e continuar um debate.

Do labirinto de sentidos, ao labirinto dos livros, seja Dédalo ou *Gwaya*, nosso guia é sempre a multidão. A sensação de se deixar perder evoca um pensar das multidões e o indivíduo na absoluta solidão das árvores retorcidas do Cerrado. Trajetórias que aparecem sempre filtradas pelo mata-borrão da memória, instauradas nas realidades e conexões indispensáveis para construir a inteligibilidade e a verossimilhança de uma literatura. Entre comportamentos e imagens envoltas em um halo irreal ou real, os elementos vagam livremente em paragens tão indefinidas e são tão capazes de transmitir um sentimento profundo da vida que o escritor, seja ele um fingidor, um desassossegado – são todos tributários dessa coerência interna da procura pela literatura, da luta com palavras todas as manhãs, palavras pingando no entardecer.

Essa tradição de *etnoflâneurs* e *etnocartografias*, de críticos e artistas, acadêmicos e leitores articulou, na mesma organização poética, marcas no corpo da multidão reordenando-as pela fatura difusa que nos leva à literatura de Brasília. Apresentamos um breve itinerário do literário, às voltas de uma certa compreensão do espetáculo material e espiritual da máquina do mundo. Encontramos um conjunto de traços para a composição de colchas de poesia...

Pelo seu caráter documental, essa reflexão delimita-se. Se ela excede em ideias é certo que falta, dessas faltas que amam, em nomes. Mas nosso plano-piloto, no momento, é o de reunir, de agregar, de convidar para a roda aqueles que pensam, produzem, vivem e amam literatura. O problema do universal e do particular no discurso já se colocava para os gregos: por isso, a poesia (a literatura) é algo de mais filosófico ou mais potente do que a história, pois se refere àquela faceta do universal que respeita alteridades. Na confluência dessas estruturas fundamentais, nossas palavras

se banham. É na travessia dessas condições humanas que a literatura de Brasília se funda, presentifica-se, lança-se numa saudade de futuro: bela, áspera, feito árvore retorcida ou ipê florido.

Um último traço relevante: esse atlas da territorialidade, na palavra, permitiu-nos caminhar e reencontrar com a (expressão) "Literatura de Brasília". Entre filigranas de instantes e acenos de janelas, passando por ruas sem nome e passarelas, mesclamos instantes de belo com preocupações eruditas. Sob o céu azul de sabão em pó que abraça a seca de agosto, sob o signo da espera de uma chuva torrencial a fazer o mundo movente festejar a chegada das águas, percorremos *Brasílias* liminares de um imenso plano, mais-que-piloto, chamado Distrito Federal. Escritoras e escritores, criadores de máscaras que, ao instaurarem uma tradição, respondem a tradições definidas e indefiníveis, diálogos possíveis no pequeno grande tempo da nossa cultura local. Entre aquele que escreveu e que se fez na cidade-mundo e aquele que recebe a palavra lançada, nessa dinâmica *re-imaginante* que configura o ver, o ouvir, o caminhar por palavras altiplanas, reside o sonho de uma poética da leveza. Caminhemos por *lonjuras e outroras* e nos façamos leitores desses criadores, tão próximos e tão distantes, que usam suas máscaras e nos arrastam para as cidades que se renovam nas releituras. Na felicidade clandestina de conviver com estas paragens no dia-a-dia, percebamos que, todas as Brasílias, o viajante já conhece por tê-las lido em outros livros, em outras cidades, em outras histórias.

A geopoesia é exatamente isto: um conjunto de pedaços de tecidos, partes de vestes, restos de panos, trapos de objetos-tecidos, memórias de rostos, cheiros de fumaças que exalam cores, sentimentos do concreto armado e desarmado, eixos monumentais ou não, regiões administrativas, cidades tão satélites e estrelas literárias que enformam *outroras* ruminantes:

> ELEGIAS DO RUMINANTE
>
> pois é impossível saciar o coração
> que se traduz em palavra
> (e no desenho das estrelas gregas
> e goianas) os gestos humanos e insones
> a se desenharem no espaço do invisível
> (NIEMAR, 2019, p. 54).

Partindo desse ponto cultural cerratense – o Distrito Federal –, constituímos busca pela literatura em um espaço, na história, nas palavras, nas passagens e nas *passarelas*. Mundos colhidos e plantados, perdidos e colecionados, doados e guardados. A literatura de Brasília é *inexatamente* isto: palavra que se traduz na impossibilidade de saciar o coração. Entretanto, nessa imensa colcha de retalhos, feita *pluralmente* de sobras, de aparentes quase-nadas, um mundo de retalhos, ela se define como uma porção de terras cercada de *goyazes* por todos os lados. Nesse quase-nada que é, porém, quase-tudo, as ruas sem nome, a geometria das águas, paranoás e araguaias mansidões vão constituindo a continuidade da invenção. Das asas do avião, quem observa a literatura *cerradeira* reconhece, de saída, aquele certo instinto de *brasiliariedade* previsto por Machado de Assis. Construir e reconstruir, escrevê-la e defini-la será obra de muitas gerações de "dialéticos pequis e de dialógicas bicicletarias".

Referências

ASSIS, M. de. Notícia da atual Literatura Brasileira – instinto de nacionalidade. *Obra completa. A Semana* (1873). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 3.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. 2. ed., 3 vols. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

CANDIDO, ANTONIO. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

COSTA, Luiz Carlos da. *História da Literatura brasiliense*. Brasília: Thesaurus, 2005.

DUARTE, Maria de Souza. *A Educação Pela Arte (O Caso Brasília).* Thesaurus, 1983.

HORTA, Anderson Braga. *Antologia Pessoal.* Brasília: Thesaurus, 2001.

NIEMAR, Augusto. *Poemas da rua do fogo.* Brasília: Avá, 2019.

NIEMAR, Augusto. *Centésima Página.* Lisboa: Chiado Editora, 2015.

NUNES, Cassiano. *Jornada Lírica* (Antologia Poética). Brasília: Thesaurus, 1983.

OLIVEIRA, Joanyr de. (org.) *Antologia dos Poetas de Brasília.* Coordenada – Editôra de Brasília, 1971.

PEREIRA, Wilson. *A Literatura Brasiliense.* Universa, 1999.

PINTO, J. R. de Almeida. *Poesia de Brasília: Duas Tendências.* Thesaurus, 2002.

VALADARES, Napoleão. *Dicionário de Escritores de Brasília.* André Quicé, 2012.

RODRIGUES, Augusto. *Do livro de carne.* Brasília: Thesaurus, 2011.

RODRIGUES, Augusto. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Thesaurus, 2010.

RODRIGUES, Augusto. *Niemar*. Goiânia: Vieira, 2008.

SILVA JR, A. R. Poesia e experiência urbana: a música de morar de José Godoy Garcia. *Poesia contemporânea*: olhares e lugares. Brasília: Petry, 2011, v. 1, p. 55-65.

_____. Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. GANDARA; MEDEIROS; RIOS; SILVA JR.(Orgs.). *Os parceiros de Águas Lindas*: ensino de literatura pelas letras de Goiás. Goiânia: R&F Editora, 2018, p. 53-80.

_____. Performance do Fogo: ensaio sobre a procissão do fogaréu na cidade barroca de Goiás. TEIXEIRA; VIANNA (Orgs.). *As artes populares no Brasil Central*: performance e patrimônio. Brasília: Universidade de Brasília, 2012, p. 209-227.

_____. Quando a letra dança: etnoflânerie pelos vãos da suça na comunidade quilombola kalunga (GO/TO). *Anais do II GELLNORTE* – Linguística e Literatura na Amazônia: políticas de pesquisa para as margens. Manaus: UEA, 2019, p. 253-271.

_____. Cora Coralina Inédita: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da literatura de campo. *Congresso Internacional Abralic 2018. Circulação, Tramas & Sentidos na Literatura.* Uberlândia: Anais Abralic, 2018, v. 4, p. 3952-3958.

SILVA JUNIOR, A. R.; MEDEIROS, A. C. M. José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: literatura de campo e história do centro-oeste. Revista Nós: cultura, estética e linguagens, v. 3, p. 93-105, 2018.

_____. Leveza e Heterotopia em Cassiano Nunes: o fazer poético das coisas mais simples. Cerrados (UnB. Impresso), v. 21, p. 271-300, 2012.

SILVA JUNIOR, A. R.; MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, v. 5, 2015, p. 232-248.

SILVA JUNIOR, A. R.; NETO, M.E.P. Literaturas invisíveis do cerrado: geopoesia em Godoy Garcia e Niemar. *Anais do II encontro do grupo de estudos linguísticos e literários da região norte.* Manaus: UEA, 2019. v. 01. p. 244-252.

SERTÃO: RELEITURA DA PALAVRA EM ALGUNS MOMENTOS DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

Cícero Ferreira Pinto Neto (Unimontes – MG)
Telma Borges (Unimontes – MG)
Trabalho com apoio financeiro da Capes

Resumo: Este trabalho propõe a releitura da palavra sertão em alguns momentos da história e da crítica literária brasileira. Como embasamento teórico, propomos diálogo com Michel Foucault em A arqueologia do saber, utilizando para tal o método arqueológico (no plano vertical, procedendo a uma escavação através de textos literários de diferentes épocas, com o objetivo de procurar os possíveis discursos produzidos pelo termo). Reforçando nosso arcabouço teórico, iremos trazer Antonio Candido em Formação da Literatura Brasileira e em Educação pela noite & outros ensaios, os quais irão nos elucidar sobre alguns períodos de nossa Literatura em que provavelmente aparecem pistas no que se refere ao uso do termo.
Palavras-chave: sertão; historiografia, crítica; Guimarães Rosa.

Este trabalho propõe a releitura da palavra sertão em alguns momentos da história e da crítica literária brasileira. Como embasamento teórico, propomos diálogo com Michel Foucault em *A arqueologia do saber*, utilizando para tal o método arqueológico, procedendo a uma escavação através de textos literários de diferentes épocas, com o objetivo de procurar os possíveis discursos produzidos pelo termo. Nosso objetivo será analisar o termo sertão pelo viés da historiografia literária, nos atentando para seu surgimento no Brasil, logo após a chegada do colonizador, bem como algumas significações pelas quais o termo passou durante os séculos.

Estudar o termo sertão é uma tentativa de compreender melhor as diferenças e as subdivisões sociais estabelecidas desde o descobrimento; é a tentativa de compreender a dicotomia existente entre a formação do homem do litoral e do homem forjado nos interiores do país. Estudar o sertão é estudar o homem brasileiro, seus deslocamentos, suas migrações e seus desesperos; estudar o sertão é, além de tudo, uma busca pela compreensão do "homem humano."

O método utilizado por Michel Foucault na história da filosofia vale-se de processos próprios da arqueologia, como a escavação. Em Foucault, a arqueologia transforma-se num procedimento que se vale de uma cena discursiva (o que representaria o nível dos discursos cristalizados) formada por sucessivas camadas. O filósofo não se preocupa em descobrir a origem, a gênese e não se preocupa com o fim das coisas. Nesse procedimento, quer entender como a questão de cima se cristalizou, ou seja, como um discurso se transformou em verdade. Partindo da ideia de que o

discurso só acontece na interação, na relação, e que o sujeito discursivo é produzido no momento da interação, o processo arqueológico foca um determinado efeito de verdade e, quando "cava", resgata vestígios desse processo, ou seja, o que contribuiu para que uma ideia de verdade se estabelecesse como tal.

Ainda sob a ótica de Foucault, podemos pensar a chegada dos portugueses ao Brasil como um acontecimento. Com ele, uma primeira palavra para designar a terra onde se aportava: sertão. Esse vocábulo inaugural da nossa experiência como terra colonizável terá longa história na cultura literária brasileira. Portanto, será aqui tratado como um discurso que, durante o período colonial, esteve a serviço da submissão. Em contraponto, o termo e suas múltiplas significações em *Grande sertão: veredas*, que consideramos a cena discursiva de superfície, emerge como um contradiscurso ao estabelecido pelos primeiros relatos, que tratam de atribuir às terras brasileiras a dimensão que o termo já tinha quando de seu aparecimento no léxico português.

Ao chamarem a nova terra de sertão, quando aqui aportaram, Pero Vaz de Caminha, na *Carta de Achamento do Brasil* (1500), Pero de Magalhães Gândavo, no *Tratado da terra do Brasil* (1576) e Gabriel Soares de Sousa, no *Tratado descritivo do Brasil* (1587), partem de uma concepção pré-discursiva ao caracterizá-la para a metrópole, exaltando sua fauna e sua flora, atribuindo à terra que se chegara características que favorecerão a empreitada colonizadora. Para tal, utilizam uma palavra pré-escrita, já concebida no léxico Português, mas que não fazia parte da cultura das terras onde acabavam de aportar. Albertina Vicenttini esclarece:

> A etimologia da palavra sertão pode nos dar a primeira pista para entender sua história de colonização. É ainda Gilberto Telles quem nos diz: *DeSertum*, supino de *sedere*, significa "o que sai da fileira", e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo *desertanum* para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente impenetrável. Observa ainda o crítico que o adjetivo certum através da expressão *domicilium certum* e da forma que tomou em português arcaico, certão, pode haver contagiado a signigficação (não a forma) de *desertanum* como "lugar incerto", sertão, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando. Deve ter-se formado também nos século XV, na época da supremacia portuguesa nos mares, quando as naus portuguesas começavam a chegar às costas da África, cujo interior, visto do navio (ou litoral), era tido como *sertão*, assim como foi todo o continente africano visto por Portugal. Foi com esse sentido que a palavra chegou ao Brasil, em 1500, na carta de Pero Vaz de Caminha, que dizia: "de pomta a pomta he toda a praya Parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo sertaão nos pareceu do mar mujto grande.". (VICENTTINI 1998, p. 5, grifos da autora).

O termo, portanto, não foi construído durante a interação colonizador/terra descoberta, isso aconteceu antes, pois já existia no léxico e já produzira um discurso. Em um momento posterior ao descobrimento, o espaço sertão, vai sendo re-significado e a ele são atribuídos outros sentidos. Pero Vaz de Caminha já evidenciava no fragmento abaixo suas impressões sobre a nova terra:

> Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. (CAMINHA, p. 14, s. p.)

As características da nova terra atribuídas por Caminha delineavam um dos propósitos da viagem que era a procura por riquezas diversas, o que vai, submetendo o termo a outras significações. Telma Borges, em seu artigo "Sertão... Sertões: a palavra – de Pero Vaz de Caminha a Guimarães Rosa", também nos oferece importante estudo sobre o termo ao analisar a carta de Caminha:

> O vocábulo sertão aparece duas vezes no texto de Caminha; na primeira denomina a terra na qual chegam os viajantes lusitanos, por oposição a Portugal e também por não saber ainda por que nome chamar, e também por nela haver fauna e flora abundantes e ainda selvagens. (CAMINHA, s. d., p. 10). Na segunda menção tem-se a ideia de que por já ter adentrado um pouco aquelas terras, o autor tem certa noção da dimensão e faz oposição entre mar e sertão, quando diz: "Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa." (CAMINHA, s. d., p. 14). (BORGES, 2016, p. 05)

Analisando o excerto, o termo vai sendo ampliado em significações à medida que o descobridor se relaciona com a nova terra, buscando formas de caracterizá-la para a metrópole. A idéia de oposição entre sertão/litoral começa a ser construída e será utilizada na Literatura e em estudos posteriores.

Pero de Magalhães Gândavo, em *Tratado da terra do Brasil*, ao se relacionar com a nova terra também contribui para dar ao termo sertão outras significações, como a de lugar perigoso:

> Não se pode numerar nem compreender a multidão de barbaro gentio que semeou a natureza por toda esta terra do Brasil; porque ninguém pode pelo sertão dentro caminhar seguro, nem passar por terra onde não acha povoações de índios armados contra todas as nações humanas, e assim como são muitos permitiu Deos que fossem contrários huns dos outros, e que houvesse entre eles grandes ódios e discórdias, porque se assim não fosse, os portuguezes

> não poderião viver na terra nem seria possível conquistar tamanho poder de gente (GÂNDAVO, s. d., p. 14).

Gândavo destaca o sertão como lugar não seguro, tanto pelo grande número de "bárbaros", quanto pelas desavenças existentes entre as tribos. Outro ponto que nos chamou a atenção foi a expressão "sertão dentro", algo que caminha para o interior, embrenhando, um espaço que ao se distanciar do litoral e da civilização vai se adensando, local sem mar, perigoso. Percebemos como, aos poucos, a idéia de sertão como algo "dentro" e distante do litoral vai se solidificando. Ao longo da nossa história literária, o termo sertão foi se consolidando na perspectiva apresentada pelo colonizador, mas começa a ser pensado em outra perspectiva a partir do século XIX, com o Romantismo. Neste instante, faremos uma breve reflexão sobre outro momento em que o termo sertão será novamente problematizado: o Regionalismo.

Um dos precursores do romance de natureza regionalista foi Franklin Távora. Suas idéias ajudaram a inaugurar o que seria no futuro a base do regionalismo literário no Nordeste, abrindo caminho para o grupo de escritores que iriam compor a geração modernista de 30. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, nos fornece algumas características da obra do autor:

> Em sua obra, (...) há inicialmente uma vivência regional, uma interpenetração da sensibilidade com a paisagem geográfica e social do Nordeste, em cuja cédula formadora, Pernambuco, bem cedo se integrou. Se deixarmos de lado a primeira tentativa no romance, *Os índios de Jaguaribe* (1862), veremos, com efeito, que toda a sua obra gira em torno da história e costumes pernambucanos: *Um casamento no Arrabalde* (1869), *O cabeleira* 1876), *O Matuto* (1878), *O Sacrifício* (1879), *Lourenço* (1881), além dos dois trabalhos históricos sobre a Guerra dos Mascates e a Revolução de 1817, cujos originais (não sei em que grau de acabamento) destruiu antes de morrer (CANDIDO, 1975, p. 300).

Interessante observar que Távora direciona seu olhar para uma "vivência regional", aprofundada na "paisagem geográfica e social do Nordeste", mais especificamente Pernambuco, sendo fiel aos detalhes da realidade cotidiana que o contornava.

Távora abre caminho para o Regionalismo, que, ao atravessar nossa Literatura, tem momentos de maior relevância (como no século XIX) ou de menor relevância (século XX). Isso se dá em razão dos "ângulos narrativos escolhidos", como bem o fez Simões Lopes Neto. Antonio Candido, em *A educação pela noite & outros ensaios*, nos esclarece tal manobra:

> Segundo a maioria dos críticos, apenas Simões Lopes Neto fez narrativa realmente boa dentro deste enquadramento comprometido, porque soube, entre outras coisas (como se tem assinalado) escolher os ângulos narrativos corretos, que identificavam o narrador com o personagem e, assim, suprimiam a distância paternalista e a dicotomia entre o discurso direto ("popular") e o indireto ("culto") (CANDIDO, 1989, p. 202, 203).

Candido se refere ao fato do escritor não manter um distanciamento em relação ao personagem, tornando esse pitoresco e exótico, como ocorre na obra de Coelho Neto. Em "A Literatura e a formação do homem", elucida essa relação:

> O regionalismo de Coelho Neto (...) mostra a dualidade estilística predominante entre regionalistas, que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico. Uma espécie de estilo esquizofrênico, puxando o texto para os dois lados e mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem (CANDIDO. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701. Acesso em: 24/10/2018).

Esse fenômeno é o que Antonio Candido chama de "função social da Literatura", que pode ser tanto de cunho "humanizador" (como no caso de Simões Lopes Neto) e "alienadora" (como no caso de Coelho Neto). Como veremos mais à frente, Guimarães Rosa anula esse inconveniente narrativo, pois coloca em pé de igualdade autor e personagem. Tivemos o intuito, efetuando essa pequena reflexão sobre o Regionalismo, de demonstrar outro momento em que o espaço geográfico e o termo sertão foram novamente problematizados em busca de definir uma Literatura específica, além da procura de uma legítima realidade brasileira. Walnice Nogueira Galvão destaca que:

> *Os sertões* sistematizou a concepção de um abismo a separar o país litorâneo e civilizado de um interior atrasado e primitivo, denunciando que a relação entre ambos só se dava quando o primeiro chacinava o segundo. E se interrogava sobre as razões de tal disparidade. Mas a influência não ficou só aí. Ainda iria imprimir seu ferrete nas nascentes ciências sociais brasileiras na década de 40, ao repertoriar os temas que iriam entretê-los pelos decênios a vir, pois já se ocupara do negro, do mestiço, do índio, dos movimentos sociais, da desigualdade, da disputa pela terra, das insurreições dos pobres, da cultura popular, do messianismo e do milenarismo, do subdesenvolvimento e da dependência (GALVÃO, 2008, p. 99).

Euclides traz novamente o termo sertão à baila, inaugurando o estilo da Literatura de reportagem, no qual o autor se (re)construía dia-a-dia no sertão baiano, ao acompanhar de perto toda as agruras de Antônio Conselheiro e seus seguidores. Com certeza, trata-se de um grandioso registro, o qual serviria de fonte de inspiração para outros vários escritores e estudiosos, principalmente Guimarães Rosa, cujo romance *Grande sertão: veredas*, eleva a enésima potência a problematização do termo.

Telma Borges evidencia o zelo que a personagem Riobaldo tem em preparar o ouvinte para a estória que ele vai contar sobre esse sertão. Esse narrar perpassa toda obra e é onde o tecido da trama se presentifica:

> Desde o início da narração, Riobaldo vem preparando seu ouvinte para o narrar prosseguido. Ele não começa a história em si; primeiro expõe suas reflexões sobre a existência ou não do Diabo, para que a história seja bem entendida, ao final das quais conclui: "o sertão está em toda parte" (ROSA, 2001, p. 24). Como entender que o sertão, aquele lugar geograficamente definido, vasto de vegetação, está em todo lugar, seu lugar é delimitado? Aqui, o sertão não é mais lugar geográfico; é um lugar sem-lugar; é um ser móvel e se projeta em toda parte. Esse mover do sertão só pode ser o homem do sertão, esse homem que ali vive o dificultoso, o misterioso, que tem de ser forte (...) (BORGES, 2016, p. 11).

Riobaldo nos convida a pensar em um sertão metafísico, para além do que já está dado e do que se tentou definir até então. Assim como o diabo, o sertão comunga de certa forma dessa onipresença; pode estar em "toda parte", um escapismo a categorizações clássicas, sem ser apreendido por processos taxonômicos, ele é o lugar e o não lugar, ele pode ser a veredazinha escondido por detrás da chapada, ou pode ser "o mundo", ele é e não é:

> O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos, onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador, e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrojo de autoridade. O Urucuia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes, culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até virgens dessas lá ainda há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... o sertão está em toda parte. (ROSA, 2001, p. 23-24).

Na obra rosiana, o sertão é assumido como personagem de força própria, algo vivo e místico, assim como Diadorim, Riobaldo, Joca Ramiro e tantos outros, tem

personalidade própria e expressiva. Uma das ideias iniciais que preencheu o termo de significação está presente: "campos gerais", "fim de rumo", onde se pode andar consideráveis distâncias sem encontrar ninguém; "vão de mata em mata", onde réu culpado vive "arredado do arrojo de autoridade".Quase como uma constante na obra, Rosa suscita outras formas de se pensar e de tentar entender esse sertão, estendendo em muito os campos geográfico, social e político. Caminhando ao encontro de nosso raciocínio, Galvão define o que Guimarães Rosa representa para a nossa Literatura:

> Ora, Guimarães Rosa vai representar uma síntese feliz e uma superação das duas vertentes (Regionalismo e o romance psicológico ou espiritualista). Como os regionalistas, volta-se para o interior do país, pondo em cena personagens plebeus e "típicos" a exemplo dos jagunços sertanejos, levando a sério a função da Literatura como documento até o ponto de reproduzir a linguagem característica, se bem que devidamente recriada ou reelaborada, daquelas paragens. Mas, como os personagens do romance espiritualista ou psicológico, manejando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, preocupado talvez menos com o pecado, porém sem dúvida mais com a graça, em demanda da transcendência (GALVÃO, 2008, p. 91-92).

Assim como Rosa, o sertão transcende, transborda, não cabe em recipientes. O autor recria e reelabora de forma a inaugurar nele características metafísicas e sobrenaturais:

> Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força de compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela (ROSA, 2001, p. 391).

Sem escapatória, o homem se rende ao espaço geográfico, ou pensando nas análises de Candido, diferentemente do Regionalismo, em que o "homem fazia o lugar", no sertão rosiano , "o lugar faz o homem".

Nessa medida, percebemos o quanto é complexo definir o termo sertão, o quanto se tem tentado, desde a época do descobrimento, dar a esse termo uma significação que o possa definir: "o sair da fileira", "o que deserta", "lugar desconhecido", "lugar incerto", "um sítio oposto e distante de quem está falando", "áreas distintas e imprecisas do interior", "fronteira entre dois mundos, o atrasado e o civilizado." Dessa maneira, Rosa (re)cria o sertão, leva em consideração as primeiras experiências etimológicas da palavra e expande em muito sua significação. Diferente dos regionalistas, seu sertão traz preocupações antes impensadas, questões da complexidade humana que ocupam os verdadeiros incômodos do homem à medida que dá a ele significados metafísicos,

metafóricos, espirituais, para além do que até então havia sido pensado. Ele o re-significa, faz crescer o signo sertão: "o senhor ache e não ache. Tudo é e não é..." (ROSA, 2001, p. 74). Pensar o sertão após *Grande sertão: veredas* é um exercício de pensar na parte e no todo, é entender que quanto mais tentamos classificar o sertão, mais ele nos escapa, é compreender que ao mesmo tempo ele é universal e particular: "o sertão é o mundo", e está em toda parte.

Retomando Foucault, à guisa de conclusão, podemos dizer que há um movimento na literatura brasileira de afastamento gradual do conceito de sertão atribuído ao Brasil no discurso do colonizador. As condições de possibilidade para que Rosa pudesse implodir com as fronteiras do termo, estão sinalizadas no 1º momento Regionalista e vão gradativamente se adensando com o 2º momento Regionalista, com Euclides da Cunha e com o Regionalismo Modernista. Destaca-se, porém, o peso que tem *Os Sertões* nesse processo de elaboração poética do sertão rosiano. João Guimarães Rosa não apaga os discursos que o precederam, pois compõem a cena discursiva que permitiu o surgimento de *Grande sertão: veredas* . Porém, o romance desautomatiza os sentidos cristalizados do termo sertão, e nos obriga a vê-lo pelo prisma das verdades refratárias.

Referências

BORGES, Telma. Sertão... Sertões: A palavra de Pero Vaz de Caminha a Guimarães Rosa. Disponível em http://grandesertaorosa.com/sertao-espaco-social-e-poetico-em-guimaraes-rosa/. Acesso em: 20 set. 2018.

CAMINHA, P. V. de. Carta de Pero Vaz de Caminha, Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf Acesso em: 10out. 2018.

CANDIDO, Antônio. A Educação pela Noite e Outros Ensaios. In: *A nova narrativa.* 1 ed. São Paulo: Editora Ática, 1989

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**, Campinas, SP, dez. 2012. ISSN 2316-5758. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 26 out. 2018. doi:https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635992.

CANDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos. 5. ed. Belo Horizonte - São Paulo: Editora Itatiaia, 1975.

CARDOSO, Rayanne. BORGES, Telma. Sertão espaço social e poético em Guimarães Rosa. Disponível em http://grandesertaorosa.com/sertao-espaco-social-e-poetico-em-guimaraes-rosa/. Acesso em: 20 out. 2018.

FOUCAUT, Michael. A Arqueologia do Saber. Tradução de Luiz Baeta Neves.7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008

GALVÃO, Walnice Nogueira. Mímica mímica: Ensaios sobre Guimarães Rosa. In: *Sobre o Regionalismo.* 1 ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2008.

GÂNDAVO, P. de M.Tratado da Terra do Brasil; História da Província Santa Cruz. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Disponível em: http://www.psb40.org.br/bib/b341.pdf. Acesso em: 02 out. 2018.

RODRIGUES, Rayanne Kételle Ribeiro. BORGES, Telma. Sertão Em Quatro Categorias. Disponível em http://grandesertaorosa.com/sertao-em-quatro-categorias/. Acesso em: 12 out. 2018.

ROSA J. G. *Grande sertão: veredas.* 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VEYNE, Paul. Como se escreve a História. 3ª Edição. Brasília, Editora UNB, 1992.

O NARRADOR DA GEOPOESIA: IMAGENS DA COBRA GRANDE NA COMUNIDADE DO JULIÃO

Cínthia Bastos Saboia[1]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar o narrador Benjaminiano a partir da obra *O narrador*, de Walter Benjamin (2012) e, ampliar os estudos sobre o narrador da/ na *Geopoesia*, de Silva Junior (2013, 2018). Através de observações feitas sobre o modo de narrar de seu Sebastião – um senhor morador de uma comunidade ribeirinha da zona rural de Manaus, durante entrevista, foi possível fazer apontamentos sobre características dos elementos utilizados por ele tais como: a voz, o corpo, encontrados em Paul Zumthor (1993, 2010), e também, mostrar a imagem da Cobra Grande construída por ele em suas narrativas.
Palavras-chave: Narrador oral; *Geopoesia*; Imagens da Cobra Grande

Nossos objetivos, de modo geral, é apresentar o narrador sob o olhar Benjaminiano a partir da obra *O narrador,* de Walter Benjamin (2012). Também pretendemos ampliar lacunas em diálogo com o narrador da/na *Geopoesia*, conforme Silva Junior (2018). Serão apontadas vivências externadas principalmente pela voz e pelo corpo, elementos que compõem a teoria de Paul Zumthor (2010), quando trata sobre a *performance*. E, principalmente, extrair ideias e imagens da construção narrativa da Cobra Grande por esse narrador no corpus de sua poesia.

A Comunidade do Julião faz parte da Reserva de Desenvolvimento Sustentável do Tupé e foi criada pelo Decreto Municipal Nº 8.044/2005. Está localizada na zona rural de Manaus, a 25 quilômetros do Centro, a contar em linha reta; a uma altitude média de 20 metros acima do nível do mar. É ocupada por 60 famílias, conforme os dados publicados em 2013 (IPÊ, 2013, p. 118).

Recebeu esse nome em homenagem ao primeiro morador do lugar: o senhor Júlio, de quem não se tem muitas informações; apenas que era um senhor de uma estatura considerável e bem forte, que por isso ficou conhecido como Julião. Ele morava na bifurcação entre dois igarapés, bem no início do principal igarapé que banha a comunidade; este, juntamente com outros três, dá a ela um formato de ilha.

É um lugar que recebe muitos pesquisadores da área de Ciências Biológicas e de Agrárias, mas de literatura, este é o primeiro trabalho. Foi iniciado em 2014, ano em que foram feitos levantamentos: histórico, cultural, social e econômico, por meio de questionários. Em 2015, com mais familiaridade, foi possível conhecer as histórias que

[1] Doutoranda do Programa PósLit da Universidade de Brasília – UnB.

os moradores tinham para contar, por meio de entrevistas em áudio e vídeo, registradas em formato de texto na dissertação de mestrado intitulada Narrativas orais na Comunidade do Julião[2].

Por meio delas, pode-se perceber o imaginário dos moradores daquele lugar a respeito do natural e do sobrenatural. É importante evidenciar que os mais velhos residem lá, mas são provenientes de outros municípios do Estado do Amazonas e do Pará, uns são descendentes de nordestinos; somente os mais novos nasceram em Manaus, capital do Amazonas.

Um desses narradores é seu Sebastião Bonifácio dos Santos, que nasceu em 24 de outubro de 1940, em um seringal de nome Jacurapá, no Município São Paulo de Olivença – AM. No total, contou quatro histórias, mas para este trabalho foram selecionadas duas, pois versam sobre a imagem da Cobra Grande.

O narrador do Julião: características, memória e história

Seu Sebastião Bonifácio é um senhor risonho, alegre, que carrega consigo uma bagagem de memórias que se misturam a história do Amazonas na época dos seringais; das riquezas que pareciam infinitas, onde os seringalistas ditavam as regras. Retrata bem a triste realidade de muitas crianças de sua época, entre 1940 – 1950, em que a maior preocupação dos pais de vida sofrida do campo era dar o que comer a seus filhos e ensiná-los o meio de sobrevivências por esses lados: a caça, a pesca e o plantio e a produção de instrumentos utilizados nessas atividades.

A escola era sonho de muitos, mas privilégio de poucos, pois quando as dificuldades eram intensas, os pais mudavam de moradia levando suas crianças na esperança de dias melhores. Geralmente, buscavam a capital, pois nela havia mais oportunidades de trabalho, de saúde, e de educação, embora não fossem suficientes. Se na capital as dificuldades para a educação já fossem tamanhas, no campo, ainda havia as oferecidas pela natureza, conforme vemos a seguir:

> Entrevistador: O senhor estudou até que série?
> Entrevistado: Ah, esse negócio de estudo aí foi um fracasso pra nós. Naquele tempo, era comprado ABC, caderno, tudo a gente comprava, o pai comprava né.
> Entrevistador: Hum rum.
> Entrevistado: E lá tinha uma correnteza que nós passava quase todo dia, mas tinha dia que a gente se alagava né, perdia caderno, era lápis, tudo estragava né. Aí era esperar o dia que o pai tinha dinheiro pra comprar outro né.

[2] Publicada em http://tede.uea.edu.br/

Entrevistador: Hum rum.
Entrevistado: Aí esse tempo vai ficando pra trás (SABOIA, 2016, p. 124).

Observamos que ao ser perguntado sobre sua vida escolar, respondeu com um ar de tristeza misturada a saudosismo, saudades do sonho não realizado, afogado nas águas pelas dificuldades que sobrecarregavam as crianças daquela época. Como vimos, a educação ficava para depois, às vezes somente na memória. No entanto, as experiências de vida fez desse homem um narrador detentor da arte de narrar.

Esse narrador, ao dialogarmos com Walter Benjamin (2012), aponta elementos daquele, com as devidas apropriações culturais, "verdadeiro narrador" – o de origem homérica. O que o diferencia do das obras literárias é que emprega seu corpo, sua voz, seus movimentos, sua expressão, tudo o que estiver ao seu alcance para envolver seu ouvinte; tudo que possa mostrar suas certezas e verdades, sem margens para dúvidas. Mas não menos literário, pois desperta no ouvinte a percepção sensorial.

Narradores como seu Sebastião são raros, mas ainda há muitos deles na comunidade in loco. É esse tio de narrador que assegura a existência das narrativas orais, pois sua memória é um suporte capaz de armazenar muitas histórias registradas durante toda sua vida e repassadas para seus descendentes, seus sucessores. Esse processo é feito naturalmente, Walter Benjamin (2012, p. 217) diz que: "o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes". E Vladimir Propp (1984), acresce que ele faz modificações nas narrativas, pois tem um modo singular de narrar.

A preocupação com a permanência dele caminha há tempos com alguns estudiosos. Logo no início do século XX, Walter Benjamin (2012) advertiu sobre a obra de Nicolai Leskov[3], que citá-lo como narrador o distanciava ainda mais de nós, e que a experiência apontava para o fim da arte de narrar, pois era cada vez mais raro encontrar alguém que conseguisse narrar direito.

Mas essa afirmativa está distante de fazer parte das características de seu Sebastião. Percebemos isso em suas narrativas. Ele começa primeiro confirmando para

[3] Nicolai Leskov nasceu em 1831 em Orjol e faleceu em 1895, em S. Petersburgo. Fazia parte da Igreja Ortodoxa grega e possuía interesse religioso. Trabalhou em uma empresa inglesa como agente russo durante muito tempo, e foi essa empresa que o oportunizou viajar pela Rússia e tomar conhecimento de muitas narrativas russas (BENJAMIN, 2012, p. 213)

si e para quem o escuta sobre a Cobra Grande, personagem conhecida em várias partes do Brasil, e faz isso como se o ouvinte já tivesse ouvido falar da história, "é a voz e o gesto que propiciam uma verdade" (ZUMTHOR, 1993, p. 165). E se caso houvesse dúvidas neste sobre a existência dela, seria sanada pela primeira frase dele: "Esse negócio de cobra grande existe, e grande, não é pequena não" [4]. E continua: "Ali onde nós morava, tinha um lago grande chamavam..." Então, por um momento, esquece-se do nome do lago e fica a procura na mente, olha para cima e balbucia: "como é que se... Era...".

Ocorre aí um lapso de memória. Segundo Ecléa Bosi (2003, p.31), "a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns". No entanto, deve-se levar em consideração a câmera, a idade, a distância entre o tempo presente e o tempo passado, e mais ainda, a capacidade de envolver o ouvinte em um resgate de uma lembrança que o narrador sabe ser somente sua. Porém, é envolvendo o ouvinte, que ele tem a certeza de continuar a ter sua atenção.

E logo retoma: "Panelão né?!"[5] Um lago grande. Tinha umas casa de morador antigo, era um lago muito fundo". Então, começa a criar no ouvinte imagens do lugar onde se passa a exegese. E continua o enredo: "Aí tinha o jacaré que esturrava[6] de noite né, aí a cobra respondia assim tipo com um tiro né: pou, bou", em que se percebe a figura de linguagem Prosopopeia ou Personificação, por meio de um possível diálogo entre um jacaré e uma cobra, o que faz pensar numa forma de prender a atenção do ouvinte através da geração de medo.

Nessa narrativa, o narrador conhece bem a história, pois faz parte dela. Os personagens que vão sendo colocados no enredo são reais, pessoas próximas dele, neste caso, os primos: "Aí quando foi um dia, o meus primos disse: – Rapaz, o lago tá bem pertinho, vamo furá? – Vamo!". Furar significa criar passagem onde não existe. Em seguida vemos que foi o que os personagens fizeram: "Aí fomo pra lá, atravessamo o rio, aí cavamo um pedaço como daqui aí [apontando a distância com a mão com extensão aproximada de um metro]". E conseguiram seu intento: "Aí aquela cachoeira

[4] Essa fala-texto e as demais trabalhadas neste texto estão registradas em entrevista na dissertação de mestrado intitulada Narrativas orais na Comunidade do Julião, publicada em http://tede.uea.edu.br/ no ano de 2016, p. 122-124.
[5] Encontrado em: https://www.google.com/maps/place/Lago+do+Panel%C3%A3o/
[6] Nome do ruído produzido pelo jacaré.

enorme desceu. Quando foi a noite todinha, quando foi de manhã o bicho tava quase seco né?!".

É muito comum o homem alterar a natureza para se servir melhor dela. No entanto, o que se percebe é que enquanto jovens, de espírito aventureiro, o objetivo maior era ver a Cobra Grande, mas nisso, não foram felizes, pois Seu Sebastião disse: "Aí ela ficou lá, ela num saiu não. Saiu outros bicho: tracajá, essas coisas... jacaré, mas a cobra num saiu não". Desde o início da narrativa, somente nesse momento, na metade dela, observa-se o aparecimento da personagem Cobra Grande. Desde o início, o narrador faz a apresentação do local e dos demais personagens ao seu ouvinte, mas sempre o envolvendo, aguçando a curiosidade e a imaginação.

Mas a Cobra Grande não é vista com frequência, é um ou outro que se diz testemunha ocular. O narrador dessa exegese é uma dessas testemunhas existentes, até por que, geralmente, quem a vê, não vive para contar. Ela não é somente grande, é forte e muito esperta. Acrescenta-se a isso sua capacidade de transformação relatada por demais narradores, moradores da comunidade estudada.

Não somente por eles, é citada ainda em livros por diferentes autores. Uns dizem que uma foi morta aqui, outra acolá, mas sempre deixam claro que ela não é única, que existem várias. Vivem escondidas pelas águas negras do Rio Negro e seus afluentes, ou pelas águas barrentas do Rio Amazonas, seu movimento é visto no balanço das águas, o banzeiro. Em seu dicionário de mitologia, Hernâni Donato afirma que o animal é capaz de se transformar em navios, vapores, canoas; que engole pessoas; que seu rebojo faz cachoeiras quando atravessa o rio; e o ruído produzido por ela recorda o efeito da hélice de um vapor; seus olhos quando fora d´água são semelhantes a duas grandes tochas de fogo, a desnortear qualquer navegante (DONATO, S/D, p. 57).

Como já foi dito anteriormente, seu Sebastião não a viu dessa vez, pois, segundo ele: "Ela saiu po [para o] outro lado..." Então, após dizer isso, ele para de narrar e olha para sua casa, procurando um tamanho que seja aproximado ao rastro deixado pela Cobra, e logo retoma a tecitura:

> Entrevistado: uma saída assim da largura dessa casa, no meio da rastina né, um buracão. Aquele enorme buraco assim, no meio da rastina.
> Entrevistador: Quanto tem essa sua casa de largura?
> Entrevistado: Tem 4 metros, 4,5 de largura.

E conclui utilizando os braços para mostrar que era longo, além de largo. Com isso, podemos afirmar então, que seu Sebastião, enquanto narrador, emprega todos os recursos que lhe cabem para envolver seu ouvinte, principalmente, prendendo sua atenção. Sobre essas características, Paul Zumthor (2014), assevera que ajudam esse narrador a se manter presente em vários campos mesmo com o crescimento exorbitante das mídias virtuais. Por tempos, de geração em geração, de boca em boca, essas narrativas vêm sendo asseguradas por pessoas como seu Sebastião.

Walter Benjamin (2012, p. 214) apresenta duas linhagens deles: os marinheiros mercantes e os lavradores. Esses são representados por aqueles que não saem de sua cidade, mas têm muito que contar, pois conhecem bem suas crendices e tradições; já aqueles, são os viajantes, que saem de sua cidade e vão conhecer outros lugares, chegando com muitas histórias para contar.

Por tempos, esse tipo de narrativa, a tradicional, encontrava nos estudos de Vladimir Jakovlevich Propp (1895-1970) e de Walter Benjamin (1892-1940), suas principais bases teóricas, no que diz respeito à estrutura e ao tipo de narrador, respectivamente. Apesar de as teorias não terem caducado com o tempo, lacunas foram deixadas, principalmente pelo fato de o Brasil comportar culturas, povos e geografias com características variadas, e por vezes, em um único estado.

Lacuna que este trabalho buscou completar na teoria da *Geopoesia* de Augusto Rodrigues Silva Junior, principalmente, no que diz respeito ao narrador: "A *geopoesia* nasce do encontro de topografias. Tropos e grafias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte trata também, das palavras colhidas entre mapas e niemares – paragens sem mar" (SILVA JUNIOR, 2018, p. 56).

O narrador da/na *Geopoesia* e imagens da Cobra Grande

Seu Sebastião mostra um grande afeto pelo lugar onde mora, observado através do cuidado dispensado, do trabalho feito por suas mãos cansadas, abatidas pelo tempo. Em meio às intempéries da vida, ele diz:

> Aqui eu botei o nome dessa rua ali Sebastião Bonifácio (risos). Tá bem ali porque essa rua aí, essa rua desde o começo que eu que limpo ela. Pra li já plantei grama. Essa parte ali né, fiz uma "peça" [palavra sugerida por não estar audível a escuta do que foi dito] lá pra baixo. Quando a lancha vem, quando tá cheio, ela vem por ali e para bem pra li. A gente sobe aí, tem uma subida aí (SABOIA, 2016, p. 124).

É na e da simplicidade que seu Sebastião consegue transformar seu meio, a si próprio e quem o escuta. Ela está nele, assim como suas histórias também estão. O cheiro do mato, das águas, da terra molhada pela chuva, faz o ouvinte perceber o belo da natureza e da vida. As experiências e os ensinamentos são repassados nas muitas histórias que ele tem para contar. Walter Benjamin (2012, p. 216), diz que esse narrador "é um homem que dá conselhos aos ouvintes". E que esse conselho é mais do que dar uma simples resposta, até por que, muitas orientações não estão ligadas a perguntas e respostas, não somente, mas também nas observações de comportamentos, pois o que dá certo para outrem pode dar certo para o observador, o mesmo pode acontecer com o que dá errado. Alguns conselhos se dão por meio de palavras, em outros, as atitudes e o resultado delas geram a sabedoria.

Um ensinamento muito repassado e que recebe bastante atenção de quem navega pelas águas escuras do Rio Negro é sobre os perigos que são escondidos por elas, os animais carnívoros e os encantados, entre eles, o boto, a piraíba (um peixe de água doce que chega a pesar aproximadamente 200 quilos), e a cobra grande. É que são ensinamentos não somente para quem atravessa os rios e igarapés, mas para quem atravessa a vida, pois a água com sua força e mistério precisa ser explorada sempre, devido estar presente em toda a geografia do lugar. Não há como precisar uma determinada cidade que não seja banhada por um rio, por isso, não há como não vencer esse limite humano, embora as águas pareçam ilimitadas. Por isso, esse contato com a água não é somente físico, mas simbólico.

Embora, para o caboclo ribeirinho a cobra grande tenha uma imagem mais fixa, pois sua transformação é para objetos que têm a ver com embarcações e não com dragões como aparece na obra de Luís Câmara Cascudo, seus ataques são uma incógnita, vezes aparece durante o dia (o que não é comum para o que é encantado, cuja manifestação é quase sempre à noite), como é relatado no trecho abaixo:

> Entrevistado: Agora aqui no Rio Negro tem, abaixo da entrada do Rio Branco. Ali tem uma que a gente vê ela de dia mermo. Ela é... é muito grande a cobra. O motor não passa por lá, passa pelo Paraná. Mas ela, quando dá seis horas, ainda tá assim, no meio do rio, atravessada [e faz a largura da cobra com os braços] Isso daí eu vi!

Embora, na história anterior não tenha visto o ofídio, o narrador utiliza outra história para ratificar aquela, porém desta vez, não utiliza o pai, o avô, um primo como personagem que tenha visto tal aparição, mas a si próprio. Aqui, ele se mostra uma testemunha da existência da Cobra grande. E não há como não perceber em sua forma de narrar as tensões causadas não somente pela imagem do animal, mas, principalmente, pelo que ela poderia causar, pois é sabido que ela pode ir para a terra firme, e quando isso acontece, segundo o que contam os mais velhos, ela vai deixando rastro por onde passa... E grande.

Mas é na água que ocorre seu maior poderio. É ela que dá a vida ao imaginário caboclo, e é em sua travessia que esse homem se torna reconhecido. Essa história mostra o limite humano diante de grandiosa natureza, que por sua vez parece ilimitada. A força da Cobra se mistura a força das águas que vence e põe limite nas embarcações, força maior humana, produto da criação humana. A água, sinônimo de vida, carrega em si a morte, se não, propaga o medo que tem força de modificar o comportamento do homem ribeirinho.

E é nestes lugares, ora em água, outrora em terra firme, que esse homem nasce, cresce, produz, reproduz, repassa seus conhecimentos, e morre.

> Entrevistador: O senhor tem filhos?
> Entrevistado: Tinha, eu tinha quatro rapaz e três mulher.
> Entrevistador: O senhor teve sete filhos?
> Entrevistado: Sete filhos. A mulher que teve (risos).

No entanto, antes disso, com inteligência vai *rexistindo* diante das adversidades impostas pela natureza. Sobre a palavra rexistir, Augusto Silva Junior (2018), afirma que existe um tempo de rexistência e em *Os parceiros de Águas Lindas: Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás* (2018) apresenta-nos a *Geopoesia* através de um poema "Música de morar" que faz parte da obra *Araguaia Mansidão (1972)*, de Godoy Garcia, em que apresenta a palavra casa como sinônimo de abrigo, abrindo espaço para tudo o que pode oferecer essa serventia. Esse lugar de rexistência é onde mora a *Geopoesia.* E exemplifica esse lugar por meio de um poema de José Godoy Garcia de na obra *Araguaia Mansidão* 1972.

> Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,
> É casa de morar noite é casa de morar estrela.

> Uma casa de morar gente é casa de morar corpo. [...]
> A casa do corpo é também a roupa
> E a casa do palhaço é o circo
> E a casa do fardado é a caserna
> E a casa do povo é a rua.
>
> E a casa do homem? Ah, é a Terra (SILVA JUNIOR, 2018, p. 101).

Afirma que a casa de morar, a *Geopoesia*, é o próprio fazer poético de José Godoy Garcia, e acrescenta o que também pode ser "Casa de morar geopoeta é a floresta, a liberdade, e a verdade" (SILVA JUNIOR, 2018, p.71). A casa como representação de abrigo, lar, aconchego, morada de muitos segredos e afetos por quem nela habita, acaba ganhando vida própria, tornando-se uma só com seu proprietário, e ele com ela. José Godoy é um poeta nascido em Goiás, vejamos as descrições abaixo:

> Nascido em Jataí, José Godoy Garcia deambulou por cidades várias de Goiás, mas escolheu viver seus últimos anos em Brasília. Compôs, assim, memórias de diversos "goyazes" e cerrados, não só com a pena, mas com uma enxada que escrevia – posto que, no esteio de Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, seus conterrâneos, sempre compreendeu o fazer poético como ação social de inserção histórica, política e intelectual. Fazeres com palavras que facultaram movimentos do Centro-Oeste numa extensão, mesmo que limitada, na cena cultural brasileira (SILVA JUNIOR, 2018, p. 94).

No Amazonas a literatura do Campo também encontra muitas casas de morar. Voltando ao narrador, seu Sebastião é um abrigo de sustento e de arquivo de muitas histórias. Assim, como elas, *rexiste* às dificuldades apresentadas pela natureza e pela vida. *Rexistir* é um termo novo utilizado aqui não como quem resiste às dificuldades impostas pela vida, sempre com muita força e determinação, mas para o novo homem ou a nova mulher que renasce depois de tais enfrentamentos. Assim, a existência não pode ser escolhida, mas a rexistência sim e quantas vezes forem necessárias, após o término de cada dificuldade imposta pela natureza, há a rexistência de um ser. Pela palavra, de acordo com Silva Junior (2018), é que *rexistimos*.

Como se pode perceber, embora José Godoy "seja de outro estado", parte desse mesmo estado, hoje, pertence ao Norte – e recebe o nome de Tocantins de outra cultura, e seus textos estejam na forma escrita, não se pode negar que seu conteúdo vem do campo e para ele, contudo não somente, retorna. Mas essa foi a ideia primeira da Literatura oral:

> Quem viaja, quando volta, volta para contar e rememora a narrativa da peregrinação. O deslocamento, no viramundo, altera, *gauche*, modos de percepção da vida, de construção da história, de ruptura com o cotidiano e alia-se aos movimentos das artes vitais e da valorização das experiências dos indivíduos e de coletividades (SILVA JUNIOR, 2013, p. 7).

O narrador da *Geopoesia* existe por que outros existiram antes dele, mas precisa de sucessores para continuar existindo. São as vozes que precisam ser repassadas em suas mais amplas vocalidades e as palavras que necessitam de atualizações (ZUMTHOR, 2014, p. 81). Seu Sebastião é um desses narradores, que, enquanto crescia trabalhando no roçado, na casa de farinha, construía seu acervo, como é possível apreciar no fragmento abaixo:

> Entrevistador: E na infância, o senhor ouviu muitas histórias?
> Entrevistador: E quem lhe contava mais essas histórias?
> Entrevistado: Quem era? Contava meus tios e primo, essas pessoas assim.
> Entrevistador: Pai não contava?
> Entrevistado: Ele contava o que ele tinha visto também assim, cobra grande.
> Entrevistador: Seus avós?
> Entrevistado: Também
> Entrevistador: Onde e quando?
> Entrevistado: Em casa. Às vezes no roçado, na casa de farinha.

Mas, contudo, é importante deixar claro que saber muitas histórias não é sinônimo de saber contá-las, conquanto não seja esse o problema do narrador in loco, antes, bem ou mal contada, é preciso ter para quem contá-las, esse sim é o principal problema apontado por seu Sebastião: “Entrevistador: O senhor costuma contar essas histórias? Entrevistado: Às vezes dá vontade de contar [Fica em silêncio]. Mas aí eu fico calado né. Não falo nada”. O que deixa subentendido que não há mais tantas pessoas que se interessem por elas. No entanto, essas relações entre narrador e ouvinte ficarão para um próximo trabalho.

O importante é evidenciar que na Comunidade do Julião ainda há narradores como seu Sebastião, que se dizem testemunhas oculares de histórias da Cobra Grande, e que para isso, emprega suas mãos, sua voz, seu olhar e tudo o que estiver ao seu alcance para envolver quem o escuta. A sensibilidade e a sabedoria caminham com ele. É impossível ouvir suas histórias e permanecer o mesmo, e se depender dele, a arte de narrar não caminha para o fim, mas ganha um novo olhar.

Por ter saído de seu lugar de origem, não podemos afirmar que tenha sido um narrador na condição de sedentário, e por não ter retornado não podemos dizer que seja um narrador viajante, uma vez que este sai, mas retorna para seu lugar de origem. No entanto, podemos afirmar que houve uma movimentação migratória dentro de seu próprio estado, o Amazonas, onde enquanto migrante, procurou se estabelecer no lugar que apresentasse condições naturais mais parecidas com seu lugar de origem este é o narrador da *Geopoesia*.

Referências

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 8. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Obras escolhidas, 1).

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DONATO, Hernâni. **Dicionário de Mitologia**. São Paulo: Cultrix, [S.d].

IPÊ. Relatório do Diagnóstico - Subsídios para Oficina de Definição de Estratégias de Fortalecimento de Cadeias Produtivas Sustentáveis, 2013.

MANAUS, Prefeitura de. **Plano de Gestão da Reserva de Desenvolvimento Sustentável do Tupé.** Volume I - diagnóstico. http://semmas.manaus.am.gov.br/wp-content/uploads/2017/03/Plano-de-Gest%C3%A3o-da-RDS-do-Tup%C3%A9.pdf Acesso: 30.06.2019.

SABOIA, C.B. **Narrativas orais na Comunidade do Julião.** Manaus: UEA, 2016. Dissertação de mestrado. Acesso em: 01.08.2019

SILVA JR., A. R. **Editorial. Cultura popular, oralidade e performance**. *Cerrados* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB). V. 22, n. 35, 2013. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10934/pdf_2. P. 7-10. Acesso em: 15.08.2019.

_____. **Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia.** In: Os parceiros de Águas Lindas: Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás. Organizadores: Ana Clara de Magalhães Medeiros [et al.]- Goiânia: Pé de Letras, 2018.

_____. **José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: Literatura de campo e história do Centro-oeste**. In: Revista Nós ¦ Cultura, Estética e Linguagens ◆ v.03 n.01 - 2018 ◆ ISSN 2448-1793. P. 93-105. Consultado em 29.08.2019.

PROPP, Wladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução Jasna Paravich Sarhan; Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

ZUMTHOR, Paul**.** ***Performance*****, recepção, leitura.** 1ª edição. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____ **. A letra e a voz: A "literatura" medieval.** Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FLÂNEUR SERTANEJO: UMA EXPERIÊNCIA PELO SERTÃO MINEIRO

Rosa Amélia Pereira da Silva[1]

Resumo: Nesta reflexão, apontam-se algumas relações entre as figuras do flâneur de Benjamin e as figuras do sertanejo, dos caminhantes do sertão e, sobretudo, de João Guimarães Rosa. Benjamin, no Flâneur "trata a cidade com território de caça", João Guimarães Rosa coloca o sertão como centro de suas andanças, narrações e reflexões. O caminhante do sertão e o sertanejo também o fazem. Destaca-se em que medida João Guimarães Rosa, o caminhante sertanejo e o sertanejo apresentam características do flâneur. Por analogia ao flâneur urbano, entende-se que o sertanejo habita o sertão e dele tira proveito. A cidade, para o flâneur, "constitui uma paisagem sem limiares"; o sertão, para o sertanejo também.

Palavras-chave: Flâneur. Walter Benjamin. João Guimarães Rosa. Flâneur Sertanejo.

Desde o ano de 2014, acompanho a construção de uma rota literária em torno do nome de Riobaldo e de seus caminhos no Vale do Urucuia: De Sagarana ao Grande Sertão: Veredas, pelo cerrado e suas culturas de pé, o Caminho do Sertão. Destaco que uma das belezas do projeto é, além da preocupação com o ecossistema do cerrado, a valorização das tradições sertanejas pelo viés literário.

João Guimarães Rosa, em seu mais famoso livro, *Grande Sertão: Veredas*, ao destacar a forma oral das narrativas tradicionais, apresenta uma série de narrações que resgatam e registram a tradição mineira dessa região do Vale do Urucuia. O projeto da rota literária, entre outros objetivos, revela esta intenção: resgatar histórias tradicionais que giram em torno de mitos seculares, por exemplo, o homem pactário, as sagas familiares em torno da terra, a luta pela sobrevivência, o ser mulher, a educação formal e não formal no sertão.

O Caminho do Sertão acontece anualmente, desde 2014; agrega aproximadamente 70 Caminhantes que se dispõem a percorrer 186 quilômetros a pé entre veredas, cerrados, areal, carrasco, extensas áreas de monoculturas – capim, milho, feijão etc., mais veredas. Entre o espaço geográfico, encontra-se a cultura secular de um povo: simples e rica simultaneamente. A disposição em caminhar pelo sertão, inicialmente, parece se concentrar em conhecer e valorizar a cultura dos povos urucuianos e

[1] Graduada em Letras pela UEMG, Especialista em Leitura, Análise e Produção de Texto, mestre e doutora em Literatura e Práticas Sociais pela UnB e pós-doutoranda em Letras Modernas pela USP, graduanda em Filosofia pela UnB. rosameliasilva@gmail.com

chapadenses. Mas o que se verifica, ao entrar em contato com alguns Caminhantes, é que muitos vão ao encontro de si mesmos, de suas histórias, de suas raízes, de suas tradições. Um dos objetivos da organização do projeto é que a rota se torne permanente.

O encontro dos Caminhantes com os povos do sertão, os urucuianos e os chapadenses, é um deslumbre, pois ali reverbera uma sabedoria que só com o conhecimento da experiência (Erfahrung) se pode alcançar. As pessoas que ali vivem demonstram conhecer o lugar e, por estarem assentadas há muitos anos, são exímias conhecedoras da tradição mineira. Discorrem acerca da saga pela terra; falam de histórias de pactários, de mortes trágicas, matadores sem lei, de alma penada, de dores físicas que não têm cura devido à falta de recurso financeiro e de acesso a uma possível medicina, de dores existenciais que parecem não caber na alma; contam da luta pela sobrevivência mínima num sertão, às vezes tão árido, às vezes tão chuvoso, por isso tão escasso de produção agrícola (exceto pelo agronegócio), mas mesmo assim cheio de vida, de riqueza advinda da experiência.

O homem que viaja pelo sertão e o homem que vive ali assentado na tradição pertencem a grupos aparentemente muito diferentes pela forma como vivem, mas muito semelhantes naquilo que buscam para viver: o valor da tradição expresso pelas experiências tanto na vida camponesa, quanto na vida viajante. Assim, ousamos afirmar que esses dois grupos revelam as características dos arquétipos de narradores cuja definição fez tão bem Benjamin (1992): o narrador camponês e o narrador marítimo. Indo além, por ter origem em Minas, ter bastante contato com a tradição mineira, mas também por ser um viajante do sertão mineiro e dos sertões do mundo, João Guimarães Rosa pode ser considerando o grande narrador que encarna os dois arquétipos tão bem descritos na teoria do narrador benjaminiano.

Começamos a nossa reflexão com esses dois grupos compreendidos a partir da teoria do narrador (1992), uma vez que entendemos que, a essa teoria, subjaz a teoria da experiência (2012) e a construção do ideal de flânerie benjaminiano (2018). Passemos então a refletir um pouco sobre a concepção de experiência, a qual tanto se busca, ao voltar às tradições para se desenvolver o diálogo com o conceito de flânerie.

Já esclarecemos como pensamos os grupos mais importantes do projeto Caminho do Sertão: os caminhantes e os sertanejos do Vale do Urucuia, os dois voltados para a valorização da tradição. Destacamos também o diálogo entre a conduta desses

narradores do sertão com as teorias de Benjamin (1992). Avançando, para pensar a tradição, é necessário pensar como ela se constrói enquanto tradição por meio da valorização das experiências. Então precisamos explorar um pouco mais o conceito de experiência. Uma perspectiva conceitual acerca da experiência coloca-a como sinônimo do conhecimento que advém da tradição – particular ou coletiva – passado de geração a geração, constituindo as narrativas exemplares da humanidade.

> Experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na vida coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que dados acumulados e, com frequência inconscientes, que afluem à memória (BENJAMIN, 1991, 105).

A tradição relaciona-se com o conhecimento construído nas sociedades e que liga uma geração à outra. Umas das formas de conhecimento reconhecidas por Benjamin é o saber tradicional transmitido de geração a geração. É a narrativa que se conta, sem a intenção necessariamente de ensinar, mas devido ao seu valor e ao seu conteúdo, tem, sem exigir explicações "de que e para quê", a função utilitária do ensinamento e, apresenta, também o poder da cura (Benjamin, 1995, 269). Dessa forma, é possível reconhecer a concepção da narrativa que transcende o aspecto da linguagem. Ou que eleva a linguagem como fator de cura, sendo a narrativa a forma concreta/factível de se realizá-la, porque ela contém experiência, ensinamentos, valores, conteúdos tradicionais, nas palavras de Silva (2015, 30), "saberes alcançados na inseparabilidade entre o conhecimento adquirido e a prática".

Para Benjamin (1995), a experiência (Erfahrung) se contrapõe à vivência (Erlebnis), ou dizendo de outra forma, a segunda pode se tornar uma extensão da outra, a depender de como as sociedades lidam com a sabedoria advinda da tradição e com o conhecimento. As vivências advêm de um "conceito específico para a experiência, incapaz de receber ou transmitir [saber/conhecimento] entre as gerações nos moldes da tradição" (SILVA, 2015, 25); se distinguem das experiências porque são individuais, numa perspectiva sincrônica para o ser que as vive, constituem-se de fatos fixados na memória voluntária.

Retomando os dois grupos com os quais iniciamos a reflexão, destaca-se que o grupo de Caminhantes que participa do projeto vai em busca de verdadeiras experiências que constituem a tradição do Brasil interior, uma vez que a maioria deles advém das grandes cidades, lugar onde estão saturados de vivências que não apresentam relação

com a tradição. Assim, o Caminhante é a pessoa que sente a necessidade de ir ao encontro dessas experiências, que, num dado momento, devido ao modo de vida que se leva nas cidades, devido à modernização do mundo, parecem perdidas. Então, para ele, parece necessário ir em busca delas, ou quem sabe de si mesmo por meio delas.

Por outro lado, temos o Sertanejo, representante do narrador camponês, que, com o avanço das tecnologias nas cidades e no campo, parece ter ficado esquecido, à deriva, nesse mar de informação, que, na verdade, pouco informa, não constitui tradição, ou seja, não ensina ao coletivo, muito menos forma o homem. Ao se observar os dois grupos: o Sertanejo e o Caminhante, constatamos que, respeitadas as singularidades de cada um, eles se constituem a partir dos dois arquétipos do narrador tradicional, ou seja, aquele narrador que exprime o saber adquirido nas suas raízes ou nas suas andanças. Ao mergulhar na obra de Benjamin, compreende-se que a concepção de experiência e de narrador subjaz à concepção de Flâneur (2018), uma vez que as características de um podem ser identificadas no outro.

Explicando melhor, consideramos que o flâneur seja um narrador tradicional, um lírico da era moderna, que pretende explorar as vivências e torná-las experiências na poesia, no fazer literário. Nas palavras de Benjamin, "quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto" (BENJAMIN, 2018, 730, M 9,4). A partir dessa exposição do flâneur de Benjamin, reconhece-se a importância do conhecimento tradicional. E, pensamos que, se o flâneur está em busca de algo longínquo: o valor das experiências, é porque um dia ele, enquanto ser humano, já esteve assentado nelas.

E a própria história aponta que as narrativas populares, como a épica, a saga, a poesia trovadoresca e provençal, as novelas de cavalaria, estiveram (e ainda estão) assentadas, durante séculos e séculos, no conhecimento popular advindo da experiência particular ou coletiva e foram (ainda são) as responsáveis pela transmissão de conhecimento entre muitas gerações. Outro fato importante de se destacar é que a flânerie vem à tona, quando se desperta para o fato de que a tradição já não compõe mais um capital cultural da humanidade. Esse despertar eclode e reverbera como nunca, uma vez que antes disso o flâneur tinha o seu espaço assegurado na tradição.

> Sabe-se que na flânerie o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, começa a latejar o sistema arterial do

> afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio e, tanto por dentro quanto por fora, tudo se passa como um daqueles "quadros mecânicos" que foram tão apreciados no século XIX (aliás, também anteriormente), nos quais se vê em primeiro plano um pastor tocando flauta, ao seu lado, duas crianças que se embalam no ritmo, mais atrás, dois caçadores ao encalço de um leão e, bem ao fundo, um trem que atravessa uma ponte ferroviária. (Chapuis e Gélis, Le Monte des Automates, 1928, vol I, p 330). (BENJAMIN, 2018, 707, M 2, 4).

O homem que se dispunha à flânerie, podia sê-lo por meio da poesia ou da filosofia, sem o constrangimento da falta da tradição nas suas ações. E também podia fazê-lo porque era da tradição as pessoas serem envolvidas com esse tipo de conhecimento. Não era necessário até então a demarcação de um espaço para que se comunicassem saberes e experiência por meio das narrativas orais ou da poesia (a depender da época, as duas formas literárias eram coincidentes).

O flâneur precisa demarcar o seu território no momento em que a sua matéria-prima, que é a experiência, começar a perder espaço para outro tipo de atuação do homem nas sociedades: as vivências. Benjamin, ao analisar a poesia de Baudelaire, nos mostra como o poeta foi capaz de fazer das vivências (experiências modernas) mote para a sua lírica.

Baudelaire, porque viveu em uma cidade moderna e industrializada, em sua poesia, consegue burlar o automatismo gerado pela experiência de choque. Na verdade, o poeta, na sua postura de flânerie, resistiu ao declínio da experiência da vida moderna. Evidencia-se tal fato nas poesias contidas em *As flores do mal* e em *Spleen de Paris*.

A aura da poesia e das narrativas orais se esfacela quando a experiência ligada à tradição deixa de compor a sua substância. Nestes termos, ele compara as ações humanas – das vivências – às ações de um jogo de cartas quando se realizam apostas, uma vez que, em nenhum dos dois casos, as ações não estabelecem nenhuma relação com o passado, ou seja, com a experiência. "O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do dicionário. O habitante da cidade grande se depara com este nos domingos; Baudelaire o tem *avant la lettre* em um dos poemas-*spleen*" (idem, 1991, 136)

> Os sinos dobram, de repente, furibundos
> E lançam contra o céu um uivo horripilante,
> Como os espíritos sem pátria e vagabundos
> Que se põem a gemer com voz recalcitrante.

Mergulhamos, agora, em *Passagens*, especificamente no texto Flâneur, de Benjamin (2018), para reconhecer as características do flâneur, assentadas na tradição, sobretudo do campo. Nas palavras de Benjamin, ***o flâneur é de Paris*** (2018). E ***é uma figura da modernidade*** (2018). Conforme nos esclarece Matos, o estado de urbanidade do flâneur está recheado de melancolia, "o tempo da monotonia é o tempo estagnado, é a temporalidade que se exprime na ansiedade de "matar o tempo" (2018: 1697). E o flâneur de Paris não se furta a essa condição.

Aliás, compreendemos que esse estado melancólico constitui o seu estado de espírito. E a cidade é o espaço em que "a rua conduz o flâneur a um tempo que desapareceu" (BENJAMIN, 2018, 702, M1, 2), ou seja, a um passado que vincule o homem a uma tradição. Na modernidade,

> "as ruas são a morada do coletivo, o coletivo é um ser inquieto, eternamente agitado que vivencia, experiencia, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas de um prédio quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes" (idem, ibidem, 712, M 3a, 4).

As afirmativas em destaque são inegáveis, primeiro porque elas constam no próprio texto de Benjamin intitulado "Flâneur" e que traz a sua descrição e, segundo, porque a consciência desse estado de flânerie só adveio com a chegada à modernidade "como feito heroico de um tempo que imprime marca sem sua expressão" (BENJAMIN, 2018, 500).

Vale lembrar, conforme informa Benjamin, que o espírito do flâneur existiu antes, "os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes flâneurs; mas flâneurs laboriosos e fecundos" (idem, ibidem, 756, M 20a, 1), contudo sem a força que se lhe apresentou no século XIX, uma vez que as condições culturais, no passado, eram diferentes: vivia-se sob a égide da monarquia feudal, a produção de riqueza ainda era centrada na produção agrícola, a tradição era engendrada nas narrativas orais e a partir delas, condições propícias à flânerie.

No século XIX, com a Revolução Industrial e depois da Revolução Francesa – século XVIII, tanto a produção de bens materiais, de forma avassaladora, estimulada pela industrialização e pela exploração do capital, quanto a forma de pensar o mundo mudaram significativamente, o fetiche moderniza-se e capitaliza-se, torna-se a mercadoria; não é mais o saber construído pela e na tradição. O homem passa a pensar a si mesmo na sua integridade física e humana e deixa à deriva as suas próprias

experiências. Essa mudança tem como centro cultural a cidade de Paris: "A floresta virgem" (BENJAMIN, 2018, 737, M 12, 4).

Com a modernidade, o valor da experiência decai avassaladoramente. Só com a consciência desse decaimento, passam a ocorrer as reflexões acerca da necessidade de valorizar a verdadeira experiência. E o grande pensador dessa questão é o flâneur, figura burguesa, que tem tempo para o ócio reflexivo e tem condições financeiras para tal. É uma figura burguesa, mas, ao mesmo tempo, romântica. O flâneur é sonhador, devaneador, exímio observador do mercado, contemplador veloz, espião do capitalismo, ocioso por protesto, fantasmagórico, passante/viajante, cronista, filósofo de rua, detetive, estudioso, solitário. Tais características foram reconhecidas na descrição benjaminiana do flâneur:

> A flânerie se baseia no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o trabalho... O flâneur realiza "estudos". "Seu olhar aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura as ondas do mar. (idem, ibidem, 756, M 20a, 1).

Em Benjamin (2018), caracteriza-se o flâneur como uma figura que cria fantasmagorias em função de seu estado melancólico diante da vida moderna, promotora de vivências. É inegável que a modernidade tenha influenciado a condição do flâneur, como também são inegáveis as condições sobre as quais se sustenta um flâneur: é um burguês, dilacerado pela falta de sentido da vida moderna, em que "o sujeito é alienado de si mesmo e individualizado" (DAMIÃO, 2006, 19); é o homem que tem a possibilidade de se questionar, de interrogar, de sonhar o mundo em que vive. "Reviver o não vivido é uma experiência revolucionária do flâneur, porque sua deambulação é o signo de recomeçar a vida a cada dia em uma 'magia propiciatória'" (MATOS, 2018, 1703).

E ele tem essa condição justamente porque não precisa, como a maioria, arrepanhar os braços e enfrentar a trabalho duro a fim de prover o próprio sustento instigado pelas necessidades impostas pela vida ou pelos fetiches do capital. A

genialidade, característica do flâneur, com a modernização, deixa de se revelar aos que não têm tempo para o ócio e para perceber as piscadelas do mundo, pois "o espaço pisca para o flâneur" (BENJAMIN, 2018) e o torna um criador de filosofemas. De acordo com o referido filósofo, é quase impossível encontrar, no meio da multidão parisiense, alguém de constituição moral igual à do flâneur: um sonhador que valoriza a tradição e apaixonado por ela.

Bolle (1994) esclarece que Benjamin funda um novo gênero literário: o das imagens, que "possibilita[m] o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada em virtude de sua qualidade mítica e mágica" (BOLLE, 1994, 46). Logo, o flâneur de Benjamin é o compositor de imagens construídas em fragmentos literários ou filosóficos, representativos da época moderna: tão fraturada. Nestes fragmentos, há certa dificuldade de se situar, porque é um projeto "vasto, labiríntico, difícil, fragmentário e inacabado" (idem, ibidem, 49), "uma 'obra aberta' a ser continuada e 'pontenciada' pelos leitores" (idem, ibidem, 61).

Tal fragmentação revela não apenas o mundo estilhaçado em que se vive, como também revela que a história é um lugar carregado de múltiplas "experiências" ímpares, ou seja, fragmentos particulares de presença, que, num átimo de tempo, já não é mais, torna-se passado, registrado (ou não) na experiência que constitui o humano. Essa ideia fica evidente, sobretudo, nos textos teóricos que também se constituem por fragmentos. Contudo revela-se muito mais forte quando ele, na condição, não de filósofo e crítico, mas de poeta, escreve em fragmentos justamente para revelar essa condição da história dialética que se (re)constrói pela ideia de que o progresso acontece a partir de uma eclosão de acontecimentos e não pela ideia teleológica, como querem os historicistas.

> a cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lanças aos pés. Ele – *o anjo da história* – gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos de vendaval é este progresso (BENJAMIN, 14, 2012, alterações nossas).

O flâneur é o protagonista nessa ação de olhar para a cidade movimentada e colher o que importa para compor a fisiognomia do outro, da cidade, de uma cultura. Benjamin foi o inovador tanto na crítica, na *poiesis*, quanto na filosofia. O flâneur é um caçador

de experiências perdidas, a partir das quais ele espera compor sua nova forma de narrar, "um método para traduzir a linguagem inconsciente para o conhecimento consciente" (BOLLE, 1994, 62), em que o saber seja obtido por meio de "uma operação dialética: do 'ainda não-consciente' à 'consciência despertada', e vice-versa" (idem, ibidem). Em Baudelaire o método é explorado na poesia; em Benjamin, nos fragmentos em prosa, que são a fisiognomia de uma época.

Considerando essas características do flâneur, relacionando-as ao narrador tradicional, "o olhar se fixa nesse homem que caminha na sociedade entre leis, emboscadas e traições de seus cúmplices como um selvagem do Novo Mundo entre répteis, animais ferozes e tribos inimigas" (BENJAMIN, 2018, 737, M, 12a, 2). Ressalta-se que Benjamin e Baudelaire revelam uma "capacidade mimética de mágica própria do narrar desde os tempos arcaicos e com poder equivalente ao do mito" (BOLLE, 1994, 38), características também reconhecidas no Sertanejo e no Caminhante.

Se todas essas características do flâneur advêm de tempos arcaicos, é possível afirmar que o homem do campo também pode viver a flânerie, uma vez que a genialidade acontece no homem e não num espaço pré-determinado. Muitos homens do campo também são sonhadores, exímios observadores da terra, devaneadores, contempladores das paisagens campesinas: os vales, os montes, os rios, as veredas, o cerrado, a caatinga; vivem o ócio devido à sazonalidade do trabalho; quando podem são observadores do mercado, são fantasmagóricos; são grandes cronistas, contadores de causos e casos, histórias e estórias; são filósofos da terra, da vida, do mundo; curiosos, estudiosos, muitas vezes até solitários.

Assim pode-se afirmar que é possível que exista o flâneur sertanejo. Em princípio, as bases de um flâneur são a tradição, que se constrói a partir de experiências transmitidas de geração em geração, seja na postura do camponês, sedentário, assentado na sua cultura, seja na postura do viajante, que sempre volta à terra natal ou se assenta em uma nova, rico de experiências, para poder contar e alargar o cabedal cultural de um povo. Assim, a flânerie, enquanto estado de espírito, pode acontecer tanto no homem do campo quanto no homem citadino. A flânerie é uma característica de João Guimarães Rosa, de Benjamin, de Baudelaire, de muitos caminhantes que vivem um retorno à tradição perdida, de muitos sertanejos que vivem em comunhão com esta tradição tão

rica de saberes, muitas vezes à margem da lembrança e do esquecimento, no limbo entre existir e (r)existir.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". *In*: *Obras escolhidas*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Volume III. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. "Conto e Cura". *In*: *Obras escolhidas* II: Rua de mão única. Volume II. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo Brasiliense, 1995.

_____. "O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*". In: Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Olhos d'Água Editores, 1992.

_____."Sobre o conceito de história". *In*: *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. "Experiência e pobreza". *In*: *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 1984.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade*: filosofia e autobiografia de Jean Jaques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo, Edições Loyola, 2006.

DINIZ, Davidson de Oliveira. "Walter Benjamin e as Passagens: uma narratividade poética do histórico". *In***:** *Cadernos Benjaminianos*, [S.l.], n. 1, p. 74-93, dez. 2019. ISSN 2179-8478. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5303>. Acesso em: 07 jul. 2019. doi:http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.1.74-93.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MATOS, Olgária Chain Féres. "Aufklärung na metrópole: Paris e a via láctea". *In: Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

SILVA, João Gabriel Lima da. *O castelo da experiência*: Walter Benjamin e Literatura. Curitiba: Editora Appris Ltda, 2015.

TRADUZINDO PARA O FRANCÊS AS ANDANÇAS DE AUGUSTO MATRAGA PELO SERTÃO

Sophie Guérin Mateus (UnB)[1]

Resumo: Augusto Matraga anda no sertão em busca de sua vez e de sua hora, assim como Guimarães Rosa o fez com seu caderno, anotando tudo o que poderia utilizar em suas histórias. Esses elementos perpassam sua obra e representam um desafio para o tradutor. No entanto, para o escritor, a língua que se fala no sertão é universal e ele retrata a condição humana através das histórias de suas personagens sertanejas. A universalidade do texto rosiano proporciona sua traduzibilidade. Assim, seguindo os conceitos benjaminianos e de Campos sobre tradução, o tradutor deve analisar e recriar os recursos empregados por Guimarães Rosa, para não apagar o sertão e suas vozes e conseguir um texto com a mesma dimensão poética e universal do original.
Palavras-chave: Guimarães Rosa; Tradução; Sertão; Universalidade

Introdução

O sertão está presente na obra de João Guimarães Rosa não como mero cenário, mas como modo de viver e pensar o mundo. A partir desse universo e de seus moradores, trata da condição humana de forma poética, fazendo dele um escritor ao mesmo tempo regionalista e de alcance universal. Ao traduzir "A hora e a vez de Augusto Matraga", último conto da coletânea *Sagarana*, publicada em 1946, o tradutor se encontra diante do desafio de recriar um texto tão poético e universal em outra língua, sem apagar o sertão. Campos preconiza que a tradução de um texto poético seja, antes de tudo, "recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca" (CAMPOS, 2013). Para Benjamin, a lei do original está na sua forma, isto é, não se deve traduzir apenas o significado, mas também não se pode ficar preso à palavra. É preciso analisar e recriar o "conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc." (FIORIN, 2016) que caracterizam o estilo, segundo Bakhtin. Nesse artigo, portanto, serão analisados os elementos poéticos que remetem ao universo sertanejo e a sabedoria de seu povo, especialmente as cantigas, os provérbios e as metáforas, com o intuito de recriá-los em francês.

Guimarães Rosa, do sertão ao mundo

Quase toda a obra de João Guimarães Rosa fala sobre o sertão, suas paisagens, seu povo. Em *João Guimarães Rosa: travessia literária*, Daniel (1968, p. 25) afirma que

[1] Graduado em Letras Francesas-Tradução (UnB), Mestre em Literatura (Université Stendhal-Grenoble 3), Doutoranda em Literatura (UnB). Contato: sophieguerinmateus@gmail.com.

ele é "um dos mais autênticos prosistas brasileiros contemporâneos" e em 1965, em entrevista com Günter Lorenz, ele próprio se reconhece como representante da literatura regionalista:

> "É que eu sou antes de mais nada este 'homem do sertão'; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos eu acredito tão firmemente como você, que ele, esse 'homem do sertão', está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa" (ROSA, 2009, p. XXXIV).

O autor mineiro nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, onde viveu até os dez anos de idade, antes de ir para Belo Horizonte na casa dos avós. Depois de estudar medicina, ele voltou ao sertão para exercer sua profissão em Itagurara, município de Itaúna, por dois anos. Durante esse período, ele fazia longas viagens a cavalo e conviveu com a população e a paisagem sertanejas, que ele retrataria em suas obras depois. Ele tem um grande respeito pelos camponeses e admira a sabedoria popular:

> "Gosto de pensar cavalgando, na fazenda, no sertão; e quando algo não me ficam claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. Quando volto para junto deles, sinto-me vaqueiro novamente, se é que alguém pode deixar de sê-lo." (ROSA, 2009, p. XLVIII)

Em cadernetas[2], ele anota as experiências que ele vivencia: o que ele vê e ouve, os nomes dos animais e das plantas que ele encontra. Descreve as atividades dos vaqueiros, registra expressões, cantigas, provérbios e anedotas, fazendo desse mundo a matéria prima de suas obras. Nitschack, que colaborou com Meyer-Clason na tradução de *Tutaméia* para o alemão afirma assim que

> Os textos de Guimarães Rosa buscam uma empatia e uma identificação tão completa com esse mundo que chegam ao ponto de fingir a sua representação perfeita, que é, se bem-analisada, uma representação de "segundo grau". Isso se faz completamente evidente nos casos nos quais a oralidade, a fala autêntica, aparece, e tem que aparecer por tratar-se de um texto, como escrita (Nitschack, 2009, p. 39).

Portanto, o sertão é traduzido num texto literário, a linguagem oral é transformada em linguagem escrita. Guimarães Rosa recria as vozes dos sertanejos e se apropria de suas características para criar sua própria linguagem, acrescentando outros elementos de fora desse universo:

> "Escrevo, e creio que este é meu aparelho de controle; o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em

[2] Algumas dessas cadernetas estão arquivadas no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

> um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros" (ROSA, 2009, p. XXXIX).

Assim, a partir de um léxico e uma sintaxe inspirados na fala do povo sertanejo e ao inserir em seus textos provérbios, cantigas e metáforas que remetem ao universo sertanejo, o escritor cria um texto poético que, ao mesmo tempo em que valoriza essa cultura, permite que sua obra ultrapasse as fronteiras locais.

Através de seus textos, Guimarães Rosa discute a condição humana, o bem e o mal, a violência, o amor, a vida e a morte, colocando a obra num plano universal. O objetivo da literatura, segundo ele, é de transformar o homem. Mas para isso, precisa ter a força de tocá-lo e fazê-lo refletir sobre seu mundo, o que é atingido por meio da poesia. Para o autor, o sertão é uma representação do mundo:

> Não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão (...). No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu; por ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. (ROSA, 2009, p. LIV)

Dessa forma, em "A hora e a vez de Augusto Matraga", o leitor acompanha as transformações de Augusto Estevês. Inicialmente, este é a incarnação do mal, ele maltrata família e empregados e usa mal o seu poder e seu dinheiro. Por isso, acaba perdendo tudo, leva uma surra de seus próprios homens a mando de seu inimigo, o major Silva, e é deixado como morto. A partir deste momento, ele procura salvar a sua alma, trabalhando duro, ajudando as pessoas e evitando as tentações. No entanto, ele não é movido pelo altruísmo, mas por um desejo egoísta de ter a sua hora e sua vez: "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete" (Rosa, 2009, p. 249). Quando ele encontra o Tião da Tereza, primeiro, e o Joãozinho Bem-Bem depois, ele tem que lutar contra a tentação de voltar para sua vida anterior. Nhô Augusto resiste e deixa o casal que o acolheu para seguir viagem pelo sertão, tornando-se "mais sensível à beleza do mundo, movendo-se assim na direção de um equilíbrio mais harmonioso entre corpo e espírito" (VALENTE, 2011, p. 105). Quando ele encontra seu Joãozinho Bem-Bem novamente, este quer vingar a morte de um de seus homens, atacando uma família inteira. Nhô Augusto se opõe e ao matar seu Joãozinho Bem-Bem, ele se torna Augusto Matraga:

> "ele mistura características de Augusto Estêves do Muricí e de Nhô Augusto do Tombador para criar Augusto Matraga. (...) Agora ele não é nem o 'pecador' do início da novela, pois claramente rejeita o código moral degradado do sertão, nem o 'santo' ascético no qual havia se tornado depois de sua 'morte' simbólica, uma vez que é capaz de encarar as difíceis escolhas morais e agir por si próprio." (VALENTE, 2011, p. 105-106)

Com esse conto, João Guimarães Rosa mostra que o bem e o mal sempre estão imbricados um no outro e permite desconstruir as polaridades que são frequentes em nossa forma de ver e julgar o mundo.

O desafio do tradutor

Horst Nitschack salienta em *A in/traduzibilidade de culturas: o caso João Guimarães Rosa* (2009, p. 43) que as "reflexões filosóficas (...) podem ser intelectualmente exigentes, mas não significam um desafio maior para a tradução". De fato, as questões metafísicas e filosóficas que encontramos nas obras de João Guimarães Rosa não são estranhas ao resto do mundo, são questões que já foram discutidas por diferentes autores, em diferentes lugares e épocas. O verdadeiro desafio do tradutor é traduzir a poesia do texto rosiano, o que Nitschack chama de "lado performativo da língua" (2009, p. 42), criando em outra língua efeitos similares aos criados pelo autor mineiro.

Assim o tradutor está sempre numa tensão entre destruição e reconstrução, em busca do essencial da obra, "o inaferrável, o misterioso, o 'poético'" (BENJAMIN, 2008, p. 66). Para Benjamin, este se encontra na lei da forma do original. O tradutor deve recriar em outra língua uma informação estética que, apesar de autônoma, deve estar ligada à informação estética do texto original por uma relação de isomorfia (CAMPOS, 2013, p. 5). Trata-se de traduzir não somente o significado, mas o próprio signo em sua materialidade. O significado é então concebido como "uma baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora" (CAMPOS, 2013, p. 5). Deve-se analisar, portanto, os processos responsáveis pela carga semântica e o efeito poético do texto literário com o intuito de reproduzi-los na outra língua.

Traduzir João Guimarães Rosa permite também evidenciar os aspectos culturais dentro da obra, visto que para Bakhtin (2006, p. 366) "a cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (...) aos olhos de outra cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro". No entanto, esse aspecto cultural representa um outro desafio para o tradutor. A necessidade de conseguir um texto fluído e poético pode levar a apagar os elementos culturais presentes na obra original, mas esses elementos são partes integrantes dessa poesia, principalmente no caso de João Guimarães Rosa. Homi Bhabha explica que

> o sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Walter Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade, da 'tradução', o elemento de

> resistência no processo de transformação, 'aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido'. (BHABHA, 1998, p. 308).

A tradução, se encontrando no limiar entre a cultura de origem da obra e a cultura de chegada da tradução, evidencia as diferenças entre as culturas. As escolhas da tradução resultam no apagamento da primeira ou na transformação da segunda através da linguagem, ocasionando certo estranhamento. Ora, para Benjamin, toda tradução é uma ponte entre duas culturas e entre duas linguagens que se põem em contato uma com a outra e a traduzibilidade se baseia na "aceitação da diferença das línguas não como impedimento, deficiência, mas como condição de possibilidade" (LAGES, 1998, p. 68). Assim, a cultura do outro representa um novo ponto de vista, uma nova forma de apreender o mundo, outro vocabulário, outros saberes que vêm enriquecer a nossa própria cultura. Nitschack lembra assim que "as traduções são um elemento de todas as culturas que conhecemos, são tão incorporadas nelas que em geral não nos damos conta" (Nitschack, 2009, p. 37). Assim, para ele, a tradução do texto rosiano

> não pode ser uma tradução qualquer, mas há de ser uma tradução que – similar ao próprio narrador – entrega-se prontamente a uma relação identificatória com esta cultura, mesmo ao preço de, em sua própria cultura, poder levar à incompreensão (cf. J. W. Goethe)" (Nitschack, 2009, p. 43)

Traduzir o sertão poético em Augusto Matraga

Na coletânea de contos *Sagarana*, todas as histórias possuem epígrafes, geralmente um provérbio ou uma cantiga. Eles estão também presentes no interior dos textos. Representam recursos sonoros pelo ritmo, as aliterações e as rimas, e às vezes imagéticos pelas metáforas, tendo um valor poético essencial. Além disso, remetem à cultura popular, a cantiga por seu aspecto lúdico e seu registro lexical e os provérbios por conter ensinos morais e comportamentais. Ao traduzir o conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", é preciso se atentar a essas formas para manter tanto os recursos sonoros quanto os imagéticos, assim como o registro popular. Por exemplo, "Ei, compadre, chegadinho, chegou… / Ei, compadre, chega mais um bocadinho!..." foi traduzido como "Eh, camarade, l'ami, tu t'es ramené… / Eh, camarade, ramène-toi un peu plus près!...". Não foi possível manter o duplo sentido de "chegadinho", mas criou-se uma aliteração a fim de dar um ritmo conservou-se o registro. O provérbio pronunciado por Mãe Quitéria para ensinar a paciência a Nhô Augusto, "debaixo do angu tem molho, e atrás de morro tem morro", contém elementos rítmicos, com o paralelismo entre as duas sentenças

intensificado pelas palavras parónimas "molho" e "morro"), e um sentido metafórico. Além disso traz a palavra "angu", vindo da palavra *àgun* do idioma africano fon da África Ocidental e que representa aqui um prato da culinária brasileira. Guimarães Rosa emprega muitas palavras oriundas do tupi e de línguas africanas que entraram no léxico do português brasileiro. Em sua entrevista com Günter Lorenz, o autor mineiro afirma que

> nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. (...) Já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas (ROSA, 2009, p. XLIX).

Portanto, para traduzir esse provérbio, é importante manter a estrutura, o sentido metafórico e a palavra angu. No livro *Compère Général Soleil*, de Jacques Stephen Alexis, podemos encontrar a expressão "derrière les montagnes, il y a d'autres montagnes" que pode ser uma boa tradução para "atrás do morro tem morro". "Debaixo do angu tem molho" pode ser traduzido por "sous l'angu, y a du ragoût" criando uma rima entre "angu" e "ragoût" a fim de compensar a perda da paronomásia entre molho e morro. O provérbio completo em francês seria: "Sous l'angou, y a du ragoût et derrière les montagnes, y a d'autres montagnes".

Quando o padre conversa sobre religião com Nhô Augusto, ele usa metáforas para adequar seu discurso a seu interlocutor e atingir a sua alma. Assim, no trecho seguinte: "Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum…", ele usa imagens equestres que pertencem ao mundo de Augusto Matraga. Em seguida, o padre fala: "a tristeza é aboio de chamar o demônio, e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua algibeira, desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito!". Essas metáforas criam imagens fortes para tocar o coração do homem e convencê-lo. Em francês, o texto deve ter a mesma força. Foi traduzido assim: "Dieu mesure l'éperon en fonction de la rêne, et ne retire l'étrier du pied d'aucun repenti… (...) La tristesse est un chant d'appel au démon, le Royaume des Cieux, ce qui compte vraiment, personne ne le retire de ta bourse, à condition que tu sois dans les grâces de Dieu, parce qu'il ne chicote aucun cœur contrit !".

Mas as metáforas e comparações também são empregadas para descrever uma pessoa ou uma situação, tanto pelas personagens quanto pelo narrador. Durante o leilão atrás da igreja na primeira parte do conto, o povo chama uma das meninas de "Sariema", nome remetendo ao pássaro por causa da forma de suas pernas. A palavra é oriunda do

tupi e significa "crista levantada". Em francês, se fala "cariama", que seria uma forma errônea de *çariama*, atribuída a G. Marygraff van Liebstad[3]. Assim, para a metáfora funcionar, pode ser interessante usar o nome francês da ave. Mais tarde, Nhô Augusto a descreve assim: "Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! E está que é só osso, peixe cozido sem tempero... Capim p'ra mim, com uma sombração dessas!...". É importante destacar as rimas de "perna" comme "fina", "manuel-fonseca" com "seca", "capim" com "mim", assim como a comparação e a metáfora culinária. Uma tradução francesa possível seria: "T'as des gambettes de pie-grièche, l'une fluette et l'autre sèche ! Et tu n'es faite que d'os, poisson bouilli sans assaisonnement… une broque pour ma coque, une aberration comme ça !". Para descrever a situação de Nhô Augusto quando tudo em sua volta começa a desmoronar, Guimarães Rosa emprega também metáforas. A primeira é a da casa que cai, na segunda ele compara a vida a um jogo de baralho. A poesia dessas duas passagens não está apenas na sugestividade da imagem criada, mas também na linguagem usada, no ritmo, na sintaxe própria do autor. Manter a imagem não é o mais desafiador, pois o leitor francês conhece e é capaz de entender tanto a metáfora da casa que cai quanto a do jogo de baralho. O desafio do tradutor está nas características linguísticas desse texto: é preciso manter o registro lexical, a pontuação, a construção sintática, na medida do possível, para conseguir o mesmo efeito poético na outra língua, como podemos ver a seguir:

> Quando chega o dia da casa cair — que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, — o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama — o pior lugar que há para se receber uma surpresa má. (ROSA, 2009, p. 243)
>
> Quand vient le jour où la maison s'écroule – jour qui, avec ou sans tremblement de terre, arrivera à coup sûr, – le propriétaire peut être : dedans ou dehors. C'est mieux dehors. Et c'est la seule chose qu'un n'importe-qui ait le pouvoir de faire. Même s'il est dedans, mieux vaut être tout habillé et près de la porte de sortie. Mais Sieur Augusto, non : il était au lit – le pire lieu qui soit pour recevoir une mauvaise surprise. (Tradução pessoal)
>
> Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: "Cada um tem seus seis meses..." (ROSA, 2009, p. 244)
>
> De cette façon, presque tout autre péon, à part Augusto Estêves, avec ces deux contretemps, aurait perçu l'arrivée de la malchance, de la guigne, et passerait

[3] Cf. https://www.cnrtl.fr/etymologie/cariama, acesso em 01/07/2019.

> quelques tours sans jouer, prenant des vacances dans la vie : voyage, déménagement, ou quoi que ce soit de fadasse, pour attendre la réalisation du dicton : « On a tous nos six mois… » (Tradução pessoal)

A natureza, finalmente, tem um papel importante nas obras de Guimarães Rosa, como representação de uma forma de conhecimento e de pensar o mundo própria do povo sertanejo. No conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", a evolução do personagem de Nhô Augusto está vinculada às mudanças da natureza, ao ritmo das estações. Em momentos chaves da história, as paisagens, a flora e a fauna, são descritas de forma poética. O trecho a seguir mostra que as alterações do comportamento dos animais representam um sinal da mudança de estação e do clima para os moradores do sertão:

> E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: — "Sapo na seca coaxando, chuva beirando", mãe Quitéria!... — Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, "despejando"... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. (ROSA, 2009, p. 253)

> Et commencèrent les chants. D'abord, les crapauds : — "Pendant la sécheresse, l'arnouille croatte, le temps se déboîte", mère Quitéria !... — Une jia est apparue dans le jardin, et des grenouilles dans la maison, sur les murs… Et les scorpions et les vers de terre sautaient dans la basse-cour, poursuivis par la légion des fourmis de feu, en longues processions embesognées… Dans le ciel sud, il y avait des nuages plus grands, plus sombres. Alors, le géocoucou se mit à chanter le soir. La lune croissante, le bec en bas, "déversant"... Un vent froid, à la fin de la chaleur du jour… Sur les bords du bourbier, la saracura femelle cria, demandant trois pots, trois pots, trois pots pour capter de l'eau… Il plut. (Tradução pessoal).

Nesse trecho, tem um provérbio que precisa ser traduzido mantendo o ritmo e as rimas. Esse provérbio existe em francês, mas sem a referência à seca. Se conservar essa referência na mesma posição que em português, o ritmo fica prejudicado e, consequentemente, foi deslocada. Para as lava-pés e o peixe-frito, a escolha foi de traduzir o referente, já que essas espécies possuem uma tradução em francês. Os nomes "jia" e "saracura", oriundos do tupi, foram conservados na tradução em francês, embora exista "râle" como tradução de "saracura", com o intuito de manter a presença do tupi, e a diversidade de línguas, quando isso for possível. Em outro momento, a chegada de diversos grupos de pássaros anuncia o fim da chuva. Nesse trecho do conto, a natureza é personificada, há assonâncias e rimas, neologismos, resultando num texto extremamente poético. Na tradução, é preciso conseguir os mesmos efeitos:

> De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro. (ROSA, 2009, p.261)
>
> Soudain, dans les hauteurs, le matin s'esclaffa : une bande de maïtacas passait, des grelots tintinnabulant, du verre se brisant, éclatant de rire. Et une autre. Encore une. Et encore une autre, plus basse, avec les maïtacas vertes, grouillantes, graillantes, incapables d'accorder leur voix dans la discipline d'une chorale. (Tradução pessoal)

Considerações finais

Durante suas andanças e através de seus encontros no sertão, Nhô Augusto evolui até se tornar Augusto Matraga. O texto nos propõe uma reflexão sobre o bem e o mal e a forma como estão imbricados um no outro. O texto rosiano é, portanto, ao mesmo tempo regionalista e universal, valorizando a linguagem oral por meio de um texto poético escrito. Esses elementos regionais e orais que compõem a poesia do Guimarães Rosa se tornam um desafio para o tradutor.

Essa poesia está presente em especial nas cantigas, nos provérbios e nas metáforas. O tradutor deve analisar sua construção para poder recriá-los sem apagar os elementos sertanejos, como palavras oriundas da língua tupi, a fauna e a flora, o registro popular. As sonoridades, o ritmo e as imagens precisam também ser recriadas para obter um texto poético e de alcance universal.

Referências

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor", in *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org.: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale / UFMG, 2008, p.66-81.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação*. Org.: Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega, 1.ed., São Paulo: Perspectiva, 2013

DANIEL, Mary Lou, *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1968.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo: Contexto, 2017.

LAGES, Susana Kampff. "'A tarefa do tradutor' e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade". In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 3, 1998, p. 63-88.

NITSCHACK, Horst. "A in/traduzibilidade de culturas: o caso João Guimarães Rosa". In: *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Org.: Ligia Chiappini, Marcel Vejmelka. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, pp.36-45.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa. Volume I.* Org.: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009.

EM BUSCA DE UMA POÉTICA CERRATENSE CONTEMPORÂNEA

Wélcio Silvério de Toledo (Universidade de Brasília – UnB)

Resumo: Na perspectiva de Brasília como capital moldada pelo viés das artes, a poesia tem importância fundamental. A cidade que surgiu como símbolo de integração cultural, fincada no meio do cerrado do planalto central, tem as artes como referência, a saga dos que habitavam o cerrado como inspiração e a força dos candangos que aqui chegaram para a sua construção como legado. O que se busca no presente artigo são indícios do que temos de identidade cerratense na poesia da cidade, passados quase sessenta anos da inauguração de Brasília.
Palavras-chave: Brasília; cerratense; identidade; poesia.

O que busca o poeta? Tal questionamento, de início, já demonstra o tamanho da complexidade da busca e do trabalho do poeta. E se o poeta tem seu trabalho semeado em Brasília o caminho percorrido vai de alguma forma confluir com os caminhos da capital federal nascida oficialmente em 1960, mas com muita história a ser desvendada antes e depois da sua concepção. O poeta que busca entender seus movimentos na cidade. É nessa busca que segue o poeta, esse é o mote que o move. Assim como se move a cidade.

E Brasília quando surgiu? Pergunta aparentemente simples traz consigo um lastro ainda não esgotado e, por que não dizer, pouco explorado pelos que se interessam pela cidade fincada no planalto central ainda recoberto pelo cerrado resiliente e habitado por uma mescla de seres humanos tão diversos quanto a cultura que se anuncia e se propaga por esse céu índigo. Sessenta e cinco milhões de anos. Aproximadamente essa é a idade da atual paisagem geológica do Distrito Federal. É o que afirma Paulo Bertran, um dos mais renomados e apaixonados pesquisadores da pré-história de Brasília: "Há cerca de 65 milhões de anos, justo de quando se marca a extinção dos dinossauros no planeta, começaram no Distrito Federal os grandes processos geomorfológicos que resultaram na atual paisagem". (BERTRAN, 1994, p. 06)

Pó, poeira, poesia. Vastidão de céu, cerrado e solidão no horizonte do planalto aberto a quase todo tipo de chegança, de discos voadores aos candangos. Nesse cenário habita o *Homo Cerratensis* (Idem), o ser que vive e se reconhece no meio ambiente e na cultura do cerrado. O termo Cerratense, remonta tempos anteriores ao surgimento dos candangos, os que vieram para a construção de Brasília e também importantes no amálgama de uma cultura em construção. O Cerratense desconstrói a ideia romântica propagada por Juscelino Kubitscheck de que não havia uma sociedade, mesmo que

incipiente, no planalto a ser desbravado. “No princípio era o ermo” (MORAIS, 1961), como bem diz a bela Sinfonia da Alvorada composta sob encomenda por Tom Jobim e Vinícius de Morais, ilustra o sentido que se queria dar ao surgimento de uma cidade moderna bem no centro de um planalto, como se demonstrasse a pujança do espírito desenvolvimentista presente da década de 1950.

Paralelo a esse espírito épico modernista, desde a primeira metade do século XVIII os povoados com características urbanas pululam pelo Brasil Central, inicialmente instigados pela busca do ouro. Várias cidades próximas à capital do país são dessa época, como Pirenópolis (antiga Meia Ponte), Corumbá, Luziânia (antiga Santa Luzia), Niquelândia (antiga Traíras), Planaltina (antiga Mestre D`Armas) e tantas outras (ELEUTÉRIO, 2018). Se é vero que portugueses e espanhóis habitam as paragens cerratenses desde o início do século XVIII, antes desse tempo já é possível vislumbrar a comunicação artístico-espiritual dos hominídeos do planalto central, como pode ser ainda bem observado em locais como o Sítio do Bisnau, Lapa da Pedra, Vão do Paranã, Formosa e Chapada dos Veadeiros (CHAUVET, 2005). O cerrantense é forjado dessa mistura de povos, histórias, fauna, flora e lutas. Dos sítios descobertos onde hoje fica a Universidade Holística e também nas proximidades de Ponte Alta (Região do Gama) foram encontrados objetos de remetem ao povo indígena do tronco Jê que, pela variedade de vestígios cerâmicos, denotam o convívio de duas culturas indígenas distintas na região do Distrito Federal. Uma “antiquíssima de caçadores pré-cerâmicos, e outra, novíssima, de apenas mil anos, de agricultores ceramistas, e ambas chegando até a invasão colonizadora...”. (BERTRAN, 1994, p. 14). Nesse sentido, já é possível perceber a presença da diversidade e a mistura de culturas no planalto central desde tempos remotos. Com a chegada dos bandeirantes, o caldo de misturas ferveu para valer, a ponto de fazer a região centro-oeste servir de rota para escoamento de diversas preciosidades naturais e também de fixação de uma gama de povoados que demonstram o potencial cerratense dos tropeiros, indígenas, bandeirantes e demais exploradores que por aqui chegaram.

Com o olhar da interiorização e o pensamento na inter-relação cultural, vários escritores apontam para o centro. É o caso de Euclides da Cunha, ao elevar o sertanejo à categoria de vencedor que dá as costas para o litoral, visando se firmar no que é seu por direito. A passagem da Missão Cruls pelo sertão goiano em 1894, reforça a ideia de busca por identidade, moldada por uma nacionalidade que se arroga diametralmente contra o

"estrangeiro, o falso, o artificial e o aparente" (SILVA, 2010, p. 36). Nesse sentido o historiador Luiz Sérgio Duarte da Silva arremata sobre o que esses vislumbravam na época:

> "A vida natural, autentica, essencial, do sertão permitiria reforçar a opção prática e realista da nacionalidade que encontra a si mesma no seu centro. É como fonte de vitalidade e renovação da brasilidade que Goiás se apresenta na luta mudancista". (Idem)

Junto aos embates, ia nascendo o cerratense, desde o século XVIII, a par de frequentes crises de extinção. É novamente Paulo Bertran quem vai apontar suas características e trazê-lo para a luz do mundo contemporâneo.

> Vagamente ateu, com inclinação às superstições, mais céptico do que fatalista, temente aos caprichos da Varia Fortuna, o cerradeiro ou cerratense é por excelência um homem barroco. Criado nos ocos sertanejos, acredita na liberdade, sua natural condição: daí a dificuldade em aceitar o trabalho de rotina ou qualquer trabalho, a menos que lhe acene a deusa romana da Varia Fortuna. Não tem preconceitos, como os terribilíssimos do universo nordestino de Gilberto Freire. Em conseqüência é o povo mais miscigenado de negro do país e um dos poucos em que, contraditoriamente, não há herança cultural marcadamente africana, devorada pelo barroquismo imperante. (BERTRAN, 1994, p.20)

O ser que vaga pelo cerrado antes da construção da nova capital do Brasil está ´profundamente imbricado às raízes sertanejas. Sua relação com a natureza o faz forte e generoso ao mesmo tempo em que se dispõe de um desprendimento próximo aos seus ancestrais caçadores-coletores. A rotina não é seu forte, talvez por isso tenhamos no sertão goiano algumas mudanças significativas de povoamentos e/ou cidades, como foi o que aconteceu com várias nos tempos da euforia pré-construção de Brasília (SILVA, 2010). Uma mistura de expressões caboclas, indígenas e africanas aportuguesadas moldaram a comunicação do cerratense, criando uma "*prosódia e linguagem não identificados*", como relata Bertran (1994, P. 20) ao fazer referência à incompreensão de gramáticos portugueses em definir essa linguagem forjada no planalto central, base para uma cultura literária rica e inovadora que brotará em prosas fantásticas. "Depois surgiram Guimarães Rosa, Bernardo Élis, Mário Palmério, Carmo Bernardes..., e junto a eles emerge a linguagem cerratense, surpreendente, inovadora, atônita em sua riqueza barroca e sertaneja" (Idem).

Com o surgimento de cidades modernas, primeiro Goiânia e depois Brasília, a mitopoética do sertão goiano é eclipsada pelo mito da integração cultural, com toques modernistas de 1922 atualizados pelos sonhos de 1960. Culturalmente podem ser esses nuances indicativos de uma proto-identidade cerrantense para a capital que nasceria pré-concebida pelo signo da mistura e integração.

> E o que surgia de fato no cerrado – e em sua Capital, que é Brasília – era a emergência já terciária e desfigurada do *Homo cerratensis*, com prosódia própria, atitudes críticas específicas e o enraizado milenarismo da Nova Era (Idem).

No meio acadêmico parece claro que o conceito de identidade esteja relacionado ao entendimento que uma pessoa possui sobre si e sobre o seu meio. Essa base conceitual ainda não foi modificada, mesmo nesses tempos de liquidez que a modernidade tardia trouxe (BAUMAN, 2001). No entanto, ao entrarmos na seara da identidade cultural, há de se levar em conta as questões ligadas à historicidade e memória coletiva, ou seja, que por essas antepassa uma construção social. Se é certo que estamos passando pelo momento de transição da identidade sólida para a identidade fluída, líquida, não está ainda totalmente pacificado o debate sobre a volatilidade dos estados nacionais na (des)solidificação das identidades nacionais. Como o olhar aqui se dá para o local, a Brasília cerratanse, há que se levar em consideração essa localidade prenhe de uma pluralidade emergente dentro de um contexto nacional de Estado que busca uma identidade integradora ao avançar para o planalto central.

Como se afirma a identidade de Brasília, então? Não se afirma. Busca-se. Esse movimento por si só já é rico e corrobora com o debate (pós) moderno de que a identidade não é mais herdada. (BAUMAN, 1998). Renato Ortiz vem trazer o conceito de memória coletiva para estabelecer o campo das culturas e da vivência de grupos sociais. Seria por aí o caminho onde se estabelecem as características do ser cerratense, como já vimos anteriormente pela lente de Paulo Bertran. Em contraponto a memória coletiva estaria a memória nacional, que atua no campo ideológico, histórico, portanto, não concreto e fora das nuances ritualísticas (ORTIZ, 1985). A memória nacional assim como a identidade nacional são construções simbólicas que buscam a homogeneização por meio da narrativa ideológica. Visa a totalidade. Não é particularizada e nem pertence à grupo algum, ela se coloca como universal e acima dos grupos sociais. Ainda pela visão de ORTIZ, o Estado

é a totalidade que integra os elementos concretos de realidade social e delimita o quadro de construção da identidade nacional. O autor prossegue reforçando a importância de, para além de identidade nacional, os grupos sociais não buscarem uma única identidade no campo das relações sócio-culturais e, sim, compreenderem o campo de correlação de forças em que estão inseridos na construção de sua identidade.

> "é através de uma relação política de se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional" (Idem).

O debate sobre a identidade remete a uma distinção entre grupos sociais e manifestações culturais. Essa dimensão de poder internalizada pela cultura, como em inúmeros casos da historicidade brasileira, estará presente no debate sobre a literatura e a identidade cultural de Brasília, gestada no período da primeira fase cerratense, passando pela construção da cidade pelos candangos e estendida no futuro-presente inacabado. Paulo Bertran, que além de pesquisador da história do planalto central é conhecido como grande poeta, apresenta um lírico exemplo-síntese da longa estrada cerratense que percorreremos até os dias atuais.

Um poeta do cretáceo no Distrito Federal

Um dinossauro montou banca de camelô
na rodoviária de Brasília.
Em horas de fastio
come ônibus da linha de Samambaia.

Um ninho de megatérios
ocupou a esplanada dos ministérios,
para geral agrado dos funcionários,
parceiros da preguiça gigante.
O serviço público existe
para o feito de todos os mais desistirem.

Na Taguatinga persistem os mitos
Do Arqueopterix, já assim idoso,
Mendigando entre a praça do Bicalho
e o largo do Relógio.
Mas é no Gama
que agora afama o Velociraptor.

Três vítimas fatais em uma semana.
Todo o tempo equipes da polícia
estão no encalço, para lhe cobrar
multas de trânsito e o imposto sobre assaltos.

Vivendo assim é que escapamos da pré-história.
Três Tiranossauros, em três dias,
consomem Brasília inteira.
A única solução é seu novo desadvento.

(BERTRAN, 2007, p.35)

Como bom historiador que é, Paulo Bertran abre as portas para um futuro da capital que está diretamente ligado ao olhar que se tem da sua ancestralidade. E como poeta, a relação espaço-temporal se dissipa na sua poesia ao mesmo tempo em que camufla uma narrativa bem delineada, com traços claros de realismo fantástico sertanejo ao gosto do gênero antecipado por Guimarães Rosa, outro apaixonado pelo cerrado do Brasil Central. No poema em questão o autor faz a ponte entre sua base ancestral cretácea e a contemporaneidade da cidade tomada por funcionários públicos indolentes, mendicância, multas de trânsito e impostos, bancas de camelôs e toda a urbanidade construída do encontro nada harmônico com o cerrado. A cidade aqui já está para além do Plano Piloto nessa Brasília que foge da pré-história ao mesmo tempo em que é consumida por Tiranossauros. O período cretáceo, de onde vem o poeta do texto em questão, foi dominado pela presença dos dinossauros e data dessa época o surgimento da flora variada que perdura até hoje. O poema descortina o olhar cerratense desse habitante que busca se equilibrar entre a modernidade desintegradora e suas origens alicerçadas na geopoesia. Nosso grande romancista do sertão das gerais também se viu impelido a movimentar sua prosódia na direção do cerrado, impactado pelo furor desenvolvimentista com que se desbravavam o planalto central. Guimarães Rosa em seu conto "As margens da alegria" nos apresenta sua visão sobre as máquinas que desbravam o sertão cerratense. O texto dá a entender, mesmo que indiretamente, que o local onde se passa a história de um menino impactado pela morte de uma ave ao mesmo tempo em que se deslumbra com o piscar da luz de um vaga-lume na escuridão é a Brasília em construção. Ainda na parte inicial do conto, o linguajar roseano apresenta o cerrado ao menino, num vislumbre de

integração entre o novo se constituindo em paralelo ao encontro com a natureza e seus elementos, tanto os reais quanto os oníricos, em seu desejoso sonho desbravador.

> "A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapa-dão: a mágica monotonia, os diluídos ares. O campo de pouso ficava a curta distância da casa — de madeira, sobre estacões, quase penetrando na mata. O menino via, vislumbrava.
> Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido — as novas tantas coisas — o que para os seus olhos se pronunciava. A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores?" (ROSA, 2001, p. 17)

Nessa parte do conto, o olhar do protagonista representa o sonho da interiorização e modernização do país despertando para "um novo senso de esperança", com vistas "ao não sabido, ao mais" (Idem). Em artigo para a Revista Ateliê Geográfico, da Universidade Federal de Goiás, os pesquisadores Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa e Bernardo Machado Gontijo são categóricos ao afirmar que a biodiversidade do cerrado ganha vida poética ao ser exposta e trabalhada minunciosamente nos textos de Rosa. (BARBOSA e GONTIJO, 2013). Diversidade de flora e fauna e de vocabulário.

> "A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios.
> As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o tio falava: que ali havia "imundície de perdizes". A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava." (ROSA, 2001, p. 18).

Todavia, nem só de belezas vive o cerrado. Aliás, o solo pedregoso, o chão lanhado, as arvores retorcidas ao sabor do calor desértico trazem um outro tipo de beleza ao mundo do sertão planaltino. Isso é por demais agregador ao ser humano que habita o cerrado e estará presente nos escritos de diversos autores dessa época, além do senso de pertencimento ao habitat e ceticismo quanto ao progresso que arrasa as origens.

> "Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento

> morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia" (Idem).

O estranhamento ilustrado no conto de Guimarães Rosa parece fazer parte da busca de identidade cerratense que tem o mítico na encruzilhada entre o progresso e a força tortuosa da natureza transigida pelo humano. Como explana o professor Luiz Sérgio Duarte da Silva em seu livro sobre a construção de Brasília, "nos discursos de produção de identidades regionais, esconde-se um efeito substancializador de caráter mitificante. Existe, porém, uma dimensão organizadora nessa construção" (SILVA, 2010, p.52). Sobre a modernidade trazida por Brasília, "para os que o esperavam, idealizando-o, o progresso se mostrou mais como força destrutiva do que construtiva" (Idem).

A ideia de uma cidade totalmente nova e planejada surgida da prancheta e braços de cidadãos conscientes do seu papel de levantar um elefante branco em pleno interior sertanejo do Brasil provocaria um debate sobre o rumo geopolítico deste país e voltava seu semblante impregnado de pré-conceitos para o mundo distante do litoral fluminense. Nesse sentido,

> "Brasília não poderia vir a cair no erro de cosmopolitismo desenraizado, contrapondo cidade e modernidade ao rural e ao folclórico. Uma síntese se impõe, a que os sociólogos chamam de 'rurbano', em que a cidade assimila os valores mais autênticos do seu meio ambiente rural circundante – daí a razão do ecologismo até para evitar que uma realidade negue a outra como estilos de vida não só diferentes mas antagônicos" (MIRANDA, 1985, p. 74).

Guimarães Rosa em seu "Grande sertão: veredas" também não foge à dualidade. Vários pesquisadores apontam nesse clássico um antagonismo entre o sertão e a vereda, que numa mirada mais aguçada chega-se à complementariedade vinculante. Um dos elementos que exemplificam o vínculo entre o real e o mítico no sertão de Rosa é exatamente o contraste entre os oponentes atmosféricos, o difícil e rude sertão e o verde e macio das veredas (BARBOSA e GONTIJO, 2014). O sertão desbravado a serviço de um novo que poderia não ser para os que nele resistiram, mesmo prenhe de antagonismos e complementariedade. E de que sertão se fala nos textos cerratenses do início de Brasília? É certo que existem vários sertões. A questão não é geográfica, mas de interpretação do espaço.

> "Para os habitantes do litoral, o centro, o eixo das significações, designa o ignoto, o hostil, o distante. O lugar selvagem que precisa ser civilizado para que a nação se concretize. Para os sertanejos, o sertão forja sua autoimagem, sua identidade e também uma ideologia. Visto do litoral o sertão é o lugar onde, cansado de civilização, o herói encontra a natureza e se realiza nela. Os limites entre a realidade e a representação mitificada (relato orientado instituidor e justificador) passam a ser fluidos. Para os habitantes do Planalto Central, era Brasília o sertão" (SILVA, 2010, P. 52).

Outro escritor também expõe as nuances do sertão planaltino pelos vincos marcados dos galhos do cerrado na alma de seus habitantes. Além do elemento arbóreo já aqui destacado, nos textos do goiano Godoy Garcia, as veias sinuosas dos rios, sobretudo o Araguaia, fazem fluir um sentimento de deslocamento pujante, penetrante, como se as águas bombeassem de vida e força os poemas, da mesma forma que alimentam de resistência e resiliência o ser humano cerratense. Os professores Augusto Rodrigues da Silva Junior e Ana Clara Magalhães de Medeiros, pesquisadores da geopoesia do centro-oeste brasileiro, asseveram o estreitamento entre o ser humano e o meio natural hostil e ao mesmo tempo atraente. Como eles mesmo afirmam, "Neste sentido, os caminhos traçados por Godoy Garcia no Cerrado revelam retratos pictóricos do povo cingido a uma paisagem simultaneamente hostil e "solidária", que é a cena cerratense". (SILVA JR e MEDEIROS, 2018, p. 96). O poeta goiano de Jataí, comunista por convicção, era um realista e naturalista que não fugia dos seus princípios ideológicos numa época em que se prenunciava o fechamento das instituições democráticas. O cerrado, o marxismo, a Brasília por ele habitada desde seu início, estão em seus escritos direta ou indiretamente, assim como a busca pelo belo, essa epifania etérea que só quem se reconhece no mundo por meio da arte sabe como busca-la. A beleza de uma musa, a beleza cotidiana, as águas a reforçarem o belo que é a vida, a beleza de quem luta e, mesmo encarcerado, segue como esperança. O ciclo da vida de quem luta. Sob o olhar cerrantense o belo que há em seu mundo.

Tudo é belo

Mulher e por exemplo uma água quando a gente bebe
ou uma água que a gente joga na cara
e fica deixando a frieza vir penetrando na pele;

a água que escorre da bica e cai no monjolo e o monjolo toca;
a água de um poço na mata.
A água quando a gente bebe é por exemplo como um beijo.

Mulher e por exemplo café, ou estrada quando o trem-de-ferro atravessa um rio;
um rio que banha terras verdes, longe.

Tudo é belo.
Árvore de cedro e por exemplo um homem que está
preso injustamente, um homem que tem esperança
e que é mais forte que os risos e sevícias,
quando tentam matar nele a esperança…

Tudo é belo.
A cabeça fatigada de um homem.
As pernas solitárias. As mãos solidárias.
O peito largo como um tronco de árvore secular.

Tudo é belo.
Mulher e por exemplo, as canções.
O caminho do nascimento à morte de um homem.

(GODOY GARCIA, 1999, p. 277)

A simbiose entre homem e cerrado, uma metáfora que se estende aos candangos que aqui chegaram para subir os edifícios da nova capital, remete ao cerratense-mor Paulo Bertran. Ele também traz em seus poemas elementos da natureza, e a entrega do homem às intempéries da geografia e sociedade, além da identificação dicotômica e complementar como traço característico dessa simbiose. Beleza e bruteza, o não ser e o ser, o onírico e o real, o natural e o concreto, o viver e o morrer, o futuro e o presente, tudo é matéria que se imbrica na composição da poética cerratense, reforçada pelo humano errante em suas buscas materiais e existenciais. O habitante se (re) conhece no cerrado.

No cerrado

Aqui na sutil matéria em que piso,
algures foi sertão bonito
de incógnita inocência
das brutezas que repiso.

Tudo tem um limite sábio.

Não ser. E ser:
desvãos que corroem toda memória.

Às vezes, se os cajueiros novos
florescem,
é mais útil morrer pelos inocentes
do que cambalear pernas inúteis.

Uma vez sonhei tudo isto.
Será que, em belo dia,
terei inventado o Cerrado?

Não, não, não. Ele, ó inclemente
Cerrado,
inventou-me.
(PAULO BERTRAN, 2007, p.79)

Ainda em Godoy Garcia, o humano é elemento fundante e fundamental para a existência de sua poesia como também para a beleza do cerrado, como pode ser observado no comentário de Salomão Sousa, em texto comemorativo do centenário de seu nascimento. "*o homem por ele exibido se coloca no fundo desse ordenamento dos versos, gerando um embate com a vida, num resultado impossível de não indicar emoção e relações para interpretação da inclusão do indivíduo na realidade*". (SOUSA, 1999, p.16). Isso aproxima ainda mais Godoy Garcia de Paulo Bertran, porém a égide humanista desse poeta que chegou em Brasília ainda em 1957 por vezes se demonstrava eivada de uma força político-ideológica que não subjugava o teor estético, como pode ser visto no poema publicado em 1985, já no país em momento de respiro democrático.

Entre hinos e bandeiras

Minha liberdade nunca a vivi.
Pisei meu solo com miserável boca.
Abracei meu irmão que estava morto.
Fingi minha alegria na festa alheia.
Vi meus irmãos algemados de fome.
Meu país escudado por generais tolos.
Nossa história envolvida em cínica fala.
Nossa escola rotineira de um verde tédio.
Nossa política repetida mil vezes em trama.
É este um país de uma perdulária mentira solta.
As grandes propriedades são cemitérios de nojo.
Os nossos generais de 4 estrelas e os coronéis bradam.

Bradam, entre hinos e bandeiras, nosso hino de miséria.

(GODOY GARCIA, 1985, p.53)

Assim chegamos à Brasília habitada pelos candangos e ainda não edificada em seus palácios de concreto e vidro. De 1956 até o final da década de 1970 a cidade ainda se camuflava na poeira das obras e, depois de 1964, na alienação do regime militar que se instaurava, alterando o semblante dos que aqui vieram atraídos pela possibilidade de uma nova ética e nova estética. Ao final dos anos mil novecentos de cinquenta o planalto central vai sendo tomado pela massa de trabalhadores e planejadores de uma cidade construída sob o signo da utopia, do modernismo e da união pela diversidade, onde caberia todos os brasileiros, guardadas as devidas distinções de classe. Uma imagem pré-concebida antes mesmo da inauguração da nova capital. Nos dizeres do sociólogo Brasilmar Ferreira Nunes, professor da Universidade de Brasília,

> "todos os indivíduos, grupos, países e culturas estão envolvidos em uma permanente roda viva de construção de imaginários e, em consequência, na construção e reprodução de uma auto-imagem a partir da qual se referenciam e são referenciadas. Isso é também verdade para as cidades. (NUNES, 1997, p. 16)

Brasília foi pensada e imaginada como o futuro a ser alcançado. O domínio do sertão por aqueles que buscam um sentido de nação em meio ao dualismo político-ideológico marcante no fim dos anos cinquenta do século passado. Sua construção configurou-se num permanente desafio aos dirigentes de Estado, à elite científica e cultural. Desafio interessante aos arquitetos, urbanistas e à imaginação criadora dos artistas. (PEDROSA, 1981). A cidade modernista conseguiu abrigar em seu cerne cerratense diversas tradições culturais oriundas dos mais diversos lugares nacionais e internacionais. Tais tradições vieram na boleia de caminhões paus de arara apinhados de candangos e também chegavam com as cabeças pensantes que planejavam e executavam essa obra modernista, reforçando a vinculação da ética com a estética neste canteiro de obras de arte fincado em meio ao cerrado pulsante do planalto central do país. Sertanejos, planaltinos, cerratenses, candangos. Esses desbravaram o caminho da poética de Brasília.

Referências

BARBOSA, Gabriel Túlio; GONTIJO, Bernardo Marchado. *A biodiversidade suspensa em Guimarães Rosa: os devires do sertão*. Revista Ateliê Geográfico. Goiânia. V. 8, P. 128-145. Abril, 2014.

BAUMAN, Zigmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central*. Rio de Janeiro: Solo, 1994.

_____. *Sertão de campo aberto*. Brasília: Verano, 2007.

CHAUVET, Gustavo. *Brasília e Formosa: 4.500 anos de história*. Goiânia: Ed. Kelps, 2005.

ELEUTÉRIO, Robson. *Os caminhos e descaminhos no Brasil Central*. Brasília: Ed. Teixeira, 2018.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia Mansidão*. Brasília: Thesaurus, 1999.

_____. *Entre hinos e bandeiras*. Brasília: Thesaurus, 1985.

MIRANDA, Antônio. *Brasília, capital da utopia*. Brasília: Thesaurus, 1985.

MORAIS, Vinícius de. *Brasília, Sinfonia da Alvorada*. Colúmbia, 1961.

NUNES, Brasilmar Ferreira (Org). Brasília: A construção do cotidiano. São Paulo: Paralelo 15, 1997.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROSA, Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. A construção de Brasília – modernidade e periferia. Goiânia: Ed. UFG, 2010.

SILVA JR. Augusto Rodrigues; MEDEIROS. Ana Clara Magalhães de. *José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: literatura de campo e história do centro-oeste*. Revista Nós – Cultura, estética e linguagens. Goiânia V. 3. Fev. 2018.

SOUSA. Salomão (Org). Poesia. *Brasília*: Thesaurus, 1999.

AS FACES DO AMOR E DO AUTORITARISMO EM *O PARDAL É UM PÁSSARO AZUL*, DE HELONEIDA STUDART

Francisco Elieudo Buriti de Sousa (UFC)[1]

Resumo: A partir da relação amorosa entre dois personagens - Marina e João, este trabalho propõe uma análise do livro "O pardal é um pássaro azul", da escritora cearense Heloneida Studart, de modo a refletir sobre o amor em um contexto de suspensão de um Estado Democrático de Direito. Publicado durante o Regime Militar no Brasil, o livro traz sentidos à experiência histórica e abre espaço para uma reinterpretação do passado. Assim, este texto verifica os modos pelos quais o discurso autoritário, as relações de poder e as múltiplas formas de violência vão sendo firmadas no texto literário. Ao recriar a realidade através da literatura, a narrativa da escritora contribui para uma compreensão da experiência autoritária no país, contribui ainda para uma reflexão acerca das ideologias disseminadas no presente, sobre posturas que legitimam uma política de Estado que impôs a censura, praticou atos de tortura, sequestros e assassinatos.

Palavras-chave: Amor; Autoritarismo; Ditadura; Heloneida Studart;

No amor não há temor, antes o perfeito amor lança fora o temor;
porque o temor tem consigo a pena, e o que teme não é perfeito em amor.
1 João 4:1

1. Notas sobre a autora

Heloneida Studart nasceu em Fortaleza, em 9 de abril de 1925. Pelo lado materno, descendia de Guilherme Studart, médico, historiador e geógrafo. O Barão de Studart, como ficou popularmente conhecido, exerceu importantes cargos públicos, como o de vice-cônsul da Inglaterra, e contribuiu com a criação de diversas instituições cearenses, como a Academia Cearense de Letras. Pelo lado paterno, descendia de Antônio Marcos Bezerra de Menezes, ministro da guerra da Confederação do Equador, e Antônio Bezerra de Menezes, notório abolicionista cearense.

O contato com a arte literária veio ainda na infância, estimulada sobretudo pelo pai que mantinha em casa uma vasta biblioteca e era leitor de Pe. Antônio Vieira, Machado de Assis e Eça de Queirós. Em entrevista concedida à Fundação Getúlio Vargas,

[1] Doutorando em Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. Contato: elieudoburiti@hotmail.com

Heloneida destaca que o desejo de se tornar escritora e jornalista nasceu quando ainda era criança. Segundo seu pai, o desejo passaria quando ela crescesse e arranjasse um namorado. A previsão do pai não se concretizou. Mais tarde, atuou nas duas profissões. Além da atividade jornalística e literária, tornou-se deputada estadual pelo Rio de Janeiro.

A vida de Heloneida Studart é atravessada pela literatura, pelo jornalismo e pela militância política. Dentre as acepções semânticas para o termo militância, o dicionário Aurélio apresenta a seguinte definição: "prática da pessoa que defende uma causa, de quem busca a transformação da sociedade através da ação; o exercício e/ou trabalho de quem milita". A militância da escritora fez-se presente de modos diversos tanto na atividade literária quanto na jornalística. Após participar do Congresso Internacional da Mulher, no México, ao qual foi enviada como jornalista pela extinta Revista Manchete, atuou fortemente nas questões que envolvem os direitos das mulheres, é uma das fundadoras da primeira entidade feminista no Brasil, nomeada de Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira. Nesse mesmo período, publicou livros que tem como questão central o feminismo: *Mulher, brinquedo de Homem?* (1969), *Mulher objeto de cama e mesa* (1975) e *Mulher, a quem pertence seu corpo?* (1989). No contexto histórico-social em que foram produzidos, esses livros assumem um aspecto inovador e uma perspectiva revolucionária. Décadas depois, as ideias da escritora acerca da condição feminina na sociedade brasileira continuam atuais. Assim como no passado vivido por ela, necessitamos com urgência desconstruir determinados discursos, sobretudo aqueles que legitimam e solidificam o machismo e a desigualdade de gênero.

A vida literária de Heloneida Studart teve início no ano de 1952. Aos 18 anos escreveu *A primeira pedra*, romance publicado pela editora Saraiva. Três anos depois, em 1955, publica o premiado *Diz-me o teu nome*, sucesso de venda e de crítica. Na segunda metade dos anos 1960, foi presa pelo regime militar brasileiro. Desse momento, surgiram alguns roteiros e romances. Parte da produção literária da escritora está inserida nesse período conturbado da história brasileira. A *Trilogia da tortura*, composta pelos livros *O pardal é um pássaro azul* (1975), *O estandarte da agonia* (1981) e *O torturador em Romaria* (1986), recuperam imagens e discursos do Regime Militar no Brasil. São obras que, além do valor literário, contribuem para uma melhor compreensão do contexto político em que foram produzidas.

2. Notas sobre o livro

O pardal é um pássaro azul traz para o centro da narrativa as múltiplas histórias que compõem a tradicional família Carvalhais Medeiros, com destaque para vó Menina, a matriarca, uma figura altiva a quem todos obedeciam. Mesmo sendo mulher, representa o patriarcalismo, suas práticas e preconceitos, conserva os valores de uma sociedade patriarcal em que a mulher deve seguir uma educação rígida, voltada para o lar e a manutenção dos costumes. Pela influência que mantinha com as lideranças religiosas e políticas do lugar, conservava uma imagem de distinção e respeito. Os membros da família que não caminhavam conforme as suas regras eram severamente punidos e os que apresentassem algum problema de saúde e que de algum modo causassem um constrangimento familiar seriam tratados de forma igualmente dura. Por apresentar problemas psiquiátricos, o único filho homem, Lucas, foi trancado em um quarto isolado da casa e nunca mais foi visto por ninguém. Luciana, filha de vó Menina e mãe de Marina, foi expulsa de casa por ter casado com um modesto funcionário público que não tinha sobrenome importante e não conservava a tradição tão importante aos olhos da matriarca, este foi o aviso da mãe para a filha: "quer casar com o pé rapado, case. Sua alma, sua palma. Mas depois não venha me procurar chorando que eu aparo suas lágrimas num penico" (STUDART, 1978, pág. 6). No fragmento abaixo, destaca-se a forte influência da matriarca sobre os políticos da região.

> Há muito tempo, a municipalidade desejava homenagear meu bisavô Salustiano – patriarca e geógrafo ilustre, o primeiro a traçar o mapa de sua província – dando-lhe o nome a uma avenida larga e cheia de árvores. Essa intenção esbarrava sempre contra a determinação de vó Menina, herdeira do homenageado, que não admitia rua em vizinhança sediciosa. (STUDART, 1978, p. 1)

A referida homenagem só foi possível quando o governador escolheu "uma avenida digna, longe de rua mal afamada ou de travessa batizada com nome de rebelde" (STUDART, 1978, p. 1). O autoritarismo espraia-se por todos os lugares, mas são os filhos os que mais padecem dos excessos cometidos por vó Menina. Em uma família formada sobretudo por mulheres, a neta Marina recupera os fios da memória e faz emergir

histórias marcadas pela dor, uma mistura de crenças religiosas, costumes, lendas, desenhando a imagem de indivíduos reprimidos que beiram a loucura. Lucas é apresentado como um fraco que tinha medo do escuro e via fantasmas com caras de velhas e mamas femininas, pés e bicos de pássaros. A ideia de fraqueza também recai sobre a prima Inês que fora seguida por um morcego enorme, dia e noite, até morrer. Ao engravidar da filha Guiomar, vó Menina contava que parecia estar prenha de uma cascavel, suas carnes secaram e seu corpo se cobriu de calombos e nódoas. Guiomar teve um filho, João, e, mais tarde, foi internada como louca num asilo. Luciana, também filha de vó Menina, foi trancada em um porão por ter se apaixonado por um modesto funcionário dos correios. Em razão disso, foi rejeitada e o convívio familiar somente foi possível após a morte do esposo, mas sempre tratada como uma agregada.

> (...) a moça formosa, sem que nem para que, se apaixonara por um modesto funcionário dos correios. Vó Menina não quisera nem ouvir falar no namoro. Para exemplar a filha, trancara-a, com ferrolho grosso, na última das dez alcovas do sobradão. Luciana ficou ali, em companhia de um rosário e de uma rede de varandas, para criar juízo. (STUDART, 1978, p. 05)

Marina, fruto da relação entre Luciana e o postalista, é quem narra os fatos. É a partir da sua voz que as histórias são apresentadas, ao tempo que fala dos outros também fala de si. Ainda criança, foi rejeitada pela mãe e passou a viver sob os cuidados de Maria do Socorro Carvalhais Medeiros, a vó Menina. Sobre as relações familiares, diz Marina: "Todos são cruéis na nossa família" (STUDART, 1978, p. 25). De certa forma, essa fala condensa o modo como se firmam as relações familiares. Desde cedo, Marina percebeu as relações assimétricas com que a sociedade diferenciava mulheres e homens, que as mulheres da sua linhagem familiar deviam seguir a cartilha da matriarca, cresceu ouvindo a avó dizer que mulher não devia falar em público, que mulher, negro e pobre não tem querer. Dotada de inteligência e de uma percepção crítica que foi aguçada pela proximidade com João, Marina alimenta-se de dois sentimentos, a mágoa pelos familiares e o amor pelo primo João. A concretude do relacionamento entre os dois mostra-se impossibilitado após a mãe de Marina confessar que João é homossexual. Essa informação produz nela um tormento sem fim, pois, segundo ela, foi um artifício usado de forma maldosa objetivando separá-los.

João fora preso por escrever nos muros da cidade que o pardal é um pássaro azul. No livro, não há detalhes acerca da prisão, sabe-se que ele foi preso abruptamente e que não existia inquérito policial, que os requerimentos enviados pelo advogado à justiça eram completamente ignorados. Assim como João, outros jovens foram presos e "apodreciam no fundo das prisões por afirmar que os pardais são pássaros azuis" (STUDART, 1978, p. 27). O romance está estruturado a partir do cruzamento dessas histórias, os relatos da família Carvalhais Medeiros e a prisão de João. São nesses contextos que Heloneida Studart apresenta modos distintos do autoritarismo. De um lado, o autoritarismo elaborado pelo Estado e, do outro, a figura da vó Menina como aquela que controla os desejos das filhas a partir de atitudes repressoras.

Quando *O pardal é um pássaro azul* foi publicado, em 1972, a Ditadura instaurada pelo golpe de 1964 estava instalada no Brasil. Vivia-se sob as rédeas de um Estado autoritário, violento e opressor. Para Carlos Fico, a partir de 1969, com a implantação do Sistema Codi-Do, surge uma "polícia política bastante complexa no país — que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina — e foi responsável pelos principais episódios de tortura e extermínio" (2004, p. 7). Parte das histórias narradas por Marina se passam durante os anos de autoritarismo político. Nesse sentido, compreendemos que o livro da escritora cearense contribui para uma compreensão sobre a ditadura, possibilita-nos escutar outras vozes acerca de um tempo que não está tão distante, abrem-se lacunas nas quais se observa a condição feminina numa sociedade patriarcal e opressora.

O contexto retratado é da suspensão de um Estado de Direito Democrático. Pela prisão de João, reconhece-se a inexistência das normas constitucionais, sobretudo aquelas que protegem a liberdade individual, fazendo-nos pensar que Heloneida Studart deixa entrever no texto literário um Estado de exceção que, conforme apresenta o filósofo Giorgio Agamben, ocorre quando *"as* medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal" (AGAMBEN, 2004, p. 54). É no contexto do autoritarismo – familiar e estatal – que Marina e João experimentam o amor.

Notas sobre amor e autoritarismo

Somos seres afetivos. Ao longo da vida, aprendemos, de modos diversos, a cultivar os afetos. De modo geral, quando falamos de afeto referimo-nos ao carinho, ao amor, a amizade, quase sempre com uma perspectiva positiva. O afeto pode ser entendido ainda como aquilo que nos afeta, que atinge o nosso interior, tanto positivamente quanto negativamente. Assim, o que nos afeta pode ser algo bom ou ruim.

Na língua grega, identificamos três palavras correspondentes ao amor: eros, philia e ágape. De modo geral, o primeiro diz respeito ao amor carnal, o segundo à amizade e o terceiro ao amor cristão. O amor, para Platão, é caracterizado como o ser que permite a ligação entre os deuses e os homens. Nos diálogos que constituem *O Banq*uete, distintas perspectivas sobre o amor são apresentadas. Para Fredo, por exemplo, o amor é o mais velho dos deuses, inspira o bem. Para Pausânias, há duas espécies de amor: o vulgar e o celestial. O primeiro, é o carnal, o físico, o impuro, realizado pelos brutos, enquanto o segundo está relacionado com a alma e a inteligência. Erixímaco compreende que o amor exerce grande influência sobre a alma e o corpo, sendo imprescindível a busca pela harmonia. Aristófanes recupera a ideia de alma gêmea como pré-requisito para se alcançar a felicidade. Agáton, contrariando Fredo, destaca que o amor é o mais jovem dentre todos, dotado de eterna mocidade. No discurso de Sócrates, revela-se que o amor não pode ser bonito ou bom, o amor nada mais é que o desejo, a privação, aquilo que você deseja é, portanto, o que se ama. O amor do pai pelo filho, por exemplo, é o desejo de tornar-se imortal. Assim, amor é desejo.

Calunguinha era a forma carinhosa com que João chamava Marina. Nos encontros, embora carregados de tensão e medo, sempre havia espaço para a construção dos afetos. A vulnerabilidade de João na prisão, bem como a fragilidade física de Marina, contrastava-se com o espírito de resistência que ambos conservavam. Marina luta pela liberdade do primo enquanto ele, sob torturas, resistia em silêncio e mostrava-se forte diante dela. Há no texto literário uma poética que sustenta a perspectiva dramática. Maurice Blanchot (2005), em *O livro por vir*, observa que a comunicação poética nos dá as coisas fora de seu alcance. Em *O pardal é um pássaro azul*, o poético não suaviza o peso das experiências individuais, mas abre fendas para uma compreensão acerca dos sonhos cultivados em um ambiente hostil e repressor.

Marina e João experimentam o autoritarismo de modos diversos. Inicialmente, em casa, através da avó e das tias. Depois, através do Estado. É possível dizer que, assim como João, Marina também está presa, afinal, não pode expressar seus sentimentos: "o amor só me prometia um interminável sofrimento e uma apreensão infinita – não era assunto de que eu pudesse falar com pessoa alguma" (STUDART, 1978, p. 57), também não pode fazer uso das ferramentas legais para libertar João. Se a relação de violência imposta pela avó aparece de forma explicita no texto literário, o mesmo não se pode dizer da violência imposta pelo Estado. Embora o livro apresente explicitamente a prisão de João, nem sempre as práticas de tortura ficam explícitas. Há um silêncio como elemento constitutivo do texto literário, contudo, como salienta Blanchot (1997), ao discorrer sobre os espaços em branco em Mallarmé, o silêncio pode ser tão expressivo quanto o verso. Compreendemos que o silenciamento presente no romance está em consonância com o contexto social em que foi produzido, basta lembramos que, em 1968, o Ato Institucional (AI-5) impôs a censura e sufocou milhares de vozes.

É exíguo o espaço para cultivar o amor, seja pelo contexto familiar ou político. Marina não teve o amor dos pais e, apesar de ser a neta protegida pela avó, cresceu assistindo de perto as práticas autoritárias e desumanas da matriarca em relação aos demais membros da família. A vivência do sentimento amoroso só foi possível através de João e da amizade recíproca que atravessou os tempos. A ideia de que o primo é homossexual distanciou a possibilidade de concretização do sentimento amoroso numa perspectiva carnal, mas não minimizou o sentimento: "queria lançar o meu amor fora como se fosse uma coisa deteriorada. Mas não pude" (STUDART, 1978, p. 64). O que falta àquele que ama? Na perspectiva platônica, Marina ama o que não tem e o desejo é a energia que dispõe para buscar esse amor.

> "Se a melhor parte da alma sair vitoriosa e os conduzir a uma vida bem ordenada e filosófica, eles passarão o resto de sua vida felizes e em harmonia, sob o comando da honestidade, reprimindo a parte da alma que é viciosa e libertando a outra que é virtuosa. E ao morrer recebem asas e ficam leves, pois venceram um dos três combates verdadeiramente olímpicos, o maior bem que a sabedoria humana ou a loucura divina podem proporcionar a um homem. Mas se se entregam a uma vida em comum sem filosofia, e, contudo honesta, poderá suceder que os dois corcéis rebeldes assumam o domínio num momento de embriaguez ou de descuido. Os cavalos indomáveis dos dois amantes, dominando suas almas pela surpresa, os conduzirão ao mesmo fim. Eles se entregarão ao tipo de vida mais invejável aos olhos do vulgo, e se atirarão aos prazeres. Satisfeitos, gozarão ainda estes mesmos prazeres, mas raramente, porque esses mesmos prazeres não terão aprovação da alma. Terão uma afeição

> que os ligará, mas que será sempre menos forte do que aquela que liga os que verdadeiramente amam" (PLATÃO, 1975, p. 256b-d).

Assim como a visão platônica sobre o amor, o sentimento de Marina por João apresenta mais de uma face, uma muito ligada ao desejo sexual em que a personagem se coloca como uma escrava dos sentimentos que alimenta, e outra que revela o amor virtuoso, que não é governado pelas paixões, anseia pelo equilíbrio entre corpo e alma.

> Nos primeiros meses da paixão, minhas coxas arredondaram, os seios entumesceram e eu temi que neles aparecesse uma crosta açucarada, como acontece com as mangas em janeiro. Eu não sabia por onde meu corpo ia deixar escorrer o seu mel acumulado. Essa febre intermitente, essa impressão de que a minha carne estava sendo macerada em licor, durou até o dia em que mamãe descobriu a minha conspiração com João. (STUDART, 1978, p. 12)

Em outra passagem, Marina confirma o amor numa perspectiva que se aproxima da maioria das relações entre os amantes:

> Eu poderia ter amado a outro. Seria como aquelas moças que à noitinha passeavam com seus namorados nas praças, evitando os globos de luz. Mais tarde em qualquer cama, em qualquer relva, em qualquer pedaço de praia, eu me dobraria ao peso do meu homem e o ouviria suspirar de alegria. (STUDART, 1978, p. 32)

Por vezes, usamos o verbo amar com o sentido de gostar. É nessa perspectiva que Jesus dirige-se a Pedro e questiona se é amado pelo filho de João, tendo como resposta esta afirmação: "Sim, Senhor, tu sabes que te amo". A palavra amar, no contexto bíblico, corresponde a gostar, está na ordem da lealdade e da fraternidade. Nesse sentido, podemos afirmar que João ama Marina, o primo nutre-se de um afeto que regozija a alma, o amor entre amigos, que se conecta mais com a alma que com o corpo. A presença de Marina alegra João, enquanto o olhar do primo enriquece o de Marina.

> Íamos aos bairros pobres. Ali ele se sentia muito à vontade. Entrava nos casebres sujos e tortos, jogava partidas de sinucas naqueles botecos miúdos, cheios de morrinhas e moscas. Afagava a cara das crianças que comiam barro e tinham o umbigo do tamanho de limões. – Eles pagam por tudo, Calunguinha. Explicava-me minuciosamente que os pobres pagam por tudo. Não se compra uma jóia, um carro último tipo, não se adquire passagem para a Europa, que eles não recebam a conta. Pagam por tudo: da vela do altar aos vestidos assinados. – Ouviu, Calunguinha? (STUDART, 1978, p. 11)

Se Marina era para João a sua Calunguinha, ele era para Marina o seu carneirinho de açúcar. O amor, compreendido como amizade, é entre eles um sentimento recíproco. Em *Ética a Nicômaco*, o estagirita faz esta observação: Há, assim, três espécies de amizade, iguais em número às coisas que são estimáveis; pois com respeito a cada uma delas existe um amor mútuo e conhecido, e os que se amam desejam-se bem a respeito daquilo por que se amam (ARISTÓTELES, 1984, p. 181). Em todos os níveis de amizade há uma aproximação com o amor, contudo, para Aristóteles, existe a amizade perfeita.

> A amizade perfeita é a dos homens que são bons e afins na virtude, pois esses desejam igualmente bem um ao outro enquanto bons, e são bons em si mesmos. Ora, os que desejam bem aos seus amigos por eles mesmos são os verdadeiramente amigos, porque o fazem em razão da sua própria natureza e não acidentalmente. Por isso sua amizade dura enquanto são bons – e a bondade é uma coisa muito durável. E cada um é bom em si mesmo e para o seu amigo, pois os bons são bons em absoluto e úteis um ao outro. (ARISTÓTELES, 1984, p. 181-182).

É quando João está preso que o sentimento de Marina mostra sua face mais positiva. Compreendemos aqui o amor que se próxima do grau máximo da philia verificado por Aristóteles. Marina corre todos os riscos para amenizar os sofrimentos do primo, busca modos de denunciar a suspensão de direitos e as práticas de torturas observadas por ela. O fato de João, bem como os advogados, não ter acesso aos autos e, assim, não saber as razões da prisão, apontam para o esfacelamento do princípio da dignidade humana. Ao reconhecer essa situação, a personagem apresenta um grau elevado de virtude, trabalha diuturnamente para amenizar o sofrimento do primo e estabelece como prioridade a sua liberdade. Nessa perspectiva, o amor de Marina por João também se aproxima do amor-ágape, compreendido como o amor incondicional.

Na primeira epístola aos Coríntios, Paulo fala desse amor incomparável e revela à igreja um caminho para lidar com os problemas:

> Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria. E ainda que distribuísse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, e não tivesse amor, nada disso me aproveitaria. O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece. Não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal; Não

> folga com a injustiça, mas folga com a verdade; Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. (CORÍNTIOS, 13. 1-7).

Para Paulo, o caminho é o amor – o amor de Deus. Embora afirme não ser possível defini-lo, observa que ele se caracteriza por assumir um conjunto de virtudes. Assim como o amor-philia, o amor-ágape pode apresentar mais de um sentido, como primazia a Deus ou como preceito que deve nortear a relação entre os homens. O amor de Marina por João assume, por vezes, traços do amor citado por Paulo. Marina espera de João o melhor, luta por ele, a despeito de suas falhas. É no amor que a sua alma se vivifica, o amor é a força propulsora que faz com que ela insista contra as forças autoritárias com as quais conviveu a vida toda.

Notas finais: ainda o amor

A literatura não é um objeto artístico dissociado da história. Em *O pardal é um pássaro azul*, compreendemos que as características internas do livro dizem muito sobre a realidade social em que a obra foi produzida. Heloneida Studart aproxima ficção e realidade. Nesse sentido, a história é iluminada pela literatura. Temos no texto literário modos de interpretar o passado, confirmar ou refutar valores. Não é possível estabelecer os limites entre a realidade vivida pela autora durante o Regime Militar e àquela vivida pelas personagens, mas é possível perceber na tessitura textual o espaço das tensões, o registro da história, a denúncia social e a perspectiva política como forma de rememorar o passado. É na experiência de sujeitos inseridos em contextos de violência que se detém o olhar da escritora cearense, examinando, pela literatura, a dor de indivíduos desprovidos de paz.

A partir da relação entre os dois primos, *O pardal é um pássaro azul* apresenta modos distintos de perceber o amor nas formas eros, philia e ágape. Verificamos que o sentimento que conecta Marina a João assume feições variadas, impossibilitando uma distinção rígida entre o amor eros, philia e ágape. Para além da dubiedade que esses termos suscitam e sem desejar um enquadramento do sentimento amoroso presente no livro, compreendemos que Marina e João confirmam o valor do amor e da amizade como vínculo necessário entre homens e mulheres. O sentimento que une os dois é ainda um modo de resistência contra as práticas autoritárias da família e, principalmente, do Estado.

> Só te encontrei morto, meu amor. Da incomunicabilidade para a morte. Que caíste na mão dos fetiches eu bem vi pelas marcas do teu corpo estendido na mesa nua do necrotério. O sangue se coagulava na ponta dos teus dedos – ali onde tinham sido as unhas. (STUDART, 1978, p. 127)

João morre na prisão e a causa foi o excesso de tortura. Durante a ditadura no Brasil, o excesso de tortura foi a causa da morte de muitas pessoas identificadas pelo Estado como ameaças. João representava o que se opõe às práticas sociopolíticas vigentes. Suas ideias revolucionárias e seu desejo de compreensão social e da dinâmica dos centros urbanos no contexto capitalista, poderiam ser compreendidas como uma afronta ao regime militar. Ao refletir sobre a repressão política durante a ditadura, Carlos Fico (2004) observa que

> "A tortura e o extermínio eram aceitos pelos comandantes e governos militares, como hoje já se comprovou. Curiosamente, tanto para os linhas-duras apenas "ideológicos" (militares radicalmente contrários à "subversão" mas que não atuavam diretamente na repressão) quanto para os pragmáticos rigorosos (supostos moderados, como Ernesto Geisel, que no entanto admitiam a tortura e o assassinato como necessidade conjuntural), a tortura tinha o mesmo significado: era um "mal menor". (FICO, 2004, p. 7)

Com o golpe de 1964, as garantias constitucionais foram retiradas em nome de uma suposta ordem, telefones poderiam ser grampeados, as reuniões policiadas e as prisões – como a de João – efetuadas sem determinação judicial. É neste contexto de suspensão dos direitos que Marina e João experimentaram o amor: "não esmorece, minha Calunguinha. Ninguém deve esmorecer ou ser testemunha de vista" (STUDART, 1978, p. 62). João faz um chamamento à dureza da luta para que não se permitam ser devorados pelo autoritarismo. Há no amor uma forma especial de sobrevivência, de viver junto, de viver na intimidade, de abrir espaço para a ternura e tecer o futuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: Coleção os pensadores. São Paulo: 1984.
BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
_____. O paradoxo de Aytrêl. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 - 2004

PLATÃO. Diálogos. *O Banquete*. In: Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

STUDART, Heloneida. *O pardal é um pássaro azul*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2° ed., 1978.

AS RELAÇÕES DE PODER E AUTORITARISMO NA ARGENTINA " O ESCRITOR ARGENTINO E A TRADIÇÃO"

Graciane Cristina M. Celestino (PG – UnB/UNIPLAN)[1]
Cíntia Carla Moreira Schwantes (UnB)[2]

Resumo: O objetivo deste estudo é analisar como os artistas, escritores, intelectuais, professores e demais difusores de cultura e arte se encontraram e ainda se encontram em uma posição de opositores a ideias uniformes e totalitárias. A metodologia de pesquisa utilizada será a de revisão bibliográfica, para contemplar o fato de que a literatura é um sistema vivo, sua implicação na sociedade e naqueles que a produziam nesse período foi tensionada de maneira a não colaborar para que tanto sua aceitação quanto o efeito pudessem contribuir para a elaboração de uma política nacional de respeito às diferenças culturais, sociais, étnicas e ideológicas
Palavras-chave: Literatura; Resistência; Autoritarismo

Panorama histórico

O termo *Peronismo* serve para designar o movimento político argentino, nascido no início da década de 1940, com origem provinda do nome de seu líder, o general Juan Domingo Perón. Esse período da história nacional argentina teve seu início em 4 de junho de 1943, quando jovens oficiais do exército promoveram um golpe de estado e derrubaram o então presidente da república. O Grupo de Oficiais Unidos (GOU) tinha a adesão de 60% dos militares, até então, segundo José Bernardo (2015), de 1943 a 1955, são aproximadamente doze a treze anos, incluindo os três anos do golpe militar e seus dois primeiros governos, que resultaram em uma construção das bases e categorias que iriam estruturar a força do regime. Essa denominação dada ao *partido político* e à *ideologia* criados por Perón sobrevive até hoje de maneira contraditória. De acordo com Bernardo (2015), o Peronismo já foi descrito como sendo de esquerda, passando para a direita e mais tarde para o liberalismo. Segundo análise realizada por Neiburg (1995), alguns grupos colaboraram para que essa contradição se estruturasse. Afirma ele que

> os agentes sociais envolvidos na tarefa de construir o *peronismo* já não eram apenas grupos de militantes empenhados em obter reconhecimento social ou espaços no âmbito estatal. Surgiram novas figuras que povoaram a imensa estrutura burocrática em que o regime se apoiou: quadros encarregados de elaborar *políticas peronistas*, congressistas dispostos a discuti-las e a sancioná-las, funcionários públicos incumbidos de implementá-las, professores e jornalistas dedicados à sua divulgação (NEIBURG, 1995, p. 192).

[1] Doutoranda em Literatura (UnB), Mestre em Educação (UnB), Graduada em Letras (UEG). Contato: caeiro3@gmail.com.
[2] Doutora em Letras (UFRGS), Mestre em Literatura (UnB), Graduada em Letras (Uniceub). Contato: ckschw@gmail.com.

Antes da década de 1940, ninguém teria escutado ou pronunciado o termo *peronismo*. O que seus militantes fizeram foi inaugurar uma maneira mais agressiva de impor sua ideologia, primeiro com os peronistas, depois *motoneros*, e atualmente com os *piqueteros*, e é exatamente nesse ponto de tensão que esta análise reside. Entretanto, é necessário que se faça um breve histórico das ações desses grupos. Segundo Neiburg (1995), alguns conflitos violentos em 1945 teriam marcado o contexto de enfrentamento social argentino, aí situando o autor duas identidades que são demarcadas na época: uma que seria vista de maneira positiva, a *identidade peronista*; e a outra, que seria marcadamente negativa para os apoiadores de Perón, a *identidade antiperonista*, em que os intelectuais da revista *Sur*, especialmente Jorge Luís Borges, se enquadrariam.

Ao se aprofundarem essas questões sociais, culturais e políticas em que o regime se deteve, é preciso acentuar que há uma implicação nazifascista nas origens do governo de Perón. Segundo Holdorf (2009), alguns nomes do alto escalão do governo peronista, entre eles Juan Carlos Goyeneche, Ricardo Walther Darré, Carlos Horst e Carlos Fuldner, eram intimamente ligados à SS, tropa de elite que serviu ao ditador alemão Adolf Hitler. Fuldner e Horst foram capitães da SS, ambos representantes de Perón para o resgate de nazistas em Gênova, na Itália, e Berna, na Suíça. Ricardo Walther Darré, que também tinha passaporte alemão, teria sido ministro da agricultura na Alemanha, e durante o regime peronista estava como agente do então presidente, assim como Goyeneche. Holdorf (2009) indica então a necessidade de se repensarem alguns conceitos sobre esse período:

> [...] a fim de se refletir sobre o papel desempenhado pelas nações latino-americanas no contexto ideológico e no processo de liberdade no decorrer dessas últimas oito décadas, e até mesmo em confronto com a ascensão de governos populistas, cujos atos e discursos se assemelham aos governantes do passado (HOLDORF, 2009, p. 84).

As implicações relacionadas a Jorge Luís Borges em ações antiperonistas remontam a sua então participação como fundador do Comitê dos Jovens Intelectuais, no Partido Radical, durante a campanha de Hipólito Yrigoyen a presidente. Esse partido, até os dias atuais é opositor ao Partido Peronista. A segunda ação diz respeito ao fato de Borges ter sido um *descamisado* e *boêmio* na década de 1920, segundo a compreensão dos peronistas. O que não seria compreendido por esses grupos seria o porquê de ele, Borges, não ter conseguido sair de seu nacionalismo cultural populista, para o

nacionalismo de direita que geraria Perón. Por certo não compreendiam que em sua estadia na Europa durante a Primeira Guerra Mundial, ele teria vivenciado de perto o que o chamado ultranacionalismo faria às nações e a seus povos, inclusive aos intelectuais e escritores espanhóis, como Federico Garcia Lorca e outros que sofreram perseguições de regimes fascistas.

Ao analisar essas questões ideológicas em governos latino-americanos, Holdorf (2009) identifica um ponto muito questionado por Borges: o excessivo aparato do Estado a um governante que seria o reflexo de Rosas, caudilho que governou a Argentina durante o período de 1810 a 1852, e tinha uma política populista e xenófoba. Isso porque, para o escritor, Perón era um novo *caudilho* no poder, o que faria com que o país demorasse a entrar no mundo desenvolvido e cosmopolita. Nesse sentido, Williamson informa: "[...] e assim ele voltou-se para si mesmo e atacou aqueles ricos veios de angústia com fúria redobrada, produzindo uma sucessão de contos que escreveu e publicou entre agosto de 1946 e julho do ano seguinte" (WILLIAMSON, 2011, p. 355).

E além desse alinhamento ideológico e político com a Alemanha, passou-se a capitalizar os mesmos ascos que o aliado europeu tinha, e a política antissemita passou a ser mais dura que anteriormente teria sido. Holdorf (2009) informa que o embaixador argentino na Inglaterra, Tomás Le Breton, ao se referir às crianças judias que esperavam visto para entrada na Argentina, teria dito que o governo argentino não queria aquela espécie de pessoas, pois quando crescessem, iriam propagar a religião judaica. Logo depois o embaixador requisitou ao primeiro-ministro inglês, Churchill, que antes de enviar aquelas crianças à Argentina, as esterilizasse, o que gerou por parte dos britânicos uma negativa contumaz a um ato de tão grave arbitrariedade.

Essas questões todas estão arquivadas na memória daqueles que sofreram com tais perseguições; contudo, esses renascimentos de governos de natureza fascista na América Latina são pontuais para se compreender a violência, a intolerância, o despotismo, o aparato criado por grandes empresas midiáticas para fortalecer e solidificar o medo e a negação da identidade latino-americana, um continente que é oriundo de uma tradição cultural híbrida e de transformações. Tanto que até os dias atuais os intelectuais, escritores, professores, jornalistas, historiadores, antropólogos e sociólogos que se posicionam contra essas injustiças e incertezas são alvo de variadas investidas ideológicas que buscam cercear sua postura de engajamento.

Durante esse período do governo peronista, alguns dos textos emblemáticos para a vida e a obra de Jorge Luís Borges são escritos sob a égide de um regime que aparentemente era uma democracia, mas que se sustentava sob polos fascistas que não conseguiram se conjugar (BERNARDO, 2015). Essa demonstração é empreendida na citação a seguir: / "Quero apontar uma contradição: os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias e não do universo. "/, a crítica de Borges à maneira como a política de Perón que recebeu 54% dos votos populares, se constitui a partir de sua leitura do movimento dialético que se configura no golpe de estado de 1943, quando, com o apoio de oficiais de patente inferior das forças armadas argentinas, começa a se propalar o chamado nacionalismo integralista. Então é realizado um golpe dentro do golpe, ou seja, as mesmas forças militares que apoiaram o general Uriburu, que derrubou o então presidente Yrigoyen, depuseram o general Augustín Justo, sucessor de Uriburu na presidência.

Nesse movimento ainda, analisa-se a participação de Perón em medidas que promoviam esses oficiais, até então de patente inferior, a brigadeiros-generais, criando assim uma relação de dependência entre eles, e em contrapartida o ressentimento dos oficiais de alta patente das forças armadas, de 1943 a 1946. Bernardo (2015) informa que Perón teria atuado como vice-presidente, subsecretário de guerra e ministro do trabalho concomitantemente. Essa articulação com o polo do exército e mais tarde com o polo dos sindicatos seria estratégica para dotar de poder efetivo suas ações, por suas medidas populares e de apoio às leis laborais, em outubro de 1945. Perón foi preso devido a discórdia entre militares. Então Bernardo informa sobre a

> [...] jornada de 17 de Outubro. Organizada pelos sindicatos, mas mobilizando também numerosos trabalhadores sem filiação sindical, esta jornada representou o plebiscito das ruas, que se encheram com duzentas mil pessoas e levaram o presidente da República a ceder e libertar Perón. A determinação popular teve efeitos igualmente sensíveis sobre a esquerda, pois correspondeu ao fracasso do Partido Socialista, que se havia pronunciado contra a manifestação de 17 de Outubro, e do Partido Comunista que, tentando afastar definitivamente Perón, se juntara à direita conservadora e radical. Perón triunfou em ambos os lados do espectro político. Seria dele o poder (BERNARDO, 2015, p. 192).

Essa conturbada situação fez com que os peronistas saíssem fortalecidos para a disputa presidencial, pois como pode ser observado, tanto o Partido Socialista quanto o Comunista posicionaram-se contrários à jornada de 17 de Outubro, por compreender que

ele, Perón, era mais um caudilho que se utilizava de um discurso populista para atingir a massa trabalhadora. Desse modo, tanto os partidos opositores quanto os intelectuais antiperonistas teriam a mesma impressão acerca do governo. Além disso, essa contradição entre o sindicalismo de raiz revolucionária e o sindicalismo que tinha apoio dos governantes militares seria mais tarde um dos fatores que levariam o regime peronista a execrar os socialistas e comunistas como seguidores de uma doutrina de vertente europeia que não se enquadrava nas necessidades dos trabalhadores argentinos. Esse é um dos motivos para a perseguição à esquerda socialista, motivo esse contraditório, já que o próprio Perón era influenciado pelo fascismo europeu.

A face de Perón em contato com o povo teria um nome: Eva Perón. Sua tenacidade na construção de um forte aparelho de apoio político próprio foi assentada em pilares de ordem social. Em 1948 criaria o Partido Peronista Feminino, o que seria uma porta para a entrada das mulheres na política, mas esse também era um discurso de verve populista, pois as mulheres filiadas ao partido continuavam com suas funções tradicionais e Evita foi além, concebeu um projeto em que cada mulher receberia do Estado um salário por seus trabalhos em casa, sua alegação para tal projeto era de que o real feminismo era aquele que não negaria a natureza da mulher, sendo que era natural que essa vivenciasse o amor familiar e apoiasse o homem em sua causa e doutrina, a mulher à sombra do homem, para Eva Perón esse era o feminismo correto. Discurso que ficou compreendido por intelectuais opositores ao regime, como sendo carregado por falácia populista (BERNARDO, 2015).

Borges era um antinacionalista confesso. Acusava o regime peronista de ser fascista e de se basear nas ações de governos ligados ao Eixo para estabelecer sua força. Como anteriormente visto, ele tinha razão. No dia 15 de julho de 1946, tomou conhecimento de que seria demitido de seu cargo na Biblioteca Miguel Cané e promovido para outro departamento. Williamson comenta que

> a versão oficial peronista era que Borges fora posto na lista devido ao seu absenteísmo na biblioteca e sua história de assinar declarações públicas contra o vice-presidente Perón, uma infração das regras do serviço público que proibiam o envolvimento em atividades políticas (WILLIAMSON, 2011, p. 351).

Essa versão resultou do apoio de vários escritores ligados à Secretaria de Cultura, além de Borges considerar que sua promoção para outro setor teria sido indicada por um intelectual peronista ligado a Eva Perón. O apoio aos Aliados durante a Segunda Guerra

Mundial teria motivado grande parte dos ataques que sofreria. A promoção seria para o Departamento de Apicultura. Segundo o secretário de Cultura do governo peronista, Raúl Salinas, essa era a ocupação correta para um poeta. Contrariamente ao que se esperava, Borges e seus amigos não se calaram, e espalharam a nomeação como sendo um ato de vingança. Tanto Salinas quanto López Peña relataram que essa teria sido uma manobra dos escritores para desacreditar o governo. Entretanto Williamson disse que

> se a versão de Salinas está correta, então Borges e seus camaradas fizeram um trabalho notável de convencer as pessoas de que ele teria de supervisionar o bem-estar de galinhas, em vez de abelhas. Em pouco tempo da assim chamada, promoção, a própria imprensa peronista falava do inspetor de galinhas Borges. Em 24 de julho de 1946, o jornal peronista Democracia publicou um artigo anônimo sob o título JORGE LUÍS BORGES, INSPETOR DE GALINHAS, lamentando a "promoção", do "ilustre escritor" (WILLIAMSON, 2011, p. 352).

É possível perceber que os peronistas ficaram satisfeitos com a promoção, tanto que em agosto de 1946 publicaram um duro ataque ao escritor. Em uma coluna anônima, acusavam Borges de ser um escritor que realizava traduções do inglês, de viver à custa do município enquanto teria sido bibliotecário, e durante esse período realizar leituras, traduções e receber seu salário. Por isso, segundo o artigo anônimo, ao ocorrer a revolução, ele teria assinado um manifesto contra as massas descamisadas e contra o general Perón, ficando explícito então que o motivo para a promoção do escritor seria a punição por sua oposição ao governo. O trabalho de Borges e seus amigos escritores seria um mote para que a Sociedade Argentina de Escritores (SADE) promovesse um jantar em sua homenagem.

Na época, o presidente da SADE era Leónidas Barletta, um conhecido comunista, que louvou a coragem e a resistência do escritor, dizendo que os intelectuais argentinos deveriam seguir seu exemplo. Nesse jantar Borges escreveu um discurso duro e violento ao regime peronista, lido por Pedro Henríquez Ureña. Nesse discurso ele relata a demissão da Biblioteca Miguel Cané, sua dita promoção, a informação que obteve de um funcionário quando se apresentou na prefeitura, de que seria transferido para outro departamento por ter apoiado os Aliados e finalizava seu discurso com uma convocatória aos intelectuais sobre a necessidade de combate a qualquer tipo de ditadura (WILLIAMSON, 2011). Nesse jantar, o ponto alto foi a reunião de variados extratos de oponentes intelectuais de Perón.

É necessário atentar que Borges é citado por Williamson (2011) como sendo um dos líderes da oposição democrática, mas seu compromisso político nos meses e anos

seguintes teria sido de errância, pois sua subjetividade estava sendo minada periodicamente por seu legado emocional, que o levava a um isolamento e distanciamento da realidade que foi durante muito tempo alvo de críticas. A insônia, angústia e memórias são algumas das metáforas do escritor. Suas confissões não residem em escrita objetiva e direta, são um suplício interior que só é direcionado na escrita de si, em um eu labiríntico que reforça seu isolamento.

Outra situação que deprimia Borges era o fortalecimento do regime peronista em 1948, com sua popularidade em alta devido ao crescimento da economia, à expansão do papel do Estado, à nacionalização do Banco Central, do sistema de telefonia, ferrovias e portos. Com a influência de Evita sobre as massas populares, ela passaria a ser objeto de veneração pelo povo, jogando com elas. Defendendo voto para as mulheres (pois tinha planos em relação ao governo de Perón), realizava discursos da sacada da Casa Rosada em que conclamava os *descamisados* a apoiarem seu marido a qualquer custo. Isso para Borges era contraditório, pois Perón, assim como Rosas, chegou ao poder como um caudilho militar e agora contava com a massa que o apoiava. Sua ideologia de justicialismo era para o escritor uma nova forma de ataque fascista na Argentina, quando o presidente resolveu enviar uma proposta de emenda à Constituição de 1853, que visava manter Perón no poder e criar um Estado corporativo. Ficaram explícitas as medidas tomadas por ele para aprovar essa emenda, limitando a independência do Judiciário, realizando expurgos nas universidades e restringindo as reuniões públicas, além de um esforço de coordenação da mídia, e comissões criadas para monitoramento das editoras e editores, fortalecendo os jornais peronistas e seu papel.

O escritor argentino e a tradição

Entretanto, são passíveis de análise também as primeiras medidas peronistas quando de sua eleição à presidência em 1946, as investidas sobre as bibliotecas e centros culturais, a massificação da cultura (tornando-a em sua totalidade nacional), as perseguições a antiperonistas, o clima de Segunda Guerra Mundial que permaneceu na Argentina desse período, pois o governo do país apoiava o Eixo e tinha simpatia pelo nazifascismo. Suas implicações só seriam sentidas, como cita Silva (2005), no segundo mandato (1952-1955) quando o modelo de economia ditado por Perón começa a dar indícios de esgotamento, pois a política e economia mundiais começaram a se

reorganizar, as greves retornariam nesse período, em uma porcentagem de aproximadamente 60% de paralisações de atividades em 1954, o que antes não teria sido enfrentado por ele. Nesse sentido se faz necessário lembrar que a repressão aos estudantes e intelectuais foi violenta, o que os levaria a entrar em contato com os trabalhadores de dentro das prisões.

Em ambas as revistas, tanto na *Sur* quanto na *Contorno*, são destacados a influência do fascismo e do totalitarismo de direita, a violência contra a intelectualidade, a politização dos trabalhadores, e os choques de interesse entre os militares. Percebe-se, portanto, que os jovens intelectuais não conseguiram apagar a associação do peronismo com o nazifascismo, o que levaria mais tarde o regime ao colapso. Esses choques ficaram muito claros por ocasião da aprovação da nova Constituição, que concedia amplos poderes ao Estado, permitindo que Perón pudesse governar até sua morte.

Em seu crescente esforço para tornar toda a Argentina peronista, começaram os expurgos a universidades e escolas. O controle do governo sobre essas instituições é estendido para associações profissionais e organizações patronais, a repressão torna-se cada vez mais dura e violenta, notícias de torturas e choque elétrico são cotidianas. Para a consolidação do poder de Perón, há uma personagem central: Eva, que tinha uma relação de quase hipnose com os *grasitas* e *descamisados*. Por ter total consciência da influência da mídia sobre as massas, a partir de 1948, Evita começaria a comprar todas as estações de rádio e jornais. Em 1950, aproximadamente sessenta jornais foram fechados, assim como publicações socialistas e comunistas, segundo informa Williamson (2011).

Quando em 1950 a guinada totalitarista de Perón se tornou real, os escritores e intelectuais ligados à SADE pediram a Borges que se candidatasse à presidência da sociedade, pois sua reputação de antifascista o precedia e muito. Ele aceitou a indicação, só que era conhecida sua insatisfação por qualquer tipo de autoridade, só cedeu por acreditar que tinha deveres enquanto intelectual, tanto com a Sociedade Argentina de

Para Borges, era necessário que assumisse o compromisso com a civilização e contra a barbárie imposta pela ditadura peronista. Por isso, convidou uma ex-professora da Universidade de Buenos Aires, intelectual reconhecida, Betina Edelberg, que teria sido demitida pelos peronistas, para ser membro de uma comissão na SADE. Segundo Williamson (2011), na verdade o isolamento da sociedade por Perón foi sua arma mais cortante.

Em dezembro de 1951, Borges foi convidado a realizar uma conferência no Colégio Livre de Estudos Superiores, um dos polos de resistência ao peronismo. Intitulada *O escritor argentino e a tradição*, consistiu em um ataque duro à política cultural peronista, e nesse sentido citou várias obras que poderiam acrescentar conhecimento indistinto a quem se interessasse, sem se deixar influenciar por políticas xenofóbicas. Um fragmento da conferência exemplifica bem essa afirmação:

> Quero apontar uma contradição: os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias e não do universo.
> Passemos a outra solução. Dizem que há uma tradição na qual nós, escritores argentinos, devemos nos refugiar, e que essa tradição é a literatura espanhola. Este segundo conselho é naturalmente, um pouco menos estreito que o primeiro, mas também tende a nos fechar; muitas objeções lhe poderiam ser feitas, mas duas são suficientes. A primeira é esta: a história argentina pode ser definida sem equívoco como um querer afastar-se da Espanha. A segunda objeção é esta: entre nós o prazer da literatura espanhola, um prazer que eu pessoalmente compartilho, costuma ser um gosto adquirido; muitas vezes emprestei, a pessoas sem formação literária especial, obras francesas e inglesas, e estes livros agradaram imediatamente, sem esforço (BORGES, 2000, p. 292, Tomo I).

Durante a conferência ele situa essa questão, ao se referir ao *Don Segundo Sombra* de Guiraldes, *Kim* de Rudyard Kipling, *Huckleberry Finn* de Mark Twain, *As viagens de Gulliver* de Swift, Platão e aos poetas franceses, assim como Homero. Na época, o texto não conseguiu influenciar a consciência do público, entretanto tornou-se um de seus escritos mais influentes. A conferência foi finalizada com o seguinte trecho:

> Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara.
> Creio que se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores (BORGES, 2000, p. 295-296, Tomo I).

Segundo essa influência e esse pensamento para além do meramente nacional, a fim de mascarar uma realidade de opressão e perseguição, o trecho acima distingue o ser argentino, da limitação. Para Borges, é preciso liberdade para realizar a criação artística, ou ao menos ser um escritor razoável, de temas universais, pois nada mais limitador que escrever apenas sobre o que se conhece: a ficção não pode ser limitada a nacionalismos e afetações.

Quando, em novembro de 1951, Perón é reeleito presidente, começa a organizar uma proposta de governo totalitário. A doença de Eva Perón estava consumindo sua saúde, e quanto mais isso acontecia, mais seus discursos e aparições eram agressivos. Além de conclamar as massas a se erguer contra todo aquele que tentasse derrubar seu marido, quando de seu último discurso em maio de 1952, antes de ser segurada pelo marido que via sua fraqueza, ela insuflou os trabalhadores para que se rebelassem caso a oligarquia quisesse depô-lo. Nesse mesmo ano, Borges escreveria *O Sul*, conto que será analisado mais tarde como uma fantasia borgeana de pegar em armas contra Perón:

Quando, em julho de 1952, Eva Perón falece devido à doença, foi decretado luto de um mês. Os intelectuais da *Sur* e da SADE foram colocados sob vigilância. No mês de setembro os peronistas resolveram se vingar e ordenaram o fechamento da Sociedade Argentina de Escritores. Então o polo de resistência mais forte ao regime seria a revista *Sur*. Silva (2005) cita que

> o nazi-fascismo e o peronismo eram considerados como uma inversão de valores por perseguirem os intelectuais e se colocarem como representantes das massas. Já na *Contorno*, a tendência era a superação da meritocracia através de uma conscientização política que gerasse uma autêntica justiça social. No entanto, pelo menos em um primeiro momento, a conscientização política e a justiça social não estariam ao alcance das massas, que deveriam ser ensinadas (SILVA, 2005, p. 80).

O que se depreende é uma contradição entre a própria intelectualidade peronista, que admitia que o modelo do regime não ensinava às massas, ao mesmo tempo em que atacavam quem se referia a esse fato.

Conclusões finais

Por sua sintomática atuação, contrária ao regime peronista, houve nas últimas décadas uma constante volta aos escritos do período, pois a reflexão acerca dos clássicos da literatura, obras e autores modernos e seus precursores, vem indicar uma compreensão da preocupação borgeana com o entendimento mais profundo e equilibrado da relação tradição/novidade, legando as influências de sua intertextualidade, metáforas e leitura literária, que na concepção do autor, não se prendem a nacionalismos ufanistas, mas se ligam às culturas e nações das quais são provenientes.

Conclui-se que por ser um texto de valor não só estético, como também empenhado, *O escritor argentino e a tradição* nos revela um Borges engajado em sua luta quixotesca

contra moinhos de fascismo que se respaldam em atitudes e ações autoritárias. O objetivo da presente proposta foi iniciar uma discussão acerca das reflexões sugestionadas pelo autor, quando da conferência na Escola de Estudos Superiores em Buenos Aires.

Referências

BEIRED, José Luis Bendicho. A grande Argentina: um sonho nacionalista para a construção de uma potência na América Latina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 303-322, 2001.

BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo*: na encruzilhada da ordem e da revolta. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

BORGES, Jorge Luis (1899-1986). *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. 1. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis (1899-1986). *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. 2. São Paulo: Globo, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France. São Paulo: Loyola, 1996.

HOLDORF, Ruben Dargã. Argentina: branca, hispânica e católica – as relações da elite de políticos, militares e religiosos com os nazistas de Hitler. *Acta Científica* – Ciências Humanas, p. 83-91, 2009. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/acch/article/view/30/ 30>. Acesso em: 10 abr. 2017.

NEIBURG, Federico. Ciências Sociais e Mitologias Nacionais. A constituição da sociologia na argentina e a invenção do *Peronismo*. Anuário Antropológico, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 189 - 225.

SILVA, Paulo Renato. As revistas *Sur*, *Contorno* e a nova geração intelectual argentina (1948-1956). *Revista Eletrônica da Anphlac*, n. 4, p. 64-84, 2004.

SILVA, Paulo Renato. Peronismo e cultura: o primeiro Congresso de Bibliotecas Populares da Província de Buenos Aires (1949). *TOPOI*, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 122-234, jul.-dez. 2010.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges*: uma vida. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

A JUSTIÇA EM LUGAR DO CURTO-CIRCUITO DA VINGANÇA: UMA VISÃO DA *ORÉSTIA* E DA EDUCAÇÃO PÚBLICA PARA A EQUIDADE DE PAUL RICOEUR

Hilda Helena Soares Bentes[1]

Resumo: Parte-se da ideia de justiça e suas implicações com a vingança. A conexão entre o Direito e o trágico é analisada através da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, representativa da justiça vingativa. Articula-se o estudo com o pensamento de Paul Ricoeur sobre a justiça. Ricoeur emprega a expressão "curto-circuito da vingança" como ponto de partida para explicar o fenômeno da vingança em *O justo1 (*2008). A pesquisa apresenta a visão da educação pública para a equidade, noção resgatada por Ricoeur (2008a), para romper com a oposição entre justiça e vingança. Trata-se de um enfoque conceitual e descritivo, de natureza interdisciplinar entre literatura e direito.
Palavras-chave: Tragédia grega; Justiça vingativa; Justiça e vingança; Educação pública para a equidade.

Introdução

Este trabalho investiga o sentido originário de justiça associado às vicissitudes das pulsões vindicativas da natureza humana. Pretende-se estabelecer uma conexão entre a esfera do Direito e o fenômeno trágico através da trilogia *Oréstia*, até a implantação do tribunal por Atena nas *Eumênides*. até a implantação do tribunal nas *Eumênides* Atena nas *Eumênides*, símbolo da nova ordem jurídica.

Os gregos tematizam a Justiça de forma obsessiva, em especial os trágicos, construindo polarizações que refletem as mudanças radicais que imprimem o caráter problematizador ao século quinto. Ocorre uma transposição mimética das ideias que fazem parte da história jurídica que, vivificadas pelo sopro artístico, assumem feições reconhecíveis pelo receptor. O combate entre as Justiças nas *Eumênides* é intenso e equilibrado, sendo a absolvição de Orestes decidida pelo voto de Atena, que instaurará procedimentos jurídicos mais consentâneos com as novas demandas democráticas e, simbolicamente, converterá as Erínias em Eumênides, deusas protetoras de Atenas.

Estabelece-se uma ligação com o pensamento filosófico de Paul Ricoeur com destaque para o questionamento sobre a justiça (2008a). Ricoeur emprega a expressão "curto-circuito da vingança" como ponto de partida para explicar o persistente fenômeno da vingança.

A finalidade do estudo é estabelecer uma intersecção entre a literatura, o direito e a filosofia como possibilidade de captar o sentido literário e, especialmente, do justo nas representações literárias.

O enfoque é conceitual e descritivo com ressonância na *práxis* jurídica, almejando futuras mudanças curriculares no ensino jurídico, que possam contemplar uma disciplina voltada para o estudo interdisciplinar do direito e da literatura. A literatura cumprindo a

[1] Graduada em Letras (UFRJ) e Direito (Universidade Candido Mendes-UCAM), Mestre em Teoria do Estado e Direito Constitucional (PUC-RJ), Doutora em Filosofia do Direito e do Estado (PUC-SP). Contato: hildabentes@uol.com.br.

sua função de ser criativa e transformadora, capaz de conduzir a uma reflexão crítica no âmbito do direito.

O tema da justiça nas representações gregas

Na tragédia grega o próprio direito converte-se em personagem, sendo objeto de discussões candentes e conflitos irreconciliáveis. Ocorre uma transposição mimética das ideias que fazem parte da história jurídica que, vivificadas pelo sopro artístico, assumem feições reconhecíveis pelo receptor. De fato, a Justiça, *Díke*, é constantemente colocada em julgamento, representada com as máscaras que a tinham caracterizado desde os primórdios da civilização grega. Na Atenas do século V a.C., onde os antigos regentes, humanos ou divinos, são questionados, a *mímesis* trágica irá efetuar a atualização do conflito entre concepções discordantes de Justiça, ou seja, verificar-se-á uma luta poderosa entre uma *Díke* antiga, depositária de costumes milenares, contra uma *Díke* nova, instauradora dos valores fundantes da nova palavra democrática. Em Ésquilo, é ilustrativo a cena em que Orestes, nas *Coéforas*, antes de praticar o matricídio, declara com intrepidez:

> A Força enfrentará a Força
> E se oporá o Direito ao Direito! (595; VERNANT, 1976, p. 291)

Com efeito, os grandes trágicos tematizam a questão da Justiça de forma obsessiva, construindo polarizações que refletem as mudanças radicais que imprimem o caráter problematizador ao século quinto. Vernant e Vidal-Naquet, com precisão, localizam a gênese da consciência trágica exatamente na natureza dilemática provocada pelas bruscas transformações jurídicas e políticas, em que o rompimento com as antigas convicções cede lugar a novas certezas, tudo levado ao palco de maneira extremamente tensional, dilacerante, "onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação se desloca, gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário?" (1977, p. 19).

A tragédia grega enseja a análise da evolução da história do Direito, porquanto ela constitui, na apreciação de Jean-Pierre Vernant, "um tribunal" (1976, p. 290; PINTO, 2008, p. 76). Vale dizer, a tragédia representa uma instituição, inserida numa organização assemelhada ao sistema de justiça popular, propiciando a contraposição de concepções de Justiça devido ao fato de a Cidade estar imersa numa visão mais conflitual, mais problemática. Evidentemente, o intérprete da tragédia grega deve transitar pelo universo do direito para poder clarificar o texto, porém a *mímesis* do poeta transcende o uso meramente técnico da terminologia legal adotada para alcançar maior universalidade: o homem e o questionamento dos valores e das normas adquirem densidade filosófica que supera a simples radiografia de uma cena de tribunal. Luiz Costa Lima defende a clara distinção entre o jurídico e o trágico, posto que "o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. Nela, o que mais importa não é a declaração de quais os vencidos e quais os vencedores, mas o entendimento interno do que leva à porfia e à tensão." (1980, p. 23).

O tema da vingança em *A Oréstia*, de Ésquilo

> Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida,
> causa que foi de os Arquivos sofrerem trabalhos sem conta
> e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
> e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
> e como pasto de aves. [...] (HOMERO, Ilíada, I, 1-5)

É importante enfatizar o caráter permanente do tema da vingança e nas relações humanas. Homero é profético na invocação às musas no Canto I de a *Ilíada*. Serve de epígrafe para esta temática, e perpassa todo um campo de investigação que tem por objeto a questão da vingança. Mais além de um artifício da epopeia, percebe-se que a persistência da inclinação do homem para a vingança constitui um traço da condição humana, ainda não contornado. Francis Bacon nos *Ensaios* afirma que "vingança é um tipo de justiça selvagem; quanto mais a natureza de homem a ela recorrer, tanto mais deve a lei extirpá-la" (2015).

Na literatura o tema é recorrente e abundante. Na vertente direito e literatura o tema é bastante profícuo na medida em que clarifica a própria concepção de justiça no seu sentido vingativo e taliônico, seguindo o modelo vertical analisado por Tercio Sampaio Ferraz Jr. com base nos estudos de Walter Burkert, que denota a ideia de força e poder, contraposta ao modelo horizontal, que visa a uma sanção mais sociabilizada (2009. p. 232-238; SILVA, 2008, p. 131-133). Os exemplos na literatura são extraordinários, e Richard Posner considera que a "vingança é um dos grandes temas da literatura" (p. 25), reputada como um protótipo legal e gênero literário. Com efeito, a exploração da vingança atravessa não somente a epopeia, a tragédia clássica e moderna, mas também os romances, abrangendo, portanto, um espectro significativo da estrutura das relações humanas, ainda dominado pela sede de vingança.

A tragédia grega Oréstia, de Ésquilo, escrita no século V a. C., representa o sistema vindicativo praticado com absoluta normalidade pelas personagens, pois constitui a forma mais contundente da expressão da vingança (SILVA, 2008, p. 136). De fato, François Ost inicia sua exposição sobre a tragédia dizendo que ela descreve "as aporias da lei do talião" (2005, p. 105), na medida em que a justiça puramente vingativa será colocada em xeque pelo surgimento da justiça humana, com força deliberativa para julgar os crimes de sangue.

Na trilogia esquiliana (*Agamênmom*, *Coéforas* e *Eumênides*), após a consumação do matricídio, Orestes, perseguido ferozmente pelas Erínias, que representam a Justiça antiga e reclamam a punição do culpado, será julgado nas *Eumênides* pelo tribunal instituído por Atena, o Areópago[2], símbolo da nova ordem jurídica que se impõe

[2] As Erínias (em grego *Erinýes*), também conhecidas como Fúrias vingadoras ou, mais pejorativamente, como cadelas, são deusas muito antigas a quem se atribui a missão de vingar os crimes de sangue perpetrados por parentes. A elas cabe a tarefa de perseguir Orestes pelo assassinato de sua mãe até aparecerem, nas *Eumênides*, dominadas pelo deus Apolo, que havia instado Orestes a cometer o homicídio. Ver ÉSQUILO, *Coéforas*, e notas às páginas 138-9, esclarecedoras sobre a origem das Erínias, e *Eumênides*, versos 97 a 110, e 120-122.

soberanamente[3]. Importa enfatizar que as Fúrias vingadoras aparecem significativamente na tragédia de forma diluída e irreconhecível, embora de presença aterrorizante, pois falta-lhes, como analisa Luiz Costa Lima, a identidade com os novos valores implantados. A imagem que é desenhada sugere a monstruosidade das figuras e expressa o repúdio da coletividade em reconhecer as suas faces repulsivas: elas são mimeticamente irrepresentáveis. Vejamos a descrição da profetisa na abertura das *Eumênides*, em que as Erínias já estão dominadas por Apolo:

> Ah! Não consigo descrever um espetáculo
> cuja simples visão me deixa transtornada
> e me força a deixar o templo de Loxias,
> [...]
> Em frente ao homem há **um grupo de mulheres**
> de aspecto estranho adormecidas nos assentos.
> Falei que são mulheres? Devo dizer Górgonas!
> Talvez não seja boa esta comparação;
> não é a Górgonas que devo referir-me.
> [...]
> o seu aspecto é tenebroso e repelente;
> [...]
> Nunca e em parte alguma vi seres assim
> e não consigo imaginar que algum lugar
> possa tê-las criado sem se arrepender
> e lamentar amargamente esse castigo. [...]. (Eumêunides, 47-49; 68-72; 77; 83-86, grifos nossos)[4]

Eric Havelock analisa a trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, como uma dramatização da lei da retaliação, em que cada homicídio tenta restaurar o equilíbrio, ou seja, "praticar a justiça" com as próprias mãos. A luta entre as duas concepções de Justiça, representada nas *Eumênides*, corresponde ao clímax dramático da trilogia elaborado em forma de uma "transação legal" ou "negociação", momento culminante para a passagem simbólica da Justiça entendida como legalidade (1978, p. 279-281).

A instauração de um tribunal humano

O combate entre as duas Justiças, mesmo com a negação das Erínias, é intenso e equilibrado, sendo a absolvição de Orestes decidida pelo voto de Atena (ÉSQUILO, Eumênides, 994-995; KARAM, 2008, 149-153) , que instaurará procedimentos jurídicos mais consentâneos com as novas demandas democráticas e, por essa razão, simbolicamente, converterá as Erínias em Eumênides (Benevolentes), deusas protetoras de Atenas (OST, 2005, p. 107). Apaziguada a fúria pelas palavras doces e persuasivas de Atena, as novas divindades não deixarão, contudo, de manifestar contradições: na verdade, a tensão trágica não desaparece, subsistindo a inapelável força sinistra das antigas deusas, que irão vigiar a conduta dos homens. Ou seja, o tribunal humano

[3] Segundo o testemunho de Gustave Glotz, o Areópago é o tribunal que ostenta maior credibilidade, composto pelos arcontes mais antigos, e reconhecido pela Justiça que impera nos seus julgamentos (1928, p. 124).
[4] Em nota explicativa às *Coéforas*, o tradutor, Mário da Gama Kury, leciona que as Górgonas são "monstros femininos cujo olhar petrificava quem os visse de frente" (p. 139).

inaugurado estará sob a perpétua vigilância das Erínias-Eumênides, inspirando mais terror que compaixão. É a própria Atena que, no final das *Eumênides*, proclama o lado sombrio e tenebroso das Fúrias, potências que irão infundir medo aos cidadãos, desviando-os do caminho do crime e da injustiça. Pois, para triunfar a ideia de harmonia, Atena descobre o equilíbrio na difícil coordenação da persuasão com o respeito e temor aos ditames da Justiça da Cidade:

> Prestai toda a atenção ao que instauro [Atena] aqui,
> atenienses, convocados por mim mesma
> para julgar pela primeira vez um homem,
> autor de um crime em que foi derramado sangue.
> [...]
> Sobre esta elevação digo que a **Reverência**
> e o **Temor**, seu irmão, seja durante o dia,
> seja de noite, evitarão que os **cidadãos**
> **cometam crimes**, a não ser que eles prefiram
> aniquilar as leis feitas para seu bem
> [...]
> Nem opressão, nem anarquia: eis o lema
> que os cidadãos devem seguir e respeitar.
> Não lhes convém tampouco expulsar da cidade
> todo o Temor; se nada tiver a temer,
> que homem cumprirá aqui os seus deveres?
> Se fordes reverentes ao poder legítimo,
> nele tereis um baluarte inexpugnável
> de vosso território e de vossa cidade,
> [...]
> Proclamo instituído aqui um tribunal
> incorruptível, venerável, inflexível,
> para guardar, eternamente vigilante,
> esta cidade, dando-lhe um sono tranqüilo. [...]
> Levada [Atena] pelo amor a este povo,
> deixo com ele as deusas poderosas
> mas de trato difícil; seu encargo
> é dirigir a vida dos mortais.
> Quem não pautar a conduta na vida
> pelos ditames destas divindades
> temíveis por seu poder inconteste,
> não poderá compreender a origem
> dos golpes que recebe em sua vida. [...]. (Eumênides, 900-903, 918-922, 925-932, 935-938, 1222-1230, grifos nossos)

A instituição de um tribunal humano, representado poeticamente por Ésquilo, constitui um marco na evolução do direito na Grécia antiga. Como já assinalado, a responsabilidade coletiva ou objetiva pelos delitos, partilhada no âmbito dos *gene* (de *génos*; grupo, família, tribo a que pertence o indivíduo), é substituída pela responsabilidade individual ou subjetiva, em que o transgressor responde de acordo com o grau de sua culpabilidade (OST, 2005, p. 111). A antiga ideia de vingança privada, de sangue, adquire uma abrangência maior: cuida-se agora de a Cidade assumir um papel relevante na condenação do criminoso como meio de extirpar o mal que porventura

poderia propagar-se pela comunidade. Urge, dessa forma, que a coletividade institua procedimentos judiciários que consagrem novos métodos de averiguação da verdade, suplantando, assim, uma justiça retaliativa, de natureza familiar e religiosa .

Observa-se nas *Eumênides* a ruptura com toda uma tradição anterior, baseada em crenças religiosas arcaicas e condutas costumeiras que se situam num padrão "pré-jurídico", conforme designa Louis Gernet ao referir-se às prefigurações do direito encontradiças em determinadas práticas tradicionais que, apesar de faltar-lhes o caráter operatório e sistemático próprio do direito, apresentam uma carga de significações próximas do universo jurídico (1968, p. 153-226). Significa romper com toda a herança proveniente da realeza e da religião que havia permeado e definido certas regras de juramento, de testemunho, de provas ordálicas, assentadas na palavra "mágico-religiosa", eficaz e incontroversa, dos mestres do pronunciamento justo e verdadeiro, como a do Ancião do Mar.[5]. Ao rei homérico, possuidor de "cetro e *themis*" (HOMERO, Ilíada, II, 206; IX, 99; GERNET, 1968, P. 212)[6], de divina procedência, sobrevém o juiz imparcial que a Cidade proclama como seu representante supremo para julgar os litígios em conformidade com a sua consciência e a legislação. Ocorre uma reavaliação conceptual da noção de prova e de testemunho, não mais sujeitos aos ditames oraculares ou ao espetáculo de combates entre adversários presididos por árbitros, mas esteados em "uma técnica de demonstração, de reconstrução do plausível e do provável, de dedução a partir de indícios ou de sinais" (VERNANT , 1988, p. 57), procedimento que levará à concepção de verdade objetiva, desconhecida antes do advento do direito e, embrionariamente, sugerida nas *Eumênides* pelas palavras proféticas de Atena (636-650).

Triunfo da palavra-diálogo

A palavra mágico-religiosa perde sua força assertórica e transmuda-se em palavra-diálogo, triunfo da nova organização política que elabora um espaço público onde frutificará o diálogo. o antigo combate entre guerreiros da mesma estirpe será substituído pela luta entre contendores portadores de discursos díspares, cuja vitória caberá àquele que conseguir vencer o adversário através do poder da persuasão e da razão. é o pleno exercício do *lógos* que, com a consolidação da *pólis*, irá desempenhar uma função política exemplar, projetando-se nas assembleias, nos tribunais, e criando as regras irrevogáveis do seu poder (DETIENNE, 1988, p. 54-55; VERNANT, 1977, p. 34-35). É importante sublinhar que o espírito de luta peculiar da sociedade arcaica, expresso pela palavra *agón*

[5] Utilizamos a análise bastante ilustrativa de Marcel Detienne na sua obra *Os mestres da verdade na Grécia arcaica,* principalmente o capítulo III, referente a "O Ancião do Mar". O ancião do mar corresponde a Nereu, descendente de Ponto, que é descrito na *Teogonia: a origem dos deuses*, de Hesíodo, com os epítetos de *apseudés* ("sem mentira"), *alethés* "sem olvido" e *nemertés* ("infalível"), ou seja, essencialmente vinculado às potências de *alétheia* e *Díke* ("nem os preceitos olvida mas justos e bons desígnios conhece"), opositoras do erro (do verbo *hamartáno*) e da injustiça. Portanto, cabe a Nereu a aplicação da Justiça através de procedimentos ordálicos provenientes de poderes adivinhatórios que caracterizam sua sabedoria. Por isso, ele é Mestre da Verdade e aclamado justiceiro (p. 24-26; HESÍODO, Teogonia: a origem dos deuses, 233-236).

[6] O rei homérico era denominado *basiléus*, típico representante da aristocracia guerreira, senhor de seu domínio, porém vassalo do *ánax,* cuja autoridade era-lhe superior pelo fato de o *ánax* estar no topo da organização social e política da realeza micênica (VERNANT, 1988, p. 19, 22-23).

(luta, batalha, debate), irá prolongar-se e institucionalizar-se na vida pública do período clássico através de manifestações bastante diversificadas, porém animadas pela mesma disposição agonística: os jogos olímpicos, os concursos teatrais, os debates políticos e filosóficos, os julgamentos nos tribunais (DUCHEMIN, 1968, p.12; GERNET, 1955, p. 69; ROMILLY, 1998, p. 37; VERNANT, 1977, p. 32-33). Consoante atesta Louis Gernet, o processo é a representação de uma batalha que se utiliza de armas eficazes para convencer o juiz e vencer o opositor:

> [...] **O processo é uma luta** em que uma das partes, de acordo com as regras do jogo, pode utilizar contra a outra uma arma determinada. A prova é uma arma. **Vencer e convencer se equivalem**. O adversário tem que ser **convencido** (é curioso, a este respeito, que o sentido tenha se conservado nas línguas modernas). Ele nos oferece uma primeira apreciação sobre a função da prova. Para o juiz não existe mais que o **drama judicial**, que se encena no presente; não há um pano de fundo temporal. (1968, p. 234; grifos nossos)[7]

A antiga *Thémis* que havia reinado soberana no período arcaico nas palavras dos reis, dos poetas e dos adivinhos tende a desaparecer na Grécia clássica. O seu significado original refere-se a uma ordem sancionada por um agente, divino ou humano, que impositivamente estabelece as regras que deverão ser observadas pelo consulente ou pela comunidade[8]. Percebe-se em *thémis* a existência de um poder supremo que concede a alguém, no caso ao rei homérico, ao justiceiro Nereu ou a uma instituição, a administração da Justiça como meio de ordenar as relações entre os indivíduos submetidos à sua jurisdição. Portanto, *thémis* pressupõe uma ordenação divina preestabelecida, as *themístes*, que servem de código legislativo para o julgamento dos litígios postos à apreciação do rei que, a seu talante, irá interpretar o caso. Não se trata de veredictos de inspiração divina, mas de uma adequação às regulações preordenadas, salvo os julgamentos do Ancião do Mar que se instalam num nível sobre-humano (OSTWALD, 1973, p. 675-676).

Educação pública para a equidade na concepção de Paul Ricoeur

Paul Ricoeur analisa a questão da violência e sua presença na história, ou seja, a capacidade incontida do homem para a destruição e a catástrofe. Afirma que a finalidade da violência é a morte do outro numa espiral de atos excessivos, expondo a vítima a uma agonia sem fim (1968, p. 225-227). De acordo com Ricoeur, o caminho oposto levaria o

[7] Tradução do texto em espanhol: "[...] *El proceso es una lucha en que una de las partes, de acuerdo con las reglas del juego, es admitida para utilizar contra la otra un arma determinada. La prueba es un arma. Vencer y convencer equivalen a lo mismo. El adversario tiene que ser convencido (es curioso, a este respecto, que el sentido se haya conservado en las lenguas modernas). Con ello se nos ofrece una primera apreciación sobre la función de la prueba. Para el juez no existe más que el drama judicial, que se representa en el presente; no se da trasfondo temporal*.". Sobre a persistência do *agón* nos novos procedimentos instaurados, embora conduzido pela persuasão ao invés da violência dos embates físicos, ver HAVELOK, 1978, p. 279-80.

[8] *Thémis* expressa uma ordem que é posta, estabelecida, geralmente de origem divina. Cf. para a abordagem de *thémis* em particular OSTWALD, Martin (1973, p. 674-675; 1969, p. 12-15 e 18-19).

homem à sua humanidade através de gestos significativos de rompimento com a violência gravada na história (1968, p. 234).

Ricoeur indaga sobre a concepção da justiça associada à vingança e propõe uma separação entre o desejo de vingança e a justiça, propondo a equidistância de um terceiro personagem, que atuaria como mediador do conflito (2008, p. 6). Ricoeur equipara o papel do juiz no âmbito jurídico ao mestre da justiça na esfera moral, ou ao poder soberano na política, tal sua crença na função do juiz na distribuição da justiça (2008, p. 9). Por conseguinte, Ricoeur resume a sua assertiva no seguinte parágrafo:

> [...] A grande conquista, nesse aspecto, consiste na separação entre vingança e justiça. Em ligar do **curto-circuito da vingança**, a justiça põe o distanciamento dos protagonistas, cujo símbolo em direito penal é o estabelecimento de uma distância entre crime e castigo. [...] (2008, p. 6; grifos nossos)

Trata-se, sobretudo, de pensar filosoficamente o conceito de justiça, penetrando na *práxis* jurídica, campo privilegiado onde através da ação dos homens interligam-se o desejo de realizar o justo e a obediência às regras estabelecidas, produzindo um conjunto de contradições e ambivalências de difícil superação. Explicita-se a separação entre vingança e justiça pela institucionalização da mediação de um terceiro situado a uma justa distância entre os pólos do conflito. Procura-se demonstrar que a reflexão ricoeuriana não se reduz a um processo de evolução do direito, mas se insere no campo da sua filosofia moral (1991). O direito para Ricoeur firma-se uma ligação incindível entre a moral, o direito e a política, abandonando-se um viés estritamente jurídico, cujo alcance atinge uma densidade filosófica da maior relevância para as questões do direito e da justiça.

Paul Ricoeur inscreve a sua concepção sobre a justiça no prolongamento desse viés intersubjetivo, calcado fundamentalmente na consideração do outro. No prefácio a *O justo*, volume 1, Ricoeur assinala que "o *lugar* filosófico do justo situa-se, assim, em *Soi-même comme un autre*, no ponto de intersecção desses dois eixos ortogonais e dos percursos de leitura que eles demarcam." (2008, p. 7). Vale dizer, a estrutura arquitetada em *Soi-même comme un autre* pressupõe a leitura de um eixo horizontal, que constitui a dimensão dialógica do si (*soi*), ou em outros termos da *ipseidade* perante a mesmidade; e de um eixo vertical, que apresenta a hierarquização dos predicados qualificadores da ação humana no plano da moralidade (VILLAVERDE, 2004, pp. 143-149).

De acordo com o roteiro delineado por Ricoeur, o eixo horizontal corresponde à supremacia da ética sobre a moral, ou seja, da intencionalidade da vida boa sobre a norma. No sétimo estudo do *Soi-même comme un autre*, denominado "*Le soi et la visée éthique*", Ricoeur explicita essa superioridade convergindo com um terceiro componente – o justo – para a definição de intencionalidade ética, "chamamos 'intencionalidade ética' *à intencionalidade da 'vida boa' com e para outro em instituições justas*" (1991, p. 202). Esse posicionamento implica o reconhecimento do outro e a mediação de instituições, compondo o primeiro estágio para uma teorização filosófica sobre a Justiça baseada principalmente na prevalência da dimensão dialógica sobre a monológica.

Ricoeur indaga se é pertinente efetuar uma análise do predicado bom associado à investigação sobre a justiça. Sem dúvida, o seu roteiro intelectual parte necessariamente

da proposição extraída do eixo horizontal no sentido da mediação de instituições justas como terceiro elemento caracterizador da dimensão dialógica do justo. Dito de outra forma, a articulação com o eixo anteriormente discutido permite concluir que a justiça constitui uma aspiração legítima de viver bem em instituições justas. Há uma ênfase em atravessar a vida nas diversas dimensões que ela oferece para a realização plena do indivíduo. Acrescente-se a essa "fórmula desiderativa" (2004, p. 150), no dizer de Villaverde, o aspecto político que compõe a construção ética da vida boa segundo Ricoeur, o qual expõe com nitidez o primeiro nível do eixo vertical:

> [...] Retomo aqui a fórmula que proponho em *Soi-même comme un autre*: querer uma vida realizada com e para os outros em instituições justas. A justiça, segundo essa leitura, faz parte integrante do querer viver bem. Em outras palavras, o querer viver em instituições justas situa-se no mesmo nível de moralidade que a vontade de realização pessoal e que a de reciprocidade na amizade. O justo é, em primeiro lugar, objeto de desejo, carência, querer. Enuncia-se num modo optativo antes de se enunciar no imperativo. Essa é a marcada seu enraizamento na vida (na vida como *bíos*, e não como *zoé*). (...) Que a questão do justo pertence a essa interrogação é coisa que Aristóteles já atestava no início de *Ética nicomaquéia*, ao afirmar que a pretensão à felicidade não detém sua trajetória na solidão – e, acrescentarei, na amizade -, mas no meio da cidade. A política, tomada em sentido amplo, constituía então a arquitetônica da ética [...] (2008, p. 10-11).

No nível deontológico, timbrado pelo signo da proibição e pelo predicado obrigatório, transitam as normas e os deveres estatuídos. Afloram aqui com mais veemência o imperativo e a consequente oportunidade de os agentes exercerem o poder sobre os outros. Por outro lado, para conter a escalada da violência impõe-se reivindicar uma validade universal ligada à ideia de lei, em que está ínsita a vinculação ao bem na configuração do estatuto jurídico. Ricoeur renuncia a uma teoria puramente procedimental de justiça, despontando o sentido de justiça da interseção entre o formalismo deontológico e a referência ao bem. (VILLAVERDE, 2004, p. 150-151).

O pensamento ricoeuriano atinge o terceiro nível do eixo vertical direcionado pelo enfoque da sabedoria prática. Nesse plano a consciência moral é defrontada com situações singulares caracterizadas por conflitos agudos, tendo que tomar a decisão mais justa. Nesse momento aponta como solução para superar a ação trágica dividida entre pólos contrastantes o conceito de equidade elaborado por Aristóteles na *Ética a Nicômaco.* Assim, procede Ricoeur a uma tentativa de reconciliar posições aparentemente irredutíveis, criando uma síntese para a qual o justo emerge de circunstâncias opacas, porém conduzido por um procedimento metodológico que une invariavelmente as exigências de persecução de uma vida boa em instituições justas com os estatutos legais ordenadores da vida em sociedade.

No texto "Condenação, reabilitação, perdão", inserido em *O justo 1* Ricoeur reforça a ideia de uma educação pública para a equidade (2008, p. 190), que pressupõe o sentimento de indignação pelo crime cometido, mas, igualmente, um processo de reabilitação do criminoso e superação das práticas de vingança. Tentativa de a profecia inscrita na *Iliada* cessar seus efeitos maléficos, que tanto sofrimento causam à humanidade.

Conclusão

Os gregos são considerados os mais importantes teóricos da Justiça e do Direito. Resgatar os fundamentos do pensamento jusfilosófico ocidental constitui uma etapa imprescindível para uma compreensão total das bases teóricas que alicerçam o nosso

edifício jurídico. A obra dos trágicos, em especial, desenvolvida no transcorrer do século V a. C., constitui uma forma específica de indagação acerca da problemática do homem e das instituições políticas e jurídicas em pleno processo de criação de novas configurações.

A *Oréstia*, de Ésquilo constitui a representação perfeita da "justiça selvagem", na definição de Francis Bacon. Após um enredo marcado por um lastro de sangue, a última parte da trilogia esquiliana, *Eumênidas*, rompe com o ciclo de vingança, da justiça retaliativa, e cria um tribunal humano para o julgamento dos crimes de sangue.

Paul Ricoeur explicita a problemática da justiça e da vingança, sugerindo que o curto-circuito da vingança seja substituído pela intermediação de um terceiro imparcial, capaz de solucionar o conflito instaurado e propor uma condenação justa. Para esse fim, insere suas reflexões sobre o justo na filosofia moral e invoca uma educação pública para a equidade como forma de cessar com o desejo de vingança.

Com efeito, constata-se que a busca por uma teoria filosófica do justo perpassa o eixo horizontal, roteiro delineado por Ricoeur em *O si mesmo como um outro*, correspondente a supremacia da ética sobre a moral, ou seja, da intencionalidade da vida boa sobre a norma; o vertical, caracterizado pela moralidade e pelo predicado obrigatório; o terceiro nível direcionado para a sabedoria prática, em que a consciência moral é defrontada com situações singulares caracterizadas por conflitos agudos. Aristóteles na *Ética a Nicômaco* é retomado por Ricoeur, resgatando também a noção de *phrónesis*. Articula-se em Ricouer a proposta de superação do bom e do legal através do termo *equitativo*.

Referências:

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução Leonel Vallandro; Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Rosá. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores IV).

BACON, Francis. **Ensaios**. Tradução Alan Niel Ditchfield. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. (Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento, v. 13).

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades Editora; Editora 34, 2013. (Coleção Espírito Crítico).

ÉSQUILO. **Oréstia***:* Agamêmnon; Coéforas; Eumênides. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 141-89.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUCHEMIN, Jacqueline. *L'AΓΩN* dans la tragédie grecque. 2ème Edition revue et corrigée. Paris: Les Belles Lettres, 1968. (Collection des Études Anciennes).

FERRAZ Jr., Tércio Sampaio. **Estudos de filosofia do direito**: reflexões sobre a poder, a liberdade, a justiça e o direito. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GERNET, Louis. **Anthropologie de la Grèce antique**. Paris: Flammarion, 1968.

_____. **Droit et société dans la Grèce ancienne**. Paris: Recueil Sirey, 1955. (Publications de l'Institut de Droit Romain de l'Université de Paris – XIII).

_____. **Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce**: étude sémantique. Paris: Ernest Leroux, 1917.

GLOTZ, Gustave. **La cité grecque**. Paris: La Renaissance du Livre, 1928. (L'Évolution de l'Humanité – Synthèse Collective – XIV).

HAVELOCK, Eric Alfred. **The Greek concept of justice**: from its shadow in Homer to its substance in Plato. Cambridge – London: Harvard University Press, 1978.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução e estudo Jaa Torrano. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 1995. (Biblioteca Pólen).

HÖFFE, Otfried. **O que é justiça?** Tradução Peter Naumann. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Filosofia – 155).

HOMERO. **Ilíada** (em versos). Tradução Carlos Alberto Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

KARAM, Henriete. Do dever de vingança ao direito de justiça. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Orgs.). **Direito & Literatura**: reflexões teóricas. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. (Biblioteca de teoria e crítica literária; v. n. 1).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral**. Tradução Joaquim José de Faria. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2002.

NUSSBAUM, Martha C. **A fragilidade da bondade**: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Tradução Ana Aguiar Cotrim. Revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

OST, François. **Contar a lei**: as fontes do imaginário jurídico. Tradução Paulo Neves. São Leopoldo: Unisinos, 2005. (Coleção Díke).

OSTWALD, Martin. Ancient Greek Ideas of Law. **Dictionary of the history of ideas**. New York, Scribner's Sons: p. 673-85, 1973, 5 v.

_____. **Nomos and the beginnings of the Athenian democracy**. Oxford: Clarendon Press, 1969.

PINTO, Cristiano Otávio Paixão Araújo. O teatro e a história do direito: a experiência da tragédia grega. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Orgs.). **Direito & Literatura**: reflexões teóricas. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008.

POSNER, Richard A. **Law & literature**. Third edition. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

_____. **Law and literature**: a misunderstood relation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

RICOEUR, Paul. _____. **História e verdade**. Tradução F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

_____. O justo entre o bom e o legal. In: ___. **Leituras 1:** em torno ao político. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. **O justo1**: a justiça como regra moral e como instituição. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

_____. **O si-mesmo como um outro**. Tradução Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SALLES, João Moreira. **El Salvador**: a propósito da força e da fragilidade. In: ABRANCHES, Sérgio et al. **Democracia em risco?**: 22 ensaios sobre o Brasil hoje. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Joana Aguiar e. Vingança e justiça na encruzilhada do direito: um patrimônio jurídico-literário. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; COPETTI NETO, Alfredo (Orgs.). **Direito & Literatura**: reflexões teóricas. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução Ísis Borges B. da Fonseca. 2. ed. corrigida. Rio de Janeiro – São Paulo: Difel, 1977.

_____. A tragédia grega: problemas de interpretação. In: MACKSEY, Richard; DONATO, Eugenio (Org.). **A controvérsia estruturalista**: as linguagens da crítica e as ciências do homem. Tradução Carlos Alberto Vogt; Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 285-306.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado; Maria da Conceição M. Cavalcante; Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VILLAVERDE, Marcelíno Agís. **Paul Ricoeur**: a força da razão compartida. Lisboa: Instituto Piaget, 2004. (Colecção: Pensamento e Filosofia).

OS DESVIOS DA LEGITIMIDADE: VIOLÊNCIA E PODER EM *OBSERVAÇÕES SOBRE O DIREITO DE PUNIR* E *MINEIRINHO*, DE CLARICE LISPECTOR

Ma. Adriana Yokoyama (UFSM)[1]

Resumo: Este trabalho aborda as relações de violência e poder em duas narrativas de Clarice Lispector: *Observações sobre o direito de punir* e *Mineirinho*. Objetivando uma reforma no sistema penitenciário brasileiro, Clarice descreve a necessidade de um *dever de punir,* no intuito de restituir à vida a sua normalidade. Em *Mineirinho*, a escritora sensibiliza-se com a morte de um bandido assassinado com treze tiros pela polícia carioca, trazendo em si os questionamentos em relação às formas de penalização legitimadas pelo Estado e a reprodução de sua violência. Nesse contexto, nossas análises serão conduzidas por intermédio dos estudos sobre violência/poder, memória/identidade, sob o viés político e autoritário do Estado, entrelaçadas à realidade do contexto social presente nessas narrativas.
Palavras-chave: Violência; Poder; Memória; Identidade

Introdução

A narrativa singular de Clarice Lispector tem em seu cerne propostas que ultrapassam a escrita literária. Apresentando-se como uma escrita que se propõe a estabelecer, no âmago de sua criação, a observação da vida e dos mistérios que envolvem *ser humano*, sua literatura invade as camadas mais recônditas da alma revelando e propondo ao leitor inúmeras possibilidades de ação. Mais do que uma proposta, sua narrativa é a maneira que a escritora encontra de fazer da palavra sua ferramenta de expurgação. Esse processo, que se constrói a partir de seu envolvimento com o mundo, é fruto de sua incapacidade de compreender o movimento das coisas ao seu redor, encontrando na escrita uma maneira de descrever essa falta. Nesse sentido, a literatura apresenta-se como um veículo capaz de "emprestar significação as coisas, recortar partes da realidade- seja social, seja vivencial-, aproximar elementos e valores antes distanciados e formar novos arranjos significantes" (SANTOS, 1986, p. 15).

Assim, as narrativas *Observações sobre o direito de punir*, publicada na revista *A Época* em 1941, mais tarde reunida no livro *Outros Escritos* (2005), e *Mineirinho*,

1 Graduada em Letras (UFRRJ), Mestra em Estudos Literários (UFSM). Atualmente, doutoranda em Estudos Literários (UFSM) e bolsista CAPES. Contato: adrianayokoyamaa@gmail.com

publicada na revista *Senhor* em 1962, constando, atualmente, no livro *Para não esquecer* (1999), projetam-se no recorte de um contexto social que, embora distanciados por duas décadas, aproximam-se pela mesma percepção: o sentimento de revolta ante as manifestações autoritárias e violentas do Estado, aliadas a um dever de justiça e de uma política de recuperação a partir das bases. Aprofundando-se nos estudos memorialísticos e identitários, a discussão pontua o viés social, político e autoritário do Estado, além das relações entre ficção e realidade imbricadas em suas obras. As narrativas, que se propõem a um processo de intertextualidade, evocam associações que demonstram a importância desses estudos para analisar e esclarecer os diferentes olhares e os aspectos interrelacionais presentes na obra. Portanto, a análise das obras faz-se necessária para concretizarmos a nossa proposta e delimitarmos os pontos de contato e reconhecimento das narrativas entre si.

A intrínseca relação entre as narrativas claricianas

Embora produzidas em períodos distintos, as narrativas, que pertencem ao mesmo universo e apontam para a mesma direção, alcançam maior compreensão a partir de uma leitura em conjunto pois, é como se a teoria (a ensaio de 1941) encontrasse a prática (a crônica de 1962) para a alcançar o pleno entendimento das relações estabelecidas no interior desse contexto, intensificando a ideia de reforma do sistema penitenciário, e apontando os erros de significação e assimilação do termo cristalizado. Ao compararmos as aproximações teóricas que se apresentam como elementos intertextuais no auxílio de nossas interpretações, podemos perceber o quão afinadas estão às teorias e às intenções de Max Weber em relação às narrativas claricianas. Pois, assim como Weber que acredita na tarefa da sociologia em descobrir os possíveis sentidos das ações humanas presentes na realidade social, a escritora, em toda sua sensibilidade, parece lançar olhares aguçados a esta ciência, comungando com associações que remetem à contiguidade de seu olhar sobre o outro.

As narrativas, que se apresentam munidas de elementos interdisciplinares em sua composição, confirmam este fato pela presença de contextos sociais, políticos e psicológicos que acumulam, em sua estrutura, uma intensidade de reflexões conectáveis.

Se pensarmos na escrita criativa de Clarice, podemos observar que esse processo está intimamente interligado a sua essência como ser humano, pois, para ela, a escrita surge como uma necessidade de transcrever seus sentimentos e suas observações do mundo, sempre em um processo de reconhecimento e aprendizagem.

Desse modo, investigar a significação de uma obra literária é uma atividade dinâmica que demanda uma pesquisa muito além da superficialidade. Pois, sua habilidade em conduzir "a elaboração criativa da linguagem deriva de uma profunda experiência entre o ser e a realidade" 2, a partir de uma escrita que comunga com a intencionalidade de uma literatura que busca no contexto social a resposta para compreensão de si e do mundo, pois investigar é:

> construir na distância entre o ser e o objeto [...], uma expressão totalizadora do real que produz um discurso em que o homem se faz significar. Desperta e comunica sentidos que, muitas vezes, não são conseguidos no convívio com as pessoas, preocupadas apenas com o pragmatismo do mundo. Lê o homem na sua vivência cotidiana e no seu percurso histórico [...] (GARCIA, 2008, p. 6).

Esse mergulho no esteticismo da obra, que nos permite desvendar e desbravar alguns caminhos, nos leva à análise da questão social, política e autoritária, além de avançarmos nos estudos identitários e memorialísticos no âmbito de uma narrativa que se constitui a partir das relações entre realidade e ficção.

Entre Clarice: uma análise das narrativas *Observações sobre o direito de punir* e *Mineirinho*

O ensaio de 1941, *Observações sobre o direito de punir,* apresenta-se como uma proposta de inserir, no contexto jurídico, uma lei para modificar o sistema penal brasileiro. Seu ingresso na *Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil*, em 1939, deve-se à influência de seu pai que observou em Clarice uma atitude de luta e reivindicação pelos direitos humanos, acreditando ser a advocacia uma profissão a contento de suas atitudes. Embora concluindo seu curso, a escritora nunca voltou para

2A frase foi retirada da tese de doutorado de Maria José Ladeira Garcia, submetida ao Programa de Pós-Graduação em ciência da literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para a obtenção do título de doutora, no ano de 2008.

buscar seu diploma. E foi durante o curso que Clarice escreve o ensaio em questão. (LISPECTOR, 2005, p. 43).

Este ensaio, que se pretende a uma reforma no sistema penitenciário do país, reflete sobre a expressão *direito de punir* no intuito de comprovar a arbitrariedade desse termo. Para ela, existe apenas um *poder de punir* que se coloca à disposição do Estado para a *execução*, no sentido lato da palavra, de tais ações. A escritora, apresenta argumentos que se dissociam do termo por entender a instabilidade e a relatividade da mente humana em relação ao conceito de punição, principalmente, em relação aos critérios de julgamento e qualificação de um ato como sendo criminoso ou não. Essa questão, que se desloca para o contexto histórico das instituições, ao sentirem-se ameaçadas pela tentativa de um entrecruzamento de atos e decisões que não comungam com as vigentes, encontra no termo *punição* um ato de defesa. É a maneira encontrada pelas instituições para que um *poder paralelo* não se estabeleça em seus domínios.

Essa percepção da instauração de um direito/poder sobre a sociedade esbarra na hipótese de sua origem e de seu desenvolvimento. Segundo a autora, "desde que o homem pôde vingar a ofensa a ele dirigida, e verificou que tal vingança o satisfazia e atemorizava a reincidência, só deixou de exercer sua força perante uma força maior" (LISPECTOR, 2005, p. 46). Foi a partir dos excessos desses atos de vingança que os mais fracos se uniram, compondo uma sociedade distinta. Dessa união, imbuída pela racionalidade, foram instituídas novas noções de caridade, justiça, igualdade, criando-se uma espécie de superego capaz de reger e fiscalizar o relacionamento do ser humano com a nova sociedade que se formava, impedindo a inserção de atos considerados proibidos. Essa noção foi aos poucos extinguindo o uso da força bruta nas relações humanas, dando lugar ao estabelecimento de leis que puniam os atos que fossem contra as leis vigentes. Contudo, são os indivíduos mais capazes que estão habilitados a vigiar e observar as leis, mantendo a estabilidade social, ou seja, o Estado em sua primeira formação ideológica (LISPECTOR, 2005, p. 46-47).

Podemos correlacionar essa forma de defesa das instituições com uma das concepções mais pertinentes em relação a esse tipo de poder, advindas das reflexões do sociólogo Max Weber (1956) que nos apresenta os *Os três tipos puros de dominação*

legítima (dominação carismática, tradicional e legal), esclarecendo e auxiliando nossa pesquisa no entendimento da força desse poder como uma forma de:

> *Dominação legal* em virtude de estatuto. Seu tipo mais puro é a dominação burocrática. Sua idéia básica é: qualquer direito pode ser criado e modificado mediante um estatuto sancionado corretamente quanto à forma. [...] Obedece-se não à pessoa em virtude de seu direito próprio, mas à *regra* estatuída, que estabelece ao mesmo tempo a quem e em que medida se deve obedecer. [...] O tipo daquele que ordena é o "superior", cujo direito de mando está legitimado por uma *regra* estatuída, no âmbito de uma *competência concreta* [...] (WEBER, 1956 p. 1-2).

Ou seja, na *dominação legal*, o Estado detém o poder porque ocorre a partir de uma legislação, de um trâmite legal, e sua punição está baseada em leis específicas, pois *punir* é sua forma de manter o monopólio da força. É sobre esse direito que a escritora contesta, pois "a sociedade, porém, mais sabiamente, prefere falar num 'direito de punir' força unilateral, garantidora de uma boa defesa contra o ataque à sua estabilidade" (LISPECTOR, 2005, p. 43). Essa constatação reforça sua hipótese na existência, não de um direito, mas de um *poder de punir* que até hoje traz em suas raízes os resquícios de um passado punitivo pelo sabor da vingança. O que nos move neste ensaio é a sensibilidade de Clarice em nos conceder a oportunidade de percebermos o entrelaçamento das ideias legislativas aos sentimentos pessoais e contraditórios, expressando, muitas vezes, atitudes sádicas na execução das leis. Portanto, é a respeito desse aspecto que Clarice propõe uma nova revisão desse termo. É pela responsabilidade de direcionar e restituir à vida àqueles que subverteram algumas regras, e em atitudes de defesa à sociedade e ao combate a reincidência de um crime, que Clarice reforça a ideia de reforma no sistema penal, pois para ela o que cabe nessa significação é o *dever de punir*, isso é o essencial: procurar sanar os males da sociedade.

Em *Mineirinho*, o assassinato de um homem chamado José Miranda Rosa, mais conhecido como *Mineirinho*, transformado em título da crônica escrita em 1962, por Clarice Lispector, narra a história de um dos bandidos mais procurados pela polícia carioca nesse período. Considerado uma espécie de *Robin Hood* da favela, Mineirinho foi assassinado pela polícia no dia 1º de maio de 1962. Embora contraventor, Mineirinho era admirado e respeitado por seus amigos e vizinhos na comunidade em que morava: na favela da Mangueira, no Rio de Janeiro. Pois, igualando-se ao anti-herói inglês, ele

roubava dos ricos para dar aos pobres. Por suas atitudes subversivas e fora- da- lei, a prisão de Mineirinho passou a ser uma questão de honra para restituir a paz e a tranquilidade da cidade. Capturado, Mineirinho foi brutalmente assassinado, pela polícia, com treze tiros à queima roupa, noticiando todos os veículos de comunicação da época3.

Nessa narrativa, Clarice entrega-se ao total aprofundamento do ser ao receber a notícia da execução desse bandido com treze tiros, e faz uma autoavaliação na tentativa de tentar entender essa atrocidade e o seu lugar no mundo. Publicada pela primeira vez na revista *Senhor,* com o título *Um grama de radium- Mineirinho,* a crônica descreve minuciosamente o sentimento de impotência mediante a supremacia e ao estabelecimento do poder. Inundada por sensações contraditórias, a escritora sente a dor da morte de Mineirinho, em plena consciência da legitimidade do Estado em executar a punição. É sobre essa punição, esse *dever de punir*, baseado em atitudes primitivas, que a escritora reage.

O impacto do assassinato de Mineirinho, em Clarice, insere-a em um contexto social muito mais amplo, pois a excentricidade do fato aliada à sensibilidade de uma escritora que faz da literatura o seu veículo de compreensão de si e do mundo recria, sob as bases da crueldade, um sentimento de humanização e conscientização. É a forma que ela encontra de utilizar a palavra como mediadora de um discurso que carrega em si a própria realidade e a verdade das coisas. Segundo sua descrição, o que a atormentava ainda mais neste fato era a maneira como Mineirinho foi assassinado: com treze tiros. Embora o relato refira-se a um infrator, um facínora, como mencionado algumas vezes por Clarice Lispector, em sua crônica, trata-se de um ser humano. Esse seu olhar aguçado no outro, uma característica de sua escrita literária, é percebido ao longo de toda a sua narrativa.

Sua escrita reside na brutalidade das ações, reflexos da não compreensão de uma política penal que possa agir nesse direito de punir, como um *dever de punir*, conforme mencionado na obra anterior. Assim, é inegável a intrínseca relação entre as crônicas de

3 Informações colhidas do site do Instituto Moreira Sales. Disponível em:< http://claricelispectorims.com.br/Posts/index/19>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

1941 e 1962, pela interpenetração de uma consciência e uma ideologia que perpassa a produção literária para atingir o âmbito das relações jurídicas, sociais e antropológicas.

Munida de um sentimento paradoxal, a escritora, ancorada no suporte e na legitimidade do Estado em defender seus cidadãos, reage em *legítima defesa* ante a caracterização de uma ação brutal por parte daqueles que nos deveriam prestar socorro. São os treze tiros que mataram Mineirinho que desencadeiam uma infinidade de reflexões contraditórias, de dores e desilusões pela instituição de um poder autoritário que, no exercício de seu *direito de punir*, não se baseia em uma "pena científica, impessoal, mas [...] nela entra muito dos sentimentos individuais dos aplicadores do direito (como sejam o sadismo e a ideia de força que confere o poder de punir" (LISPECTOR, 2005, p. 48). A sensação de pequenez e de impotência e, mais ainda, a dificuldade de alcance e completude mediante os fatos, é que faz Clarice Lispector descrever tão intensamente os treze tiros que mataram Mineirinho:

> Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina- porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (LISPECTOR, 1999, p. 124).

A justiça que pune Mineirinho ainda é a mesma que se apoia nos resquícios de uma decisão calcada na vingança a uma ofensa, ao ataque à instituição vigente e a proliferação violenta de resultados que fogem à normalidade, mas baseada na brutalidade. É o *poder de punir* que assusta a escritora, pois a justiça "que vela o seu sono" é a mesma que a acorda e a perturba com os treze tiros dirigidos a Mineirinho (LISPECTOR, 1999, p.124). A composição de sua narrativa cerca-se da percepção e da decepção de uma conformidade mediante o regime instituído. De acordo com Clarice, *os sonsos essenciais* somos todos nós que, diante da necessidade de segurança, abandonamos a nossa força, revolta e amor, cedendo lugar ao *esquecimento* e ao conformismo. Portanto, é a partir dessa nossa *falsa salvação* que podemos reconhecer que a constituição da *persona* de Mineirinho é em si o nosso próprio erro. Conforme sua percepção, o erro de perceber o que em silêncio fizemos de um homem (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Em *Mineirinho*, Clarice reconhece a importância de se encontrar preciosidade no erro, pois somente a partir desse encontro é que poderemos enfim no salvar. Essa salvação de que fala Clarice, parte do princípio do reconhecimento de que existe algo a fazer, de que vidas podem ser modificadas mediante a percepção de um olhar direcionado ao outro. Contudo, a própria condição de Mineirinho é elemento essencial para a sua transformação. A violência, característica das atitudes deste facínora é, para Clarice, uma violência inocente, *"*não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta*"* (LISPECTOR, 1999, p. 124). Essa passagem demonstra claramente o engajamento de Clarice ao defender a reforma no sistema penitenciário brasileiro, em *Observações sobre o direito de punir* (1941).Tal compreensão que se caracteriza na recuperação, no dever de punir, sob as bases de leis e diretrizes jurídicas que, imbuídas de uma responsabilidade social, possam *tratar* e direcionar esses indivíduos a um caminho mais digno, parte da concepção primordial de um amparo humanizador, desde suas bases, e socialmente mais acessível às camadas mais desfavorecidas da sociedade.

A defesa de Mineirinho deve-se ao fato de ser ele uma vítima desse poder punitivo e legítimo do Estado que, ao conduzir seus próprios métodos e utilizar inúmeras alternativas para consolidar sua força, excede-se em sua liberdade de ação. A tarefa (crônica) encomendada pela revista *Senhor* a Clarice Lispector, apresenta a descrição de um relato em que violência e o sentimento de compaixão encontram-se inteiramente conectados. A sensibilidade da escritora ante a percepção de uma infração de Mineirinho endossa as inúmeras críticas que revelam a qualidade essencialmente humanizadora de Clarice. O fato de a escritora assumir-se como esse outro que, dilacerado, talvez inconformado, ao contrário de muitos de nós, diante de uma realidade cruel oferecida sem alternativa, possibilitou um dos entrosamentos mais significativos da obra, pois, em sua visão, o que se tornou punhal em Mineirinho, é o mesmo que a faz dar água a um homem, não que ela possua, mas porque ela sabe o que é sentir sede. (LISPECTOR, 1999, p. 125). Errante, Mineirinho viveu tentando acertar, ou pelo menos, na esperança de suprir, enredado pelas aventuras de *Robin Hood*, e sua *coragem de destruição*, as lacunas deixadas por um Estado que a cada dia mais se mostra incapaz de levar pelas mãos aqueles que os apoiam.

O estranhamento causado pelas inúmeras sensações contraditórias, na crônica de Clarice, traz à tona o desejo de *uma justiça prévia.* De uma justiça que possa compreender a verdadeira essência desse direito de punir e da palavra justiça, "sobretudo uma justiça que olhasse a si própria, e que visse que nós todos, [...] somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue a maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre [...] um crime de fuzilamento" (LISPECTOR, 1999, p. 126-127). O exagero dos treze tiros que assassinou Mineirinho foi e sempre será a prova de que o Estado, no auge de sua legitimidade, excedeu o seu poder livremente, pois, para a defesa de uma possível derrocada de sua instituição, a utilização da força bruta foi a sua resposta. Em entrevista a Júlio Lerner, em 1977, Clarice destaca essa produção como uma das mais importantes, talvez pela dureza dos fatos e a forma como foi atingida, como sentiu a revolta. Segundo Clarice "[...] qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar. Era prepotência" (LERNER, 1977).

Nessa trajetória entre as narrativas, podemos perceber outro direcionamento possível para a análise das narrativas: a dicotomia entre tempo e memória, e sua relação, por intermédio da escrita, com a sua experiência e a do outro. A leitura de *Memória e Identidade,* de Michael Pollak (1992), é material essencial na consolidação de nossas pesquisas por nos fazer compreender os liames que vão desembocar na construção de uma identidade pela memória, individual ou coletiva. Para ele:

> *A priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes" (POLLAK, 1992, p. 2).

Da mesma forma, na crônica *Mineirinho,* Clarice retoma um relato intermediado pelo *outro,* pois, de acordo com a narrativa, é a partir do outro (Mineirinho) que a escritora recobra a memória na tentativa de encontrar no passado (na crônica de 1941) a compreensão da condição humana e uma possível solução social para a coletividade. Na direção dessa mesma linha de pensamento, Zilá Bernd (1992) nos dá suporte às pesquisas por declarar que:

> [...] as literaturas dos grupos discriminados - negros, mulheres, homossexuais - funcionam como o elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os campos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação. [...] o discurso literário produzido nessas circunstâncias é marcado pelo desaparecimento do "eu" em favor de um nós coletivo [...] (BERND, 1992, p. 13).

É importante observarmos que a percepção desse sentimento de identidade é reflexo da ação subumana de um assassinato brutal que, embora se tratasse de um bandido, era um ser humano sem oportunidades; produto de um Estado que exerce o *direito* de punir. A crônica, insere questionamentos que vão imprimir na atitude da escritora um sentimento de fragilidade e impotência, percebido claramente ao longo de sua narrativa. Essa atitude exercida pelo Estado é a sua forma de defesa, pois "o crime significa um ataque a determinada instituição vigente, [...] e se não fosse punido representaria a derrocada dessa instituição [...]" (LISPECTOR, 2005, p.45-46).

Nesse contexto, Benedito Nunes não apenas nos direciona a compreensão da força da narrativa clariciana, em conformidade com a identidade, como também nos revela, mediante essa concepção, a relação da realidade com sua escrita ficcional. Aspecto comum em algumas obras de Clarice, essa mistura denominada por Benedito Nunes de *improviso* é, "sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia da personagem". (NUNES, 1989, p.169). Esse *jogo da identidade* nos insere em um contexto dialógico que une ficção e realidade provocando-nos uma reflexão aos fundamentos dessa dialética.

Embora tenhamos como objeto de estudo a crônica, que parece, a princípio, apenas uma notícia de jornal que se apropria de fatos da atualidade, ela se caracteriza como um gênero literário rico em significações e com tendências a prosa de ficção, que se debruça no cotidiano, pois segundo Davi Arrigucci (1987), que nos auxilia na fundamentação de nossas teorias, "para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia" (ARRIGUCCI, 1987, p. 55). Sendo nossas pesquisas o relato de uma realidade social e cotidiana, e em determinados momentos pelo delineamento de memórias, procuramos entender como se dá esse processo de assimilação da realidade ao plano ficcional. No encontro desta visão, Rosani Umbach (2008), em seu artigo *Memórias da repressão*, nos fornece elementos importantes para esta compreensão por descrever que:

> a memória na literatura, ou seja, os estudos sobre a encenação literária da memória levam em conta, de forma mais acentuada, a relação dialógica da literatura com os discursos extraliterários. Esses estudos partem do pressuposto de que a literatura toma como referência a realidade cultural extratextual, inclusive os discursos da memória, tornando observável seu funcionamento, processos e problemas através de formas estéticas na ficção. Por isso, baseiam-se em modelos miméticos da relação entre memória e literatura. (UMBACH, 2008, p.13).

Partindo desse princípio, a amálgama de nossas pesquisas advém da perspectiva, do teórico Wolfgan Iser, (1993) defendendo a ideia de que a ficção e a realidade possuem em si uma via de mão dupla, pois para ele ao mesmo tempo em que nos textos ficcionais encontram-se elementos da realidade, nos textos não-ficcionais podemos encontrar também elementos ficcionais. (ISER, 1993, apud UMBACH, 2008, p.13). Ainda em nosso auxílio, Paul Ricoeur (1994), refere-se neste mesmo artigo, à *mimésis* como a teoria literária da construção ativa de realidades, no sentido da *poiesis*, da *imitação criadora* (RICOEUR, 1994 apud UMBACH, 2008, p.13). Esta análise, que nos propõe a reflexão do envolvimento da memória neste fenômeno é, segundo Jeanne Marie Gagnebin (1998), em seu artigo *Verdade e memória do passado*, reforçada por Ricoeur (1994) em manter a linearidade do discurso histórico com a dimensão literária e descreve "a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sob as bases dos rastros deixados por ele". (RICOEUR, 1994 *apud* GAGNEBIN, 1998, p.6). Sendo assim, os estudos memorialísticos, que permitem a autora recuperar possíveis medidas para solucionar questões atuais, encontram-se atrelados à realidade social, política, real e fictícia presentes nas narrativas de Clarice Lispector.

Além disso, nosso intuito é comprovar que, no uso de sua memória individual, a escritora, ao receber a notícia do assassinato de mineirinho, retoma *a memória na literatura* (UMBACH, 2008) em seu texto de 1941 e tenta, por intermédio da subjetividade e sua visão no *outro*, compreender o papel social do indivíduo na (re)construção de uma identidade, analisadas também sob esse autoritarismo do Estado em conceder ou não aos excluídos a oportunidade de escolha, focando na história de *Mineirinho*. E, principalmente, identificar como essa memória individual de Clarice auxilia no processo da construção de identidades coletivas, e até ponto essa memória

individual, a de uma visão social e real, como é o caso das duas obras, invade a literatura e se permite, no espaço mimético, a uma classificação de projeção literária.

Conclusão

Abarcando conceitos sociais, políticos autoritários, memorialísticos e identitários, as narrativas refletem a preocupação de Clarice ante a supremacia do poder exercido pelo Estado e seus inúmeros excessos em relação ao grau de punição de seus indivíduos. Essa análise que se constitui em seu fator essencialmente identitário cerca-se de um imenso sentimento de humanização, por parte da escritora, na formação social, intelectual e essencialmente humana de indivíduos como Mineirinho, que vivem às margens de uma sociedade que se pré-dispõe a defesa de seus colaborados, mas, na realidade, propagam ainda mais a falta de discernimento em suas ações.

Aproximando essa relação de poder e legitimidade do Estado à contemporaneidade, no que concerne a constante ameaça do estabelecimento de uma nova instituição, a implementação da Unidade de polícia pacificadora (UPP), no Estado do Rio de Janeiro, desde 2008 (hoje enfraquecida), que tem como principal objetivo a retomada do controle de comunidades dominadas pelo tráfico, é um grande exemplo do exercício dessa *força unilateral* que se compreende como um poder legitimado pelo Estado para combater o crime. Em sua política de proximidade do Estado com a população, a força que combate é a mesma que também dilacera. Pois, intimidar não significa modificar e nem mesmo reconstruir realidades, ao contrário, significa reproduzir a sensação de medo. Pois, segundo Clarice é necessária uma "justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo" (LISPECTOR, 1999, p. 126). E Mineirinho sentiu medo. Sendo assim, reproduzi-la é estar a todo o momento aguardando sua resposta. Muito mais do que uma política de aproximação é mister uma política de recuperação.

Referências

ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência.* São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 51-56.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional***.** Porto Alegre: Editora da universidade, UFRGS, 1992, p. 9-19.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e memória do passado.* Projeto História, São Paulo, (17), nov. 1998. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11147/8178 Acesso em: 18 de agosto de 2019.

GARCIA, Maria José Ladeira. O percurso humano em busca de identidade pela memória na tríade ficcional de Oswaldo França Júnior. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_banco_de_teses.htmAcesso em: 17 de agosto de 2019.

LERNER, Júlio. *Entrevista de Clarice Lispector.* Disponível em:<http://www.youtube.com/watch?v=djj_gdxUrPI. Acesso em 30 de julho de 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Outros Escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 43-49.

_____. *Para não esquecer.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 123-127.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector.* São Paulo: Ática, 1989, p.160-171.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080 Acesso em: 20 de agosto de 2019.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Lendo Clarice Lispector.* São Paulo: Atual, 1986.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. (Organizadora) *Memórias da repressão.* Santa Maria: UFSM-PPGL- editores, 2008, p.13-22.

WEBER, Max. *Os três tipos puros de dominação legítima.* 4ª. ed., organizada e revisada por JohannesWinkelmann. Tübingen,. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1956. v. II, p. 551-558. Trad. por Gabriel Cohn. Disponível em:<http://www.mirelaberger.com.br/mirela/download/weber_3_tipos_de_dominacao.pdf>. Acesso em: 10 de agosto de 2019.

OPRESSÕES ENTRECRUZADAS NA VIDA DAS MULHERES NEGRAS

Cristina Aparecida Sancho (UFJF)[1]

Resumo: O objetivo dessa comunicação é estudar a literatura afro-brasileira a partir da obra de Conceição Evaristo no livro, Insubmissas lágrimas de mulheres (2016). Nessa narrativa investigaremos as formas de opressão que marcam a vida da personagem Isaltina Campo Belo, devido à sua orientação sexual. Observaremos, ainda, a importância da narradora e dos conceitos, Dororidade e escrevivência, que permeiam toda a narrativa. Abordaremos, ainda, os ideais do feminismo negro, a fim de entendermos a importância e as implicações sociais desse movimento para as mulheres negras no Brasil.
Palavras-chave: Mulheres negras; sexualidade; dominação; violências; superação.

O presente estudo pretende abordar a presença das diversas formas de violência que marcam a vida das mulheres negras. Para isso, nosso objeto de estudo será a obra, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) de Conceição Evaristo. Essa obra é uma compilação de histórias que não seguiram a estatística, subvertendo o fim predeterminado e alcançando um desfecho marcado pela ressignificação das histórias apresentadas. As treze mulheres da obra partilham as violências como experiências comuns. O feminicídio é uma realidade no Brasil e o índice do mesmo aumenta quando a mulher também é negra. Por isso, a obra em questão possui uma unidade, uma relação entre os contos, como bem salienta Simone Sobrinho (2018), na obra *Escrevivências*. Dos treze contos vamos nos ater a história de Isaltina Campo Belo, uma mulher que sofre desde a infância por conflitos de orientação sexual. Na infância é incompreendida pela família, na juventude se isola e não constrói laços com homens e nem com mulheres; na faculdade conhece um rapaz e por confiar nele sofre a maior violência de sua vida: um estupro coletivo. O fruto desse estupro é Walkiria, uma criança que será a peça chave para que Isaltina assuma sua lesbianidade.

Pensaremos, também, nos conceitos, Dororidade e escrevivência, que perpassam todas as histórias narradas. Dororidade é um conceito desenvolvido de forma intuitiva pela ativista Vilma Piedade, o termo propõe o estabelecimento de um lugar afetuoso, onde a emoção e a reflexão sejam trocas constantes entre as mulheres, a fim de romper com as

[1] Graduada em Letras (CES/JF- 2008). Especialista em História e Cultura Afro-brasileira e Africana: Educação para as relações étnico-raciais (NEAB/UFJF- 2011). Especialista em Gestão de Políticas Públicas com Foco na Temática do Gênero e Raça (UFV- 2015). Mestranda em Estudos Literários (UFJF- 2018). Contato: chricasancho.cs@gmail.com.

misérias sociais e espirituais as quais toda mulher é acometida. Na obra, Dororidade demonstra a afetividade que existe entre a narradora e suas personagens. Essa identidade entre tais mulheres é fundamental para que haja superação e, consequentemente, protagonismo social. A escrita de Evaristo é conhecida por representar as vivências, assim partiremos desse ideal para pensar a escrita dos contos como uma forma de escrever a vivência.

Para o desenvolvimento das discussões propostas, abordaremos os ideais do feminismo negro, a fim de entendermos a importância e as implicações sociais desse movimento para as mulheres negras no Brasil. Nesse sentido não nos ateremos à toda história do feminismo tradicional. Outro aspecto importante para o desenvolvimento desse estudo é a compreensão do termo, interseccionalidade, cunhado pela estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989). Esse conceito, torna-se importante para o feminismo negro, a partir da amplitude de sentidos que o mesmo carrega. Quando ouvimos falar em feminismo negro, a impressão que temos é que essa corrente se preocupa, exclusivamente, com questões do povo negro, por isso, é imprescindível que saibamos o significado do termo interseccionalidade para que possamos compreender que esse conceito abrange às diversas opressões que marcam a sociedade.

> A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

O termo em questão, permite-nos pensar na história das mulheres ao longo dos séculos e considerar as diversas situações de opressão que foram impostas as mesmas e, ainda, desconstruir as concepções equivocadas sobre o feminismo ou movimento feminista, como bem salienta Vilma Piedade

> O ideal de hegemonia atribuído ao movimento, confere ao mesmo uma ideia de um feminismo universal; que segundo o entender social representa e luta por uma classe: a mulher. Todavia, é importante pensarmos que esse movimento inicialmente foi "moldado para a mulher branca, ocidental, de classe média e instruída". (PIEDADE, 2017, p.12).

Apesar de o feminismo possuir uma postura de luta pelas mulheres, sempre existiu o problema da invisibilidade. No Prefácio à edição brasileira de *Mulheres, Raça e Classe*

(2016), Djamila Ribeiro, faz-nos pensar na escravidão e seus efeitos. A autora mostra que esse fato histórico é um marcador social e, por isso, é impossível pensarmos nossa sociedade sem abordar o tema racial, Ribeiro ressalta "considerar a interseção de raça, classe e gênero para possibilitar um novo modelo de sociedade" (RIBEIRO, 2016, p.20).

Para iniciar nossa análise, iremos abordar o sexto conto da obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, intitulado "Isaltina Campo Belo" para pensarmos nas possíveis relações entre a narrativa e os ideais do feminismo negro.

Isaltina é uma mulher que cresceu com um estranhamento

> Desde menina [...] eu me sentia diferente [...] tive uma infância feliz, só uma dúvida me perseguia. Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... estavam todos enganados. (EVARISTO, 2016, p. 56-57).

Seu incômodo era enorme, principalmente com sua mãe, que nunca a reconhecera como um garoto. "Eu era um menino. O que mais me intrigava era o fato de minha mãe ser enfermeira e nunca ter percebido o engano que todos cometiam". (EVARISTO, 2016, p.58).

O tempo passou, Isaltina se tornou uma moça e acabou se afastando dos relacionamentos

> Eu via o meu corpo de menina e muitas vezes, gostava de me contemplar. O que me confundia era o caminho diferente que os meus desejos de beijos e afagos tendiam. E, por isso, acabei de crescer, contida. Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. Em toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre meu desinteresse sobre meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado. (EVARISTO, 2016, p.62).

Porém, chegando a fase adulta, de forma dolorosa a vida de Campo Belo mudou. A jovem com vinte e dois anos resolve mudar de cidade e seguir sua vida longe dos questionamentos da família: "como uma jovem tão inteligente, tão bonita, tão educada, tão e tão como eu podia estar sozinha"... (EVARISTO, 2016, p.62). Campo Belo em busca de espaço no mundo, pega seu diploma, seus conhecimentos em enfermagem, adquiridos na faculdade e sai em busca de emprego. Nessa nova cidade a jovem faz amigos, mas permanecia na sua fuga interior, como ela diz: "uma fuga que me garantia certa segurança, já que eu não me expunha a ninguém". (EVARISTO, 2016, p.63). Até

que em um dia algo novo acontece. Um amigo de faculdade se diz encantado por Isaltina e os jovens iniciam um namoro, mantido apenas por palavras e gestos comedidos. Isaltina confiava tanto nesse rapaz que o contou suas angústias. Ele não acreditou e disse que deveria ser algum medo que a jovem carregava em seu inconsciente. Afirmava que se ela ficasse com ele descobriria o quanto gosta de homem e ele poderia ensiná-la qualquer assunto relacionado a sexo. E ainda, como ela era uma mulher negra, ele afirmava a presença do "fogo" que é típico das negras. "E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra". (EVARISTO, 2016, p.64).

Certo dia, ele a convidou para a festa de seu aniversário. Chegando, lá, a moça ficou surpresa. Havia na festa apenas cinco homens desconhecidos. "Não bebo. Um guaraná me foi oferecido. Aceitei. Bastou. Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo" (EVARISTO, 2016, p.64). A jovem nunca contara a ninguém o que ocorrera naquela noite, somente à narradora ela revela essa violência. "Os mais humilhantes detalhes morrem na minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças". (EVARISTO, 2016, p.65). Com o passar do tempo, Isaltina descobre que está grávida, já com sete meses, e retorna para a casa de seus pais. Ela nunca esclareceu para a família quem era o pai da criança, ali viveram juntos alguns anos, até que Campo Belo resolve partir com sua filha. Walkiria, fruto desse estupro foi a responsável pela redescoberta de sua mãe. Na escola da menina, em meio a uma reunião, Isaltina se vê admirada por outra mulher.

> Na primeira reunião do jardim de infância, em que matriculei Walquíria, naquele momento, apreendi não só as orientações que a professora transmitia às mães, mas também o olhar insistente da moça em minha direção. E foi então que o menino que habitava em mim reapareceu crescido. (EVARISTO, 2016, p.66).

Diante de um emaranhado de lembranças, Campo Belo entende que não havia nenhum homem dentro dela, mas que sendo mulher ela poderia ser admirada por uma semelhante sem problema algum, "e foi então que eu me entendi mulher". (EVARISTO, 2016, p.67).

Retomando as discussões iniciais sobre feminismo negro, é possível tecermos um paralelo entre o conto abordado e as teorias presentes no movimento. Conceição Evaristo traz na figura de Isaltina Campo Belo, a luta das mulheres negras em busca de seu espaço

como sujeito. Por ser invizibilizada em seu ambiente familiar, a menina resolve sair daquele lugar para conquistar seu espaço. Mirian Cristina dos Santos (2018) contempla a temática desse estudo, a partir do reconhecimento de mulheres negras como sujeitos e salienta

> Diferentemente de obras que naturalizam a situação de subsistência do negro ou do corpo feminino negro enquanto objeto de troca, Conceição Evaristo traz para a cena contemporânea personagens negras como sujeitos e reafirma o compromisso da literatura negro-brasileira com uma representação não estereotipada. (SANTOS, 2018, p. 103).

Durante essa busca, a jovem passa a sofrer outra opressão, seu corpo passa a ser visto pelos homens como objeto, já que no inconsciente coletivo a mulher negra é uma figura bastante sexualizada. O Dossiê Violência Contra as Mulheres (2015) aborda a questão

> A reflexão sobre a imagem das mulheres também é uma parte importante do enfrentamento a estereótipos discriminatórios que autorizam violências. No caso específico das mulheres negras, no Brasil, esses estereótipos são agravados pela carga histórica escravagista de objetificação e subalternidade que reforçam mitos racistas como o da mulher negra hipersexualizada sempre disponível. (Instituto Patrícia Galvão, 2015, p. 5).

Nosso país tem na sua história a marca da violência sexual como forma de dominação, Isaltina enquanto buscava por liberdade, foi violentamente violada o que reforça os ideais interseccionais, nos quais não devemos tratar as opressões de forma isolada, o fato de ser mulher, negra e lésbica são condições que precisam ser discutidas em conjunto, pois essas opressões associadas criam no inconsciente social a ideia de poder; o homem se sente autorizado a tocar esse corpo que segundo ele tem fogo, pois é negro.

Audre Lorde em seu livro, *Não existe hierarquia de opressão* (2015), confirma os apontamentos realizados e confirma os ideais da interseccionalidade

> Dentro da comunidade lésbica eu sou negra, e dentro da comunidade negra eu sou lésbica [...] eu não posso me dar ao luxo de lutar por uma forma de opressão apenas. Não posso me permitir acreditar que ser livre de intolerância é um direito de um grupo particular. E eu não posso tomar a liberdade de escolher entre as frontes nas quais devo batalhar contra essas forças de discriminação, onde quer que elas apareçam para me destruir. E quando elas aparecem para

> me destruir, não demorará muito a aparecerem para destruir você. (AUDRE, 2015, não paginado).

Frente ao exposto, compreende-se a importância em entender o feminismo negro e suas concepções interseccionais. Há uma urgência em pensar que existiram e existem diversas mulheres negras pensando sobre a sociedade; mulheres que lutam pelo seu espaço como sujeito político, posicionamento esse que corrobora a colocação de Conceição Evaristo. A autora, em entrevista à Carta Capital, ressalta que "escrever e publicar para mulheres negras é um ato político" (EVARISTO, 2017). Nesse sentido podemos entender que a interseccionalidade é um movimento que entrecruza opressões, e não sobrepõe uma em detrimento de outra, pois ao agregar diversas formas de opressão alcança-se o arrefecimento de conflitos e, ainda, é uma estratégia para solucionar questões que envolvam a todos, não apenas as mulheres negras. Interseccionalidade é um caminho para pensar os diversos tipos de opressões e que sociedade queremos; uma sociedade que tenha mecanismos que combatam essas violências e atinjam a todos de acordo com suas singularidades.

Referências

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. [recurso eletrônico] / Trad. Heci Regina Candiani. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. Disponível em: <https://coletivoanarquistalutadeclasse.files.wordpress.com/2010/11/mulheres-raca-e-classe-angela-davis.pdf>.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**: 2ª ed. Rio de Janeiro: Malê. 2016.

_____. Conceição Evaristo: **Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio**. [13 de maio de 2017]. São Paulo: Carta Capital. Entrevista concedida à Djamila Ribeiro.

INSTITUTO PATRICIA GALVÃO. **Violência e Racismo. In: Violência contra as mulheres,** 2015. Disponível em: < http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-eracismo/# assedio-sexual-e-mulheres-negras>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2017.

LORDE, Audre: Não existe hierarquia de opressão [29/05/2015]. Tradução e comentários de Renata, no Rizoma. **Geledés. São Paulo.** Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nao-existe-hierarquia-de-opressao/> Acesso em 20/11/2018.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

SANTOS, Mirian Cristina. **Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

A LITERATURA E A CONDIÇÃO FEMININA EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS, E *O TÍMIDO E AS MULHERES*, DE PEPETELA

Daniella Moreira de Oliveira (UERJ/FFP)[1]

Resumo: Este trabalho propõe uma análise comparada das narrativas *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *O tímido e as mulheres*, de Pepetela, como forma de fomentar uma discussão acerca da condição feminina em suas articulações com as sociedades patriarcais, usando como pano de fundo a sociedade brasileira do século XIX (a de Machado) e angolana do século XXI (a de Pepetela. No processo de iluminação mútua entre essas duas Literaturas de Língua Portuguesa, serão observados os aspectos de aproximação e os de afastamento entre elas, em respeito ao cumprimento e/ou distanciamento de padrões comportamentais para as personagens femininas principais nos diferentes contextos nos quais se subscrevem.
Palavras-chave: Literatura africana; História; Feminismo.

Introdução

Muito se questiona acerca da relação entre a sociedade e as manifestações artísticas – A vida imita a arte ou a arte imita a vida? Trata-se de imitação ou de uma reflexão? Antonio Candido (2008), em seu livro *Literatura e Sociedade*, propõe que a Literatura não seja um registro fidedigno da realidade, mas que também não deixemos de considerar a influência do meio sobre o pensamento humano.

O historiador Carlo Ginzburg (2002) pontua que é importante olhar para a literatura também como uma evidência histórica e que, nesse sentido, sempre podemos aprender alguma coisa sobre a sociedade em que aquela obra foi produzida, bem como sobre o público a que ela fora destinada, mesmo sabendo que uma obra literária não constitui representação fiel da realidade. Nesse sentido, é importante lembrar que a pesquisa histórica sempre foi registrada de forma narrativa e que, não por isso, foi invalidada.

Lemaire (2000) ressalta a possibilidade de analisarmos os laços que envolvem as produções historiográficas e as literárias, sendo necessário, para tal, ter em mente que o passado real difere do registro histórico. Tanto os historiadores, quanto os romancistas interpretam a realidade, não a reproduzem. O historiador busca conexões entre o documento e o fato a ser registrado; já o literato se utiliza da realidade para criar uma narrativa, seja sobre ela ou, como no caso das distopias, sobre uma reflexão a partir dela.

Assim, buscar-se-á, através das obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *O tímido e as mulheres*, de Pepetela, evidenciar a forma como a mulher é vista em diferentes

[1] Graduada em Letras (FERLAGOS), cursando o Mestrado em Estudos Literários (UERJ). Contato: danim.oliveira@hotmail.com.

épocas e sociedades, trazendo à tona marcas indeléveis da memória cultural do Brasil e de Angola, registradas pelas perspectivas dos autores que, de forma consciente ou não, imprimem no texto suas percepções dos pensamentos vigentes sobre a figura feminina na sociedade. Discutir-se-á os resquícios oriundos da colonialidade do poder, não só em relação ao espaço destinado à mulher, mas também à produção de conhecimento sobre o assunto. Em tempos difíceis, trazer à luz personagens que representem grupos minoritários constitui uma importante ferramenta para promover o debate e dar voz a esses que, desde sempre, vêm sendo calados pelo sistema; é a literatura sendo utilizada como uma forma de conscientização social, buscando, através da narrativa, discutir assuntos essenciais para a desconstrução das hierarquias construídas com base na superioridade de determinados grupos em detrimento de outros.

A historiografia oficial manteve tudo isto no olvido e sob o silêncio; as histórias da literatura, igualmente, mantiveram em quase total invisibilidade o protagonismo feminino, de tal sorte que somente o resgate arqueológico empreendido pela crítica feminista, nas últimas décadas do século XX, pôde restaurar a memória dessas lutas. Eis a importância de validar produções que, em sua maioria, não pertencem aos grupos dominantes. Assim, através desse estudo, buscamos reforçar o que nos é garantido no Artigo 1º da Declaração Universal dos Direitos Humanos: igualdade para todos.

Capitu e a sociedade carioca do século XIX

Uma mulher silenciada pelo marido, refém de um ciúme doentio. Poderia ser – infelizmente - tema de uma reportagem atual, mas trata-se do casal Capitu e Bento Santiago, personagens do livro *Dom Casmurro*, que tem como cenário o Rio de Janeiro do século XIX. Machado de Assis nos apresenta uma história, contada a partir do ponto de vista de um narrador-personagem nada confiável, pois tudo o que sabemos dos fatos é contado através dele.

A fim de "atar as duas pontas da vida" (ASSIS, 2018, p. 11), Dom Casmurro – como ficou conhecido, por seu jeito calado e introspectivo - conta a história de sua vida com Capitu, desde a adolescência até o momento em que se encontra, na escritura do livro. Entre esses dois pontos, Bento escreve sobre sua juventude, a estadia no seminário, a relação com a mãe, a amizade com Escobar e, claro, sobre seu relacionamento com Capitu e todo o ciúme que o permeia.

Nessa época, à mulher cabia o papel de subserviente primeiro ao pai, depois ao marido. No que tange à sexualidade, havia dois pesos, duas medidas: o homem podia – e era incentivado a – provar a sua virilidade, através de múltiplos relacionamentos extraconjugais; mas a mulher deveria permanecer virgem até o casamento e ser fiel ao marido, depois do enlace matrimonial.

Inúmeros são os enredos em que Machado mostra o papel masculino e o feminino na sociedade carioca do final dos anos 1800. A título de exemplo, citaremos Sidney Chalhoub (2003), que traça um paralelo entre as obras *Helena* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, a partir daí, observa a relação com o momento histórico das lutas pela abolição da escravatura:

> O romance do Conselheiro Vale com a mãe de Helena começara no final da década de 1830, prosseguindo nos anos seguintes; os amores clandestinos de Brás e Virgília ocorreram durante a década de 1840. Também significativamente, o ano de 1850, no qual ocorreu a aprovação da lei que resultou na extinção definitiva do tráfico africano, aparece como decisivo nos dois romances. (CHALHOUB, 2003, p. 76)

Dessa forma, a tese proposta por Chalhoub corrobora com a nossa ideia de que é possível, a partir da Literatura, pensar sobre a história de um povo e, no caso do presente artigo, sobre a condição feminina ao longo dos séculos XIX (*Dom Casmurro*) e XXI (*O tímido e as mulheres*).

Marisa: a Capitu angolana do século XXI

Uma mulher julgada pela sociedade, acusada – sem provas – de assassinar o marido; evidências? Nenhuma. Exceto o fato de ser uma mulher independente, fora dos padrões designados pelo sistema patriarcal para o sexo feminino. Essa é mais uma obra de ficção que poderia ser manchete de jornal.

O tímido e as mulheres (2014), escrito por Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos – o Pepetela – retrata a sociedade angolana na atualidade, trazendo como temática central a figura da mulher dentro da capital Luanda. A obra gira em torno de dois protagonistas – Heitor e Marisa -, que têm suas histórias cruzadas por vários personagens, formando uma teia onde, no fim, é possível perceber a relação intrínseca entre cada um deles.

Na referida obra, há vários personagens que fogem aos padrões determinados pela sociedade patriarcal, porém para o presente trabalho, analisaremos apenas Marisa, a radialista que vive de sua fala e dá voz às mulheres angolanas, além de, sutilmente, denunciar as irregularidades e excessos da sociedade luandense. Negra, jovem, atraente, bem-sucedida, ela vai de encontro ao que se espera de uma mulher, agindo com autonomia e personificando o desejo de ser daquelas que ainda são anuladas pelo patriarcado.

Mesmo no matrimônio, modelo tradicional de união, Marisa apresenta-se destoante. Ela é casada com Lucrécio, um homem que tem todos os requisitos opostos à figura masculina numa perspectiva machista: portador de uma deformidade física genética, preso a uma cadeira de rodas, mas notável por sua inteligência; limitado fisicamente, porém com uma mente brilhante, o que possivelmente atraíra a radialista, fazendo-a apaixonar-se por ele, haja vista a forma como ela encarava o mundo. Marisa apaixonara-se pelo que ele era, "[...] um homem que se moldou a si próprio, produto de muito estudo e pensamento [...]" (PEPETELA, 2014, p. 25)

Baseado no *Dicionário dos Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, Pietrani (2000) compara a união entre Marisa e Lucrécio com a figura do gavião, que "simboliza o casal em que a mulher é o elemento dominante pelo fato de a 'fêmea ser mais forte e hábil que o macho'" (2000, p. 55). É assim que eles são vistos pela sociedade: é ela quem tem o controle, quem manda, quem está na posição designada ao homem, incluindo a permissão – ou pelo menos a justificativa – para seduzir e até mesmo ter relacionamentos extraconjugais.

Durante a narrativa, Marisa demonstra saber que atrai olhares e comentários masculinos, que é desejada por eles, como quando, ao perceber "os olhares dos homens colados à sua bunda" (PEPETELA, 2014, p. 271), propositadamente ela rebolava e acabava recebendo aplausos. Dessa forma, toma para si a mesma permissão que é dada aos homens, legitimada pelo discurso machista, que banaliza a traição masculina e entende que objetificar o corpo feminino é "coisa de homem".

Entretanto, diferente do que acontece com eles, Marisa não é vista de forma positiva por apresentar tal comportamento, como é possível perceber nos trechos

> [...] onde te estás a meter, uma miúda dessas, fogosa como poucas, só pode acabar num frondoso par de cornos [...] (PEPETELA, 2014, p. 20)

> [...] Marisa é uma acendalha [...] uma substância que arde com o primeiro fósforo e depois fica um tempo largo a se consumir até o carvão pegar fogo. Bem, ela põe um tipo em brasa, deixa-o arder, até ele estar pronto a trepar as paredes. Aí deita-lhe um balde de água em cima, vai para casa, acabou, eu não dessas que trai o marido. (PEPETELA, 2014, p. 40-41)

Pierre Bourdieu (2009) diz que a dominação masculina tem início num processo histórico que estabelece parâmetros de masculinidade e de feminilidade. Desde antes do nascimento, já existe um mundo azul pré-concebido para os meninos, e um rosa, para as meninas. Tal situação remete à ideia de dispositivo, segundo Foucault, o qual:

> Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. (AGAMBEN, 2009, p. 28)

Não se faz necessário justificar a dominação masculina, e é nisso que reside a sua força. O fato da mulher precisar lutar inclusive pelo direito sobre seu próprio corpo é um exemplo incontestável da supremacia do homem, dentro de uma sociedade patriarcal.

A relação entre a Literatura, Sociedade e História

Desde a década de 1970, quando se iniciou uma discussão sobre a narrativa no discurso do historiador, muito se tem falado sobre essa possibilidade de encontrar na Literatura uma fonte de pesquisa histórica. Não se trata de estudar uma obra como documento ou reflexo da realidade, mas sim de continuar a tratá-la como um objeto estético, porém sem ignorar as conexões com a sociedade da época. O externo (sociedade) e o interno (obra) se fundem de forma orgânica. A expressão literária é um produto sociocultural, que abarca uma multiplicidade de aspectos do campo social em que se insere e ao qual se refere. Ela nos permite ir além de aspectos históricos e alcançar as necessidades humanas que emanavam em um determinado período. Ginzburg (2007) defende que "escavando os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas". Assim, nos romances medievais, por exemplo, podemos detectar usos e costumes, isolando, na ficção, fragmentos de verdade.

Posto isso, percebemos como a Literatura nos permite alcançar o imaginário da sociedade, acessando informações que dificilmente seriam encontradas em registros históricos convencionais. Fazendo um recorte para o presente artigo, direcionamos o olhar para os aspectos inerentes à condição feminina nas sociedades patriarcais, cujo contexto perpassa as duas obras em análise. Nelas, os autores colocam em evidência comportamentos femininos transgressores, de acordo com a visão da sociedade vigente.

A educação das mulheres no século XIX, por exemplo, era restrita ao que fosse relevante para o ambiente doméstico. Esse é um dos muitos aspectos que fazem parte da construção social do feminino, que fortalece e legitima a diferenciação entre os papéis do homem e da mulher na sociedade. Em *Dom Casmurro*, a curiosidade de Capitu tem um sentido social simbólico, já que representa uma crítica a um comportamento destoante do que era preconizado para as mulheres naquela época:

> Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. [...] Era também curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo" (ASSIS, 2018, p.82)

Da mesma forma, em *O tímido e as mulheres*, o comportamento de Marisa – a forma descontraída como lida com os homens – representa, ainda no século XXI, uma discrepância do que se espera da mulher:

> Tão insólita maneira de se conhecerem e tão inverossímil situação criada, sobretudo por ela e sua descontração com os homens, mereciam ser contadas. Ninguém acreditaria de basear num facto verídico e diriam, este gajo tem imaginação, olha o que o sacana inventou, como se a vida não fosse muito mais imaginativa que a ficção. (PEPETELA, 2014, p. 184)

Antonio Candido (2008) diz que a arte é social em dois sentidos: primeiro, porque ela depende da ação de fatores do meio, que se manifestarão na obra de diferentes formas; segundo, porque produz um efeito prático sobre os indivíduos, seja mudando a conduta e a concepção do mundo, seja reforçando neles os valores da sociedade. Partindo da premissa de que nunca saberemos a real intenção do autor ao produzir uma determinada obra, cabe a nós pensarmos de que forma esse diálogo entre obra e leitor pode se dar. Talvez alguns leitores de Pepetela ou de Machado reflitam sobre os estereótipos femininos enraizados na sociedade e, a partir daí, repensem suas concepções acerca do

assunto; do mesmo modo, outros leitores podem concordar com a visão dos narradores/personagens sobre as mulheres narradas. O fato é que a produção artística tece um diálogo com o seu tempo, que pode gerar, posteriormente, um novo diálogo, em um outro tempo.

A colonialidade do saber, do ser e do poder

A ideia de colonialidade, cuja elaboração está imbricada ao trabalho de Aníbal Quijano, sociólogo peruano que pesquisa como o poder se manifesta na expansão capitalista e, principalmente, que implicações ela provoca na história da América Latina, carrega marcas de pensamentos e práticas pautados numa relação de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Mignolo (2010), a partir das ideias de Quijano (1992), ampliou o espectro de colonialidade do poder, entendendo que ela abarca o controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Assim, podemos notar que é justamente através do controle que a dominação se mantém, como é notório no que concerne ao feminino.

Capitu é uma das maiores representantes das personagens femininas machadianas; elas carregam consigo a peculiaridade de, sem deixar a feminilidade de lado, transitarem em espaços reconhecidos como masculinos, o que as colocam no grupo de personagens assustadoras para a maioria dos homens, uma vez que "transgridem os sistemas delimitadores da cultura patriarcal, ao desafiarem as tradicionais instituições do casamento e da família, sendo, portanto, consideradas símbolos de desordem. " (PIETRANI, 2000, p. 53). Nesse sentido, por ser uma mulher que foge aos padrões comportamentais esperados pela sociedade, Capitu representa uma figura passível de reprovação social. Durante a narrativa, podemos observar inúmeras situações que ilustram como a mulher é atingida pela ideia de colonialidade, seja do seu saber ou do seu ser, mas sempre através de uma relação desigual de força, de poder.

Assim como outras personagens femininas de Machado, Capitu apresenta pouco – ou quase nenhum – poder de fala. Tudo o que se sabe sobre ela foi narrado por um personagem masculino, criado por um homem inserido num sistema patriarcal, o que pode favorecer à castração da voz feminina com uma força verossímil muito maior. Cabe ressaltar aqui a importância de fomentar a literatura feita por mulheres; é preciso abrir

espaço para que vozes femininas ocupem lugares que, ainda hoje, costumam ser destinados aos homens, como se atividades intelectuais tivessem relação com gênero e à mulher coubesse, "[...] em seu papel natural de educadora, criar o instinto da paz, sendo ela a principal responsável por essa tarefa de transformação do indivíduo. " (WANDERLEY, 1999, p. 75)

Tem-se, então, uma mulher emudecida pela sociedade, cujo código de valores a faz reprimir-se ou, como diria Machado, dissimular-se. Esse mesmo regulador social é o que legitima o homem a falar da mulher, rotulando-a pelo simples fato de não se submeter a um sistema que a impede de gozar dos mesmos direitos de um homem, indo de encontro à Declaração Internacional dos Direitos Humanos, cujo primeiro artigo diz que: "*Todos os seres humanos* nascem livres e *iguais* em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade" (Assembleia Geral da ONU, 1948 – grifo nosso).

O mistério feminino, enaltecido nas obras machadianas, ganha notoriedade uma vez que há uma grande – por vezes, total – interferência do narrador. Portanto, a mulher é retratada a partir de um local de fala masculino patriarcal; como esse que fala reconhece a complexidade feminina, acaba por não dar voz às mulheres nas narrativas, impondo sua ideia sobre o que desconhece. Sobre isso, Pietrani diz que

> [...] Capitu pensava com sua própria cabeça, a partir de reflexões fundamentadas, em contraposição a Bentinho, que se refugiava nos devaneios com o Imperador, por exemplo. Suas "ideias atrevidas" (Assis, 1994, v.1, p. 841) eram resultado do "empenho, da palavra, da persuasão" (Assis, 1994, v.1, p. 829). (PIETRANI, 2000, p. 70)

É interessante observar que tais palavras nunca foram ditas, pois foram silenciadas pelo narrador, inclusive de forma metafórica ao cobrir os braços da esposa, entendendo que, como proprietário dos membros de Capitu, também o era, por extensão, ou por metonímia – de todo o restante.

Por tudo o que reconhecidamente Capitu era, "mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça" (ASSIS, 2018, p. 203), Bentinho – e a sociedade – sabia que ela era uma ameaça aos padrões patriarcais e precisava ter sua voz calada, seus olhos fechados, seu corpo banido. Dessa

forma, Capitu é retirada de cena, exilada, perde seu espaço na narrativa, assim como seu direito de fala.

Anacronicamente, no século XXI, Marisa também é alvo de críticas, assim como Capitu. Isso se dá porque, embora Marisa represente essa mulher que tem o poder de fala e que escolhe "jogar o jogo" dos homens, ela está inserida numa sociedade patriarcal e, dessa forma, sofre sanções por seu comportamento. Após o marido cometer suicídio, Marisa é apontada como suspeita do assassinato. É presa e, mesmo sem provas, não ganha liberdade, sendo silenciada – como Capitu – na forma de prisão domiciliar. Nota-se, assim, que, em sociedades patriarcais, a mulher sempre sofrerá algum tipo de resistência ao reivindicar seu espaço e exercer sua liberdade. Eis a importância de se abordar o assunto, evidenciando o termo "feminismo" pois, segundo Pateman

> É urgente que se faça uma história feminista do conceito de patriarcado. Abandonar o conceito representaria [...] a perda, pela teoria da política feminista, do único conceito que se refere especificamente à sujeição da mulher, e que singulariza a forma de direito político que todos os homens exercem pelo fato de serem homens. (1993, p. 39-40 apud SAFFIOTI, 2015, p. 58)

Tal proposição faz muito sentido quando observamos que a historiografia oficial manteve esse apagamento feminino no olvido e sob o silêncio; as histórias da literatura, igualmente, mantiveram em quase total invisibilidade o protagonismo feminino, de tal sorte que somente o resgate arqueológico empreendido pela crítica feminista, nas últimas décadas do século XX, pôde restaurar a memória dessas lutas.

Considerações finais

Na análise das duas Literaturas de Língua Portuguesa, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *O tímido e as mulheres*, de Pepetela, foram observados tanto os aspectos de aproximação quanto o de afastamento entre elas, em respeito ao cumprimento e/ou distanciamento de padrões comportamentais para as personagens femininas principais nos diferentes contextos nos quais se subscrevem, a saber: Capitu na ambiência do Brasil pré-Republicano, de meados a fins do século XIX e Marisa, na Angola pós-independência. A primeira foi acusada de adultério e não possui voz para desenvolver o seu ponto de vista quanto à suspeita do marido; a segunda, é a radialista que vive de sua

fala, mas que, mesmo assim, por estar inserida em uma sociedade patriarcal, não foi capaz de se fazer ouvir.

A partir das obras, buscamos analisar de que forma o pensamento acerca da mulher se faz presente na Literatura e o que os aspectos convergentes que encontramos nas narrativas nos dizem sobre as sociedades retratadas. Mutuamente, as obras se iluminam e nos permitem observar que tanto Capitu, quanto Marisa, estão inseridas num sistema regido pelo patriarcado, de onde vem a legitimação da supremacia masculina, que oprime, silencia e anula a mulher.

Com isso, buscamos mostrar que, mesmo não sendo considerada um documento histórico oficial, é possível encontrarmos na Literatura aspectos relevantes sobre uma determinada época, a fim de refletirmos sobre a nossa trajetória, para que possamos, a partir disso, reformular alguns paradigmas, ao invés de aceitá-los passivamente, como é esperado num processo de dominação.

Referências

Assembleia Geral da ONU. "Declaração Universal dos Direitos Humanos". *Nações Unidas*, 217 (III) A, 1948, Paris, art. 1. In http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/. Acessado em 16 de março de 2019.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* 2.ed. São Paulo: Carambaia, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* 6ª. ed. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria literária e história literária.*10ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Azul, 2008.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DECCA, Edgar Salvadori; LEMAIRE, Ria (Orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura.* Campinas/Porto Alegre: Ed. da Unicamp / Ed. da Universidade – UFRGS, 200º.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica e prova*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MIGNOLO,Walter. *Desobediencia Epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Disponível em https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/mignolo-walter-desobediencia-epistc3a9mica-buenos-aires-ediciones-del-signo-2010.pdf. Acesso em: 16/07/2019.

PEPETELA. *O tímido e as mulheres*. São Paulo: Leya, 2014.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma da mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: EdUFF, 2000.

QUIJANO, Aníbal. (1992), *Colonialidade e Modernidade-racionalidade*. Disponível em http://pt.scribd.com/doc/36091067/Anibal-Quijano-Colonialidade-e-Modernidade-Racionalidade. Acesso em: 10/07/2019.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. "Lúcia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo". In: *Literatura e feminismo: propostas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, p. 73-84, 1999.

A VOZ DE BEATRIZ: PROSTITUIÇÃO, OPRESSÃO E CÍRCULO VICIOSO EM "A CANÇÃO DE BEATRIZ" DE RUY ESPINHEIRA FILHO

Evaldo Balbino (UFMG)[1]

Resumo: Partindo-se da discussão da poesia como resistência, desse discurso cujo ser amalgama-se nos diferentes tempos e a eles responde com diversas facetas (BOSI, 2000), busca-se neste artigo tratar o fazer poético como ato que encena simbolicamente o drama cotidiano do homem. Drama esse que, sob o jugo da opressão, explica-se por diferentes nuanças, sejam estas sociais, filosóficos, econômicos, históricos, culturais. O corpus será o poema "A canção de Beatriz", cujo tema é a prostituição em meio às mazelas sociais, do poeta baiano Ruy Espinheira Filho, publicado em 1990 no livro "Canção de Beatriz e outros poemas". Referenciais teóricos básicos: BOSI, 2000; BEAUVOIR, 1980; SHOWALTER, 1994; LAURETIS, 1994.
Palavras-chave: poesia; resistência; mulher; prostituição

O "monstro" é a prova de fogo do Humanismo, no dizer de Hans Mayer. E esse monstro são as subjetividades marginalizadas, as solidões que não são compartilhadas por uma coletividade, os humilhados e ofendidos, os marginalizados que nasceram como monstruosidades nas normas preconizadas pelo Iluminismo sob os nomes de Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Assim, o Iluminismo burguês fracassou. Os postulados da igualdade formal perante a lei não devem ser confundidos com igualdade material de chances e condições perante a vida. Antes funcionam, tal qual demonstra a história, como um empecilho (MAYER, 1989, p. 9-11). Mayer fala das mulheres, dos homossexuais e dos judeus na sua densa obra *Os marginalizados*. Aqui falo das mulheres, e em específico de uma: Beatriz, narradora-protagonista do poema "A canção de Beatriz", do poeta baiano Ruy Espinheira Filho.

De acordo com Nancy Qualls Corbett (1990), a "profissão mais antiga do mundo" teve sua face sagrada nas nações gregas e latinas antigas. As respeitadas prostitutas sagradas, as *hetairas* do mundo grego, viviam tranquilas, cercadas de atenção, conforto e muito respeito em suas comunidades. Seguindo a ótica junguiana, a autora nos diz da ancestral ligação, nas civilizações gregas e romanas antigas, entre a espiritualidade e a paixão, a sexualidade e a religião. Antes de a corporalidade e o sagrado se separarem (e isso aconteceu mais fortemente a partir do neoplatonismo com, por exemplo, a filosofia

[1] Graduado em Letras (UFMG), Mestre em Literatura Brasileira (UFMG), Doutor em Literatura Comparada (UFMG), com pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Poeta e escritor com mais de vinte premiações literárias e com 08 livros de literatura (poesia, crônica, conto, romance) publicados. Contato: evaldo_balbino@yahoo.com.br.

plotiniana), a prostituta sagrada representava o elo carnal e espiritual entre as deusas do amor e da fertilidade e a humanidade. Após a Era Cristã, a faceta sagrada do meretrício foi se perdendo cada vez mais e na modernidade o próprio nome representa um paradoxo. Sem levar mais em conta a face sagrada da prostituição, o mundo moderno se interessa predominantemente pelo universo erótico, misterioso e profanado da prostituta. As *hetairas*, no entanto, não eram meras prostitutas, e sim cortesãs de beleza excepcional na sociedade grega, que prestavam favores de natureza sexual e que, em troca, ao contrário das prostitutas, gozavam de prestígio nas comunidades gregas. Relembro aqui a crítica que Simone de Beauvoir já fazia no seu *O segundo sexo* (1980) quanto ao fato de as tradições ancestrais e patriarcais endeusarem a mulher. Isso era o mesmo que objetificá-la.

Rossana Maria M. Albuquerque (2008) fez um levantamento sobre estudos que trataram da temática da prostituição no Brasil, dos discursos produzidos sobre ela e dos antecedentes históricos da regulamentação dessa atividade. A autora destaca que a prostituição surgiu no país a partir da colonização portuguesa, no início do século XVI, em um contexto de expansão mundial do capitalismo, uma vez que a estrutura social do Brasil pré-colonização – composta por diferentes comunidades indígenas que não conheciam a propriedade privada – não apresentava condições materiais propícias ao aparecimento da prostituição. A autora cita o trabalho *Breve história do feminismo no Brasil*, de Maria Amélia de Almeida Teles (1993), que mostra que, durante as primeiras décadas de colonização, o padre Manuel da Nóbrega enviou uma carta pedindo ao rei de Portugal que enviasse pessoas para povoar o Brasil, incluindo as meretrizes. Uma nova organização social alicerçada no trabalho escravo, cujos valores morais impostos eram marcadamente cristãos, levou o país a conformar-se a características de uma sociedade de classes com tudo o que lhe concerne: a propriedade privada, a família e também a prostituição. No bojo dessa sociedade em desenvolvimento, deu-se a contradição moral/economia que gera o estigma das prostitutas: ao mesmo tempo em que um representante da Igreja solicitava a presença de meretrizes no Brasil e que a própria estrutura de uma sociedade classicista gerou a prostituição, os valores morais e religiosos continuavam condenando a figura da prostituta em nome da preservação da família, reforçando e instituindo a separação entre "mulheres boas" e "pervertidas"; esposas e prostitutas (TELES *apud* ALBUQUERQUE, 2008, p. 46-47).

A Beatriz do poema de Espinheira Filho tem um nome que merece atenção. “Beatriz”, de origem latina a partir do termo *beatus*, significa "feliz"; ou no latim *Beatrice*, de *beare*, significa “a que traz felicidade” ou "aquela que faz os outros felizes". Há estudos que indicam sua origem no termo *viatrix*, do latim *viator*, significando “viajante, peregrino”. Isso se explica pelo fato de os elementos “bea” (de *Beatrice*) e “via” (de *viatrix*) terem pronúncias semelhantes no latim antigo. Nome muito comum entre os cristãos, “Beatriz” associa-se a *beatus* no sentido de “abençoada”. Esse nome ganhou fama na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, como pertencente à musa inspiradora do escritor italiano. Representando em Dante a personificação da fé, o nome “Beatriz” tornou-se, desde esta obra, símbolo da amante bela, casta e pura (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2019).

Mas o que dizer da Beatriz que comparece e fala sem cessar no poema “A canção de Beatriz”? Mulher entregue à escória social, ela foi relegada à pobreza, à falta de acesso à educação formal e foi vítima do abandono pela família quando ainda jovem. Publicado em 1990 no livro *Canção de Beatriz e outros poemas*, este poema traz a voz de uma mulher pobre e prostituta que, pelos reveses da vida, assume seu próprio, pungente, doloroso e denunciador discurso. Trata-se de um poema que é “a coisa mais violenta que o poeta já escreveu em forma de poesia” (SAVARY, 1990, p. 18). Baseando-se em fatos reais, coletados de um depoimento dado por uma prostituta, o jornalista Ruy se fez poeta e registrou, liricamente, a história conturbada de vida dessa mulher que, vítima numa e de uma sociedade excludente e centrada em valores patriarcais, sexistas e capitalistas, coloca em cena sua narrativa. Assim, dando voz e vez a esta mulher prostituta, recriada agora em poesia, o poeta baiano denuncia, com as forças duma fala desenfreada e contundente, as mazelas a que são relegadas muitas mulheres em situações de prostituição e pobreza no Brasil.

Ouçamos um pouco a voz de Beatriz: ““Nunca mais. / Sobre isso nunca mais. / Não falo. / Que adianta / se não adianta? / Falar falar falar / e sair / para ser machucada / de novo / e novamente e outra vez e sempre / e ainda mais / dolorida porque chamei / o que estava fechado no / esquecimento / porque / ressenti?” (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 69). O ato de falar é resistência. E Beatriz, mesmo reiterando ao longo do seu discurso que não dirá nada, porque não adianta dizer já que está presa num círculo vicioso, acaba ela mesma falando sem cessar. O discurso da prostituta, erigido em

poesia, é resistência. Mesmo verbalizando uma consciência de que de nada adianta falar se nada não muda, há uma outra voz no poema, a que numa narrativa poética organiza o discurso da prostituta, voz essa que sabe sim do poder da poesia, da literatura. Sendo assim, mesmo dizendo não querer dizer mais nada, a mulher prostituta e pobre diz. E diz porque outra voz, a do artista, articula esse discurso de modo contundente e poético. As duas vozes, portanto, se juntam no fazer da poesia: a da mulher prostituída e a do poeta que escuta o discurso e o recria. Pensemos, então, numa única voz: a voz poética que na poesia se perfaz. Sabe essa voz que, ao dizer, "chama o que estava fechado no esquecimento". Falar é lembrar, é apontar, é pôr o dedo na ferida que dói e que não deve ser escondida. Nesse sentido, o poema de Espinheira Filho é denúncia, é crítica, é o que Alfredo Bosi chama, no ensaio *O ser e o tempo da poesia*, uma forma poética que busca o tom melódico dos afetos em plena defensiva e que faz a crítica direta da desordem estabelecida, num tom paródico e revolucionário.

Nesse ensaio escrito nos anos 70 do século XX, Bosi argumenta que, desde o advento da modernidade até os referidos anos 70, vários foram os caminhos de resistência trilhados pela poesia moderna, entre os quais se citam os mais recorrentes: poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia etc (BOSI, 2000, p. 170). A resistência da e na poesia tem muitas faces, diz-nos o ensaísta. Ora volta-se sobre si mesma (metalinguagem), ora recupera o sentido comunitário perdido (poesia-mito, poesia da natureza), ***ora busca o tom melódico dos afetos em plena defensiva (poesia lírica do nível biográfico), ora faz a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (meandros satíricos, paródicos, revolucionários e utópicos)***. Em todas essas formas de *poíesis*, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes e normativos; e ela, a poesia, vai refazendo os seus modos historicamente possíveis de existir como contradiscurso dentro de discursos dominantes (BOSI, 2000, p. 165-169 – grifos meus).

A personagem-narradora diz chamar-se Beatriz dos Anjos Silva. Comum no sobrenome "Silva", e portanto do povo e da pobreza, ela seria angelical pelo "Anjos" que carrega no registro batismal. Sua biografia, no entanto, contrasta com o sentido fechado e tradicional que o mundo cristão atribui aos seres angélicos. A despeito, entretanto, de amadurecida nas violências do cotidiano, Beatriz não deixa de apresentar um ar de graça, até mesmo de anjo, quando se revela inteira, sem moralismos, sem

peias: “Ah / me desculpe / não digo nada / não / só que meu nome é Beatriz / dos Anjos Silva / 39 anos / mas não pareço: desde menina / esta cara / de menina” (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 69).

Para entender Beatriz, não devemos nos encerrar num conceito fechado de mulher, abstrato e sem redes com as questões sociais, políticas, religiosas, econômicas, ideológicas. Daí a necessidade de se observar o conceito de gênero construído pelas mais diversas críticas feministas em suas mais diferentes perspectivas e também considerar-se tudo o que está implicado em tal conceito. Teresa de Lauretis, ao descrever textos produzidos por mulheres (e aqui podemos dizer também sobre vozes de mulheres e vozes masculinas que falam/escrevem sobre mulheres), diz-nos de um

> movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro de seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space off*, o outro lugar, desses discursos (LAURETIS, 1994, p. 238).

Considerando essa oscilação entre valores díspares e retomando e lendo a teoria da ideologia de Louis Althusser, Lauretis procura apontar a relação existente entre ideologia e gênero. Se na concepção de Althusser a ideologia tem a função de definir indivíduos concretos em sujeitos, o gênero tem a função de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres. Considerada como uma das construções, e portanto representações dos indivíduos nas relações sociais em geral, a construção do gênero constitui-se também como uma forma de ideologia. Há, pois, uma ideologia do gênero, entendida como um sistema de representação dos valores diferenciados para homens e mulheres arraigado no imaginário coletivo. Se a ideologia, para Althusser, não tem exterioridade, ou seja, “trata-se de um sistema perfeitamente fechado, cujo efeito é o de apagar completamente seus próprios vestígios de modo que qualquer um que esteja ‘na ideologia’, preso em sua teia, acredite estar fora e livre dela”, para Lauretis, que abandona essa visão rigidamente bipartida (exterioridade/interioridade), o “sujeito do feminismo”, construção teórica por ela sugerida, está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero e tem consciência dessas duas forças, dessa tensão, “dessa dupla visão” (LAURETIS, 1994, p. 217).

É assim que Beatriz ora questiona ora aceita os valores patriarcais que lhe são colocados e/ou impostos. “Mas com homem / que a gente gosta, que a gente toma conta, / é menos ruim, / às vezes é até bom. / Eles batem / mas / é só maluqueira / de cachaça e maconha. E jogo. E intriga / de mulher. / Ah, ruim / é mulher. Ficam de olho / no homem da gente. / Vão inventando / contam mentira pra ele / e ele então / se esquenta e vem bater”. Mergulhada nas relações violentas, a vida de Beatriz se vê num turbilhão de valores que se misturam. Daí os versos do poema espalharem-se pela página do livro, não seguindo a linha imaginária vertical que marcaria o início de cada verso. As linhas do texto esparramam-se aleatoriamente, como aleatória e itinerante são a vida e os amores da protagonista. “Por que / eu pergunto / se o dinheiro tá aqui? / se a comida tá pronta? / se a roupa tá lavada? / e não aceito / e quando / um me bate / eu bato nele / do mesmo jeito estilo eu bato nele / meu sangue eu vou buscar. / Não é a polícia, / depois se acerta tudo / no carinho”. Aceitando de certa forma o jogo, ela também joga com as armas que tem. É machucada e machuca, ama e odeia, fala e desfala. Mas não deixa de verbalizar que algo a incomoda: “É por isso que eu não falo mais / nessas coisas. Dá um frio, / uma vertigem / aqui dentro, / uma vontade / de sumir no chão. / Que adianta? / Nada / tem jeito. Nunca” (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 69-85).

Imersa numa cultura dos desajustes, essa mulher convive com forças que não atuam como deveriam atuar para a dignidade das pessoas. Até mesmo os policiais agem de modo equivocado, como quando ela briga com um polícia que está batendo num homem e que acaba agredindo a esposa e o filho, ainda bebê, do mesmo homem. O que leva Beatriz à constatação pessimista: “E ele [o soldado] / xingou de tudo e foi andando / e disse / quando voltar não quero ver ninguém / ou levo tudo em cana. / E o rapaz / quebrado / e o filho / com um calombo que crescia / o menininho / nem sei mesmo se vai / se criar (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 70-72).

Entender Beatriz no mundo em que ela vive nos faz enxergar os complexos meandros do sujeito mulher que ela vai se fazendo. Um sujeito num sentido mais amplo, enquanto aquele que, longe de ser uma essência preestabelecida, engendra-se em toda sua experiência de sexo, etnia e classe social. É desse sujeito que também nos diz Teresa de Lauretis, quando afirma tratar-se de um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito "engendrado" não só na experiência de relações de

sexo, mas também nas de etnia e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

Dizendo das diferentes perspectivas com as quais se deve analisar um sujeito, Elaine Showalter afirma que os feminismos teóricos se tornam todos ginocêntricos, pois estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade (SHOWALTER, 1994, p. 31). Indo ao encontro da ideia de uma subjetividade múltipla defendida por Lauretis, Elaine Showalter, indagando-se como um modelo cultural da escrita e da voz das mulheres pode ajudar-nos a ler um texto escrito por elas, argumenta que uma implicação deste modelo é que a ficção das mesmas pode ser lida como um discurso de duas vozes, contendo uma "estória dominante" e uma silenciada, o que Gilbert e Gubar chamam de "palimpsesto" e que a ensaísta define como a coexistência de dois "enredos": "o enredo ortodoxo retrocede, e outro enredo, até agora submerso no anonimato do segundo plano, se projeta em um relevo corajoso como uma impressão do polegar" (SHOWALTER, 1994, p. 53).

Se são complexas as questões aventadas por Lauretis e Showalter no que diz respeito às vozes de mulheres, isso se torna ainda mais intricado quando falamos de homens dizendo por mulheres. Falar desde um lugar é diferente de se falar sobre esse mesmo lugar. Isso já foi bem colocado por Gayatri Spivak em seu *Other worlds – Essays in cultural politics* (1988).

Representações da prostituta não são documentos sociais no sentido estrito, mas interpretações da realidade atravessadas pelas fantasias de seus criadores. Assim, a figura representada se afasta das mulheres de "carne e osso" para se tornar uma posição simbólica, um receptáculo de fabulações que, no mundo real, nem sempre podem se realizar. De fato, toda representação diz dos valores de quem a erige. Mas isso não nos exime de buscar as diferentes vozes que, polifonicamente, atravessam todo e qualquer discurso. Nas camadas do dizer, há sempre outras camadas que se analisar. Mesmo se a fala é a de uma mulher, as camadas, diferentes e díspares, também comparecem.

Ouvindo as vozes de mulheres ou as vozes masculinas que tentam dizer sobre elas, devemos buscar as contradições, as tensões identitárias que atravessam tais mulheres e também tais vozes. E assim fugiremos de representações abstratas, pré-estabelecidas, fragmentadas, fora de contextos político-sociais. Nesse sentido fazem-se

valer as importantes reflexões de Lucía Guerra no seu livro *La mujer fragmentada* (1995), ensaio que coteja diacronicamente as histórias do signo "mulher", mostrando como ele foi sendo representado de forma fragmentada pelo homem ao longo dos tempos, ou seja, representado ora como "anjo" ora como "ser demoníaco".

Beatriz não é anjo nem demônio. Ou, para ficarmos nesses tradicionais epítetos, ela é os dois seres ao mesmo tempo. Podemos dizer ainda e mais que ela é humana, cravada num contexto com o qual luta e ao qual se entrega, ora ao mesmo tempo, ora de modo alternado. Agredida com uma cadeira na cabeça por um dos seus homens a ponto de sangrar e parar no hospital, ajudada inclusive pelo mesmo homem que tinha acabado de machucá-la, ela finge que o perdoa, para depois se vingar (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 75-76).

Em sua fala sem freios, Beatriz diz também da sua juventude, do lá quando ela cantava uma triste cantiga, mas dizendo que ela mesma, cantando, não era triste naquele tempo: "*Capineiro de meu pai* / *não me corte o meu cabelo* / *minha mãe me penteou* / *minha madrasta me enterrou* / *pelo figo da figueira* / *que o sabiá beliscou* / triste cantiga / mas eu mesma não era triste (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 77-78).

E ela sonhava, deseja o impossível advindo de uma promessa nunca cumprida por um homem que com dormira na sua juventude. Os afetos negados, a permanência no amor não concretizada, sendo o corpo de Beatriz meramente usado por aquele homem do passado que simplesmente passou pelo seu corpo, usou o seu corpo, gozou no seu corpo, deixando só promessas vagas de retorno: "sonhava / com o cavalo branco / sonhava / de olhos abertos / esperava / porque o homem prometeu / aquele homem / que dormiu uma noite lá em casa". Observemos que a lembrança não é bem do homem com que dormira, não é seu corpo e seu sexo. Aquilo de que se lembra é algo mais profundo: é a promessa não cumprida. E essa promessa é metáfora do que se deseja no mais fundo do ser: "nem lembro dele / lembro / do cavalo que disse ia trazer / para mim / um cavalinho branco / ele falou / pequenininho e alvo como nuvem / e sonhei / que ele vinha / no dia da primeira comunhão / branco branco / como o vestido feito por minha mãe". A brancura do cavalo irrealizável, a pureza do vestido da primeira comunhão feito pela mãe, a candura perdida para sempre no sonho de Beatriz e a imagem da mãe associada a essa inocência – tudo isso leva Beatriz a pedir a Deus que sua mãe não sofra por ela: "que Deus a tenha e não deixe / sofrer por mim / mas ele não veio / nunca veio /

ficou só esta lembrança de sonho / e um resto de raiva" (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 78). O sentimento de culpa está aí, no sonho da narradora, na sua voz. Contrastando com os longos e cantantes cabelos de outrora, o que se tem agora é um olho quase perdido numa das confusões em que se meteu: "Ah, não ligue / pra Beatriz, um olho quase perdido, / mas que ainda faz inveja nessas mulheres / aí / umas podres / todas com despeito / porque tenho um homem pra dar carinho / comida bebida roupa lavada". Reinscrevem-se nesta fala um modo coquete de ainda ver-se atraente para os homens, uma certa concorrência com outras mulheres do entorno. "e ele sempre vem / às vezes some uns tempos mas já volta / a gente briga / se pega / se unha / mas se gosta tanto / por isso elas invejam e quando eu passo / gritam / lá / vai ela / a vaca a / metida a merda / mas eu / faço que nem escuto / e vou / de cabeça erguida / dando o desprezo que elas merecem / essas / as crocodilas (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 78-79). Aqui se vê um doar-se para o homem a ponto de carinho fazer par com comida, bebida e roupa lavada – tudo isso dado como oferta da mulher que se escraviza perante o homem, mais um entre outros amantes.

Da lembrança da cantiga triste lá na juventude, vem à tona a imagem do pai: pobre, pés sujos, mãos duras, rosto fechado. O mesmo pai que, depois da morte da mãe, expulsou a filha, Beatriz, de casa. A exclusão pela família mostra-se uma entre várias outras: "Um dia me mandou pro mundo / que é lugar / de desonradas / dizendo graças a Deus tua mãe / não viveu pra ter / este desgosto / e foi tudo como um pesadelo e nunca mais / acordei (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 79).

A filha não culpa o pai. Tem saudade do que vivia e lamenta o que vive agora. Mesmo com promessas não cumpridas lá no passado por aquele homem que com ela se deitara, os desejos antigos de completude e paz e felicidade de Beatriz se concretizam nas imagens das ingazeiras, do riacho, do dia nascendo no morro, da mula Candelária, da cachorra Raposa e dos seus irmãos pequenos cujos paradeiros ela desconhece. Tais imagens nos dizem da origem rural e pobre de Beatriz, mas origem feliz, e isso é feito por meio de um trecho que Alfredo Bosi chamaria de poesia-mito, o que também é uma forma de resistência ao se resistir ao estado de coisas presentes (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 79-80).

Mas Beatriz resiste. Leva a vida conforme a vida permite. Reconhece que todos sofrem, "[...] somos a gente nesta sociedade / só a gente / que cuida de tudo / se acaba /

homem menino mulher / e até por amor / se desgraça / mas é a gente / somos a gente mesma / não é ninguém / por isso eu agradeço / levanto as mãos / e agradeço / porque é só a gente mesma / ***não é como lá fora***" (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 80-81 – grifos meus). Sozinha no mundo, ela se vê sendo seu próprio pai, e até mesmo sua própria mãe, vê-se na obrigação de viver por si mesma, no abandono, a própria vida:

> agora meu pai sou eu / eu / que me mando pro mundo / este mundo / eu mesma meu pai / e minha mãe / muito mais minha mãe / eu me consolando como ela fazia / ela tão boa que morreu chorando / pedindo pra não morrer / como eu ainda escuto de noite / dormindo / às vezes também acordada / minha mãe / acho que agora é santa / já era santa / como gostava dela / como gosto (ESPINHEIRA FILHO, 1990, p. 81).

A imagem da santidade retorna aqui, associada de novo à figura da mãe, dessa mãe que, casada, teve marido e filhos e não se perdera pelo mundo, não se tornara uma "desonrada".

As questões de gênero intervêm na inserção de mulheres no universo da prostituição, "já que prostituir-se aparece, para elas, como a alternativa possível de sobrevivência em momentos em que recai exclusivamente sobre seus ombros a necessidade de cuidarem e proverem, sozinhas, seus filhos" (AFONSO, 2014, p. 100-101). Diríamos também da necessidade de proverem a própria vida, mesmo que sem filhos, como é o caso da Beatriz de Espinheira Filho. Percebe-se, portanto, que a conjuntura de pobreza, desemprego e precariedade no mundo do trabalho, mais intensificada para as mulheres, contribuiu para a inserção e para a permanência de muitas mulheres na prostituição.

Em relação à realidade concreta vivenciada pelas prostitutas, a legislação brasileira atual é positiva na medida em que combate a exploração sexual, mas ainda está longe de oferecer saídas concretas para essas mulheres. Se por um lado há políticas assistenciais, por outro faltam políticas públicas que possam fortalecer as igualdades de gênero e que de fato possam mudar as vidas dessas mulheres, no sentido, por exemplo, de geração de emprego e renda e capacitação profissional, proporcionando-lhes um papel mais ativo e autônomo sobre suas próprias vidas. Faltam também ações mais incisivas em políticas de sensibilização e conscientização a respeito da realidade vivenciada pelas prostitutas.

"A canção de Beatriz", conforme analisamos, apresenta estratégias líricas que questionam situações de opressão e de desrespeito aos direitos humanos, no caso os direitos da mulheres em estado de abandono familiar, pobreza, prostituição e violência. Esse poema funciona como um discurso que, à margem dos discursos oficiais, abre as fendas dos discursos das minorias, os quais preservam as marcas desejáveis e indesejáveis da memória de construção de um determinado grupo social. Na expressão lírica do texto de Espinheira Filho, a presença da mulher prostituta, com sua voz, torna-se importante elemento a ser observado, já que, na enunciação, o sujeito se projeta com suas ideologias e, através dessa projeção, consegue atingir o espaço da recepção, que se transforma no campo profícuo para os debates e para a integração entre discurso e leitura. Mesmo que preso num círculo vicioso, tal discurso tem a potência da contestação.

Dos sentidos que cabem ao nome Beatriz, o de mulher "viajante" e "peregrina" destaca-se, deslocando-se entre beatitudes e experiências cruentas da vida, entre sonhos e pesadelos, entre o espaço familiar de que fora expulsa e o da comunidade em que agora vive. Para além do sentido cristão de beatitude, Beatriz mostra-se em suas contradições de mulher jogada na vida das ruas, na pobreza dos cortiços, das comunidades a que chamam favela. Apesar de tudo, mesmo não sendo como a Beatriz de Dante (a personificação da fé, o símbolo da amante bela, casta e pura), ela não deixa de abrir mão da fé. Vive a vida em suas contradições, agarra-se a Deus e a Nossa Senhora e realiza, no nível da *poíesis* do poeta baiano, uma representação que luta entre outras representações. E representar é importante para que possamos compreender os mecanismos pelos quais os corpos e seus sujeitos se impõem ou são coagidos. Afinal, as "lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio" (CHARTIER, 1990, p.17).

Referências

AFONSO, Mariana Luciano. *Regulamentar para quê(m)?* As representações sociais de prostitutas sobre a regulamentação da "profissão". Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos – São Paulo, 2014.

ALBUQUERQUE, Rossana Maria Marinho. *Para além da tensão entre moral e economia*: reflexões sobre a regulamentação da prostituição no Brasil. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. V. 1 e 2. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre Práticas e representações. Rio de janeiro: BERTRAND, 1990. p. 17.

CORBETT, Nancy Qualls. *A Prostituta Sagrada*: a face eterna do feminino. 2 ed. São Paulo: Ed. Paulus, 1990.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/beatriz/. Acesso em 13 de julho de 2019.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *A canção de Beatriz e outros poemas* – Poesia reunida – 1966/1990. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GUERRA, Lucia. *La mujer fragmentada*. Santiago: Cuarto propio, 1995.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MAYER, Hans. *Os marginalizados*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

SAVARY, Olga. A canção de Beatriz e outros poemas de Ruy Espinheira Filho (Apresentação). In: ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *A canção de Beatriz e outros poemas* – poesia reunida – 1966/1990. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 17-20.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SPIVAK, Gayatri C. Other worlds – Essays in cultural politics. New York / London: Routledge, 1988.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

AS MARCAS DA OPRESSÃO EM *SELVA TRÁGICA*, DE HERNANI DONATO

Jesuino Arvelino Pinto (UNEMAT/UFG)[1]

Resumo: O propósito deste trabalho é refletir sobre a representação da opressão dos grupos minoritários em **Selva Trágica**, especificamente a mulher, a criança, o índio e os trabalhadores "escravizados", em sua maioria, paraguaios**.** Marcas de opressões advindas tanto do espaço natural, como do social configuram o diálogo com a realidade que confirma o conflito social como base da narrativa, que, conjugado com o tratamento poético da linguagem, resulta na composição estética. A obra oferece uma interpretação ficcional da História dos trabalhadores da Companhia *Matte Larangeira* nas primeiras décadas do século XX, quando a Companhia detinha o monopólio da exploração da erva mate nas terras devolutas no interior do Brasil.
Palavras-chave: Espaço literário; Hernâni Donato; Narrativa de tensão; Literatura e História

O romance **Selva Trágica** reconstrói a história de homens, mulheres e até mesmo crianças recrutados, contratados e obrigados a trabalhar na exploração da erva-mate pela empresa estrangeira *Matte Larangeira*, no sul do antigo Mato Grosso; mais precisamente no Rancho Bonança, referência histórico-geográfica registrada na narrativa. A delimitação temporal da trama está implícita, mas o período pode ser facilmente datado pelo leitor que busque informações históricas, assim, abarca do início do século XX à década de 1940, quando Getúlio Vargas determina a extinção do monopólio da empresa. O domínio da Companhia segue até 1943, quando Vargas cria os Territórios de Ponta Porã e Iguaçu; anulando, a partir de então, definitivamente a concessão.

Selva Trágica aborda a importância do ciclo ervateiro para a consolidação socioeconômica e cultural da região; a obra se consolida como romance denúncia que tem como personagem central a erva-mate. A trama resgata um momento histórico da economia do Sul do antigo Mato Grosso que após a famigerada Guerra do Paraguai, centrava-se na pecuária, atendendo às exigências do mercado interno brasileiro, com a venda de gado para as fazendas paulistas e mineiras, voltada para o abastecimento do país; e, produção de erva-mate, por meio da atividade extrativa ligada ao mercado internacional, principalmente a região Platina.

Thomaz Larangeira (o sobrenome explica a grafia do nome da empresa) funda a Companhia *Matte Larangeira* a partir da concessão para exploração exarada pelo Decreto Imperial nº 8799, de 09 de dezembro de 1882. O empresário trouxe do sul do

[1] Bolsista PNPD/CAPES (2019-2020) - UFG, Regional de Catalão, Graduado em Letras (UFMS), Mestre em Estudos literários (UNESP), Doutor em Estudos Literários (UNEMAT). Contato: jesuino.pinto@unemat.br

país fazendeiros que conheciam o manejo da erva-mate, também foram utilizadas a mão-de-obra de índios da região e de paraguaios, iniciando o ciclo de produção. Com a proclamação da república a área de concessão é, sucessivamente, ampliada, sempre com o apoio de políticos influentes, como Joaquim Murtinho, Manuel José Murtinho e General Antônio Maria Coelho. Por meio do Decreto nº 520, de 23 de junho de 1890, são ampliados os limites de suas posses e consegue o monopólio na exploração da erva-mate em toda a região abrangida pelo arrendamento. Em 1895, a área arrendada é ampliada, sendo superior a 5.000.000 hectares.

Ao abordar o histórico desta Companhia, Bianchini (2000) destaca que em 1892 foi assinado novo contrato de concessão com o estado, com exclusividade para exploração dos ervais. Documento que permitiu o Banco Rio Branco e Matto Grosso, da Família Murtinho, adquirir 14.540 ações, cabendo a Thomaz Larangeira 460 ações. A empresa passa a se denominar Companhia *Matte Larangeira*, sendo obrigada a transferir a sua sede para o território do Mato Grosso. Em julho de 1892 a Companhia comprou a Fazenda "Três Barras", de Boaventura da Mota, à margem esquerda do Rio Paraguai, e construiu um porto para exportação de erva-mate cancheada, esse porto foi nomeado de "Porto Murtinho", pelo Superintendente do Banco Rio e Mato Grosso Dr. Antônio Corrêa da Costa, em homenagem a Joaquim Murtinho. A atividade gerava muito lucro estimulando o aumento da exportação. Em 1900, a região teve grande desenvolvimento graças a Companhia *Matte Larangeira*, de onde passou a embarcar chá para a Argentina.

A Companhia encarregava-se da exploração dos ervais nativos e exportação da erva semielaborada (cancheada) para Buenos Aires. Nesta cidade, outra empresa, a Francisco Mendes Gonçalves & Cia., encarregava-se da industrialização e distribuição do produto no mercado argentino e outros. A erva-mate atingiu grandes centros urbanos como Assunção (Paraguai), Buenos Aires (Argentina) e até a Inglaterra, França e Itália.

A localização dos ranchos era definida a partir das descobertas das minas, considerada unidade primária de produção, uma área constituída por ervais, que determinava a construção do povoado, onde residiriam administradores, funcionários, milícia da empresa e os trabalhadores pelo tempo da extração total da erva naquele lugar. Durante o período de processamento da erva, as mulheres, em sua maioria, que trabalhavam em bordéis da região eram atraídas em busca de lucro fácil e, por isso,

sujeitas a todo e qualquer tipo de humilhação e opressão. Nas "bailantas" estavam as prostitutas mais jovens e caras, e nos "quilombos", as mais velhas e baratas.

Dentre estas mulheres destaca-se Flora, mulher bonita, cabelos longos, pele rosada, muito cobiçada pelos homens do erval, é uma típica mulher dos ervais, que consegue, entretanto, driblar o assédio dos homens, até quando a violência lhe é imposta. Apaixonada por Pablito, vive com ele no mesmo rancho e mostra-se inconformada com a separação a que são submetidos. Abre mão de sua felicidade ajudando Pablito a fugir. Com a morte do companheiro entrega-se ao conformismo da mulher do erval, aceitando viver com um homem que não ama.

A personagem tem embutida em seu próprio nome a tragédia da selva, ou seja, a exploração da flora. Flora é comparada à erva mate, o que remete ao mito da cultura paraguaia acerca do surgimento da planta. Citando Barret (1988), Herrig (2010) expõe o contexto social que a erva mate tem na cultura paraguaia, observa que o estudioso apresenta o poder desta planta como um "signo", dada sua relevância intimamente ligada à lenda da origem da erva mate, para tanto Herrig (2010) transcreve-a a partir Schadem, retirado de Arruda (1997):

> [...] o Kaá se originou do corpo de uma virgem. Era uma jovem bonita, de pele muito clara, conhecida pelo nome de Kamby, que significa leite. Vivia Kamby com seus pais Kaarú e Kaasy na mata de Tacumbú [...] Kamby desprezava os homens e jurara que não pertenceria a nenhum deles. Mas o grande Rupavê, o mais poderoso dos deuses resolveu castigá-la pelo seu orgulho que contrariava a obra divina. Mandou à terra guarani o mago Pai Tumé Arandi para transformá-la numa planta de virtudes providenciais. Certa noite Pai Tumé Arandi chegou, pois, à cabana de Kaarú, acompanhado de Kaaguí Rerekuá, espírito da floresta; de Ñu Poty; espírito do campo; de Arayá e Pyharé Yara, os espíritos do dia e da noite. Pediu pouso e dormiu até a meia noite. Depois levantou-se, acordou a Kaarú e disse-lhe: venho do céu, da parte de Rupavê, para levar tua filha Kamby [...] kaarú então entregou a filha, e Pai Tumé [...] conduziu a jovem a Tacumbu, onde lhe pôs a direita sobre a cabeça, dizendo: Tu será a erva maravilhosa da terra guarani, de tuas folhas sairá, saúde, alegria e força para toda a gente da tribo. E da Cabeça de Kamby brotaram folhas verdes [...] para transformar-se numa árvore. Esta árvore é o "Kaá" – Pai Tumé Arandí, arrancou um punhado de folhas sapecouas e preparou uma infusão, que tomou e deu de beber aos outros espíritos (SCHADEM citado por ARRUDA, 1997: 94-5).

A protagonista é humilhada diante de todos, depois de ter sido presa, devido à tentativa de fuga, é amarrada, arrastada pela floresta, levada ao pátio da administração e jogada no meio dos homens, para que a disputassem e dela abusassem sexualmente. O que não ocorre, porque Isaque paga por ela, compra-a dos homens que estão presentes, ávidos para fazerem a festa, usando a mulher como bem entendessem. Esta é a lei

estipulada pela Companhia em relação à mulher que tenta a fuga, para que sirva como exemplo às demais.

> Três dias arrastaram a Flora, na ponta de uma corda, rumo do novo rancho. Ela, por ela, não daria um passo. Cairia, simplesmente, e sem dizer dos seus porquês, morreria. [...] A ordem, nesses casos, era arrastar a fujona de volta, sem agrados nem cuidados. Devia ser vista e penalizada pelas outras mulheres da rancharia. Para lavar da cabeça de todas a idéia (sic) de abrir caminho, abandonando o rancho. (DONATO, 1976, p. 201)

No desfecho da narrativa, o capataz Isaque resgata Flora, objeto de seu desejo e obsessão. Flora, depois de tantos maus tratos, conforma-se com a situação que lhe é imposta, decide pela rendição e resignação, pois

> O futuro era o que era – não o que gostaria que fosse. E se o mundo rodava nesse rumo, asnice era entestar no contra-rumo. Melhor seria acertar o passo do mundo. Vivia no país da erva e assim era a vida por ali. Sentiu o Isaque deitar-se ao lado e procurar a sua mão. Não se esquivou. (DONATO, 1976, p. 227)

Por se caracterizar como uma cultura de exploração nômade, à medida que se esgotavam os recursos naturais, novas "minas" deveriam ser encontradas, aspecto que provocava o deslocamento de toda a unidade de produção para outra área ainda inexplorada. A economia ervateira, por ser uma atividade predatória e extensiva, exigia mão-de-obra numerosa e, devido ao alto índice de mortalidade, reposição constante.

Surge, assim, outra classe de personagens, os aconchavadores, responsáveis por instaurar as relações de produção que permeavam todo processo, já que tudo iniciava com o aliciamento dos trabalhadores, seduzidos por promessas de uma vida melhor que aquela que levava nos pequenos vilarejos localizados na região fronteiriça. O endividamento já se iniciava no recrutamento de homens que substituiriam as baixas ocorridas nos ervais, seja por meio da morte ou pela fuga; estes homens eram seduzidos pela vida desregrada e abastada que lhe era apresentada em uma noitada sem normas, sem limites, com as mulheres muito bem preparadas nas bailantas, às portas dos ervais, porque não afirmar no portão que baliza o céu e o inferno.

Todos se divertem sem qualquer resquício de preocupação, totalmente envolvidos pelos regalos oferecidos pelas melhores e mais belas mulheres: muita bebida, música, dança, carinhos e sexo. São surpreendidos ao amanhecer com a verdadeira, irremediável e dura condição que se encontram, não restando outra opção que não seja seguir para a

vida nos ervais já que a outra, a prisão, apresentava-se mais cruel e sem qualquer perspectiva.

A exploração dos ervateiros e consequente opressão prossegue quando chegam aos ranchos por meio das cadernetas da Comissaria, o armazém da Companhia coordenado pelo "Mayordomo", que abastecia e atendia as necessidades dos moradores, onde os ervateiros, que estavam na base da cadeia de exploração, eram obrigados a adquirir os produtos para sua subsistência, intensificando a sua dependência econômica daqueles que viviam da extração, do beneficiamento e do transporte da erva. Com preços elevados, mercadorias superfaturadas e com o acréscimo dos juros pelo adiantamento, a Companhia mantinha os trabalhadores presos às unidades de produção, caracterizando a servidão por dívida.

Para manter o domínio, controlando, vigiando, reprimindo os trabalhadores e coibir as fugas, a Companhia organiza uma milícia armada, formada por funcionários de confiança e liderada pelos tão temidos comitiveiros: Casimiro, Lucas e Isaque. Os fugitivos eram punidos com perseguições e mortes e os corpos expostos para servirem como exemplo aos demais. Aqueles que tentavam a fuga e que sobreviviam às perseguições e, consequentemente resgatados pelos comitiveiros, eram violentamente castigados. A tortura era uma forma aterrorizar aqueles que planejavam desobedecer às normas vigentes e à rígida disciplina de trabalho impostas pela Companhia. O rigor, as humilhações, os castigos corporais e a violência, revelavam as condições subumanas que trabalhadores dos ervais eram submetidos, o que contribuía para o alto índice de mortalidade.

Selva Trágica foi escrito em uma época em que o êxodo rural estava cada vez mais intenso, devido ao acelerado processo de industrialização nos grandes centros urbanos. O romance recria uma história na qual o narrador vê o mundo em sua contraditoriedade móvel: o patrão forçando o empregado a permanecer no campo, de forma enganosa, desumana. O trabalhador, por sua vez, conscientiza-se do engano, entra em choque com a classe dos dominadores e luta para fugir e escapar de seu destino forjado. Entende-se que somente a personagem integrada aos anseios de sua classe social, consciente da situação do grupo, de forma atuante, é que adere à mecânica do progresso humano e passa a ter uma visão da totalidade do indivíduo e do conjunto social, do coletivo. A unidade entre o individual e o coletivo realiza-se como fato

histórico real, concreto. Dessa forma, Lukács (2000) e Goldmann (1976) sugerem que a existência da criação literária deve ser a expressão de uma visão do mundo voltada para fatos que refletem o pensamento de um grupo sob as mesmas condições econômicas e sociais, isto é, ao invés de um herói individual, um grupo social, o coletivo.

A essência de **Selva Trágica** provém do fato de que os ervateiros estão vinculados a duas forças contrárias a eles: a lei do monopólio e a exploração do trabalho, marcado pela opressão patronal. Assim, o enredo se processa em termos de grupo, visto a necessidade de caracterizar um todo acoplado de traços específicos da condição econômica, humana e até psicológica, traçando a diferença entre o grupo e os que o exploram. O sofrimento e a opressão sobre as personagens são tão marcantes que elas acabam sendo esmagadas ou até mesmo se esmagando.

A composição de uma personagem coletiva tende a evidenciar a opressão sofrida e a desqualificação do indivíduo em realizar ações grandiosas, o que pode ser observado pela configuração que é dada ao grupo de trabalhadores dos ervais, pois mesmo oprimidos e desqualificados, não lutam pelo fim do monopólio da erva-mate naquela região, almejam a liberdade, objetivo que não conseguem atingir por agirem isoladamente. Contudo, os ervateiros clandestinos, os *changa-ys*, têm a consciência da necessidade em exterminar o monopólio, enquanto os demais, explorados pela companhia, permanecem alienados; conformam-se ou tentam fugir dos ervais, do degredo em que vivem.

As personagens se coletivizam com base na soma de traços mútuos que as aproximam, pois, individualmente, elas são episódicas. Os grupos dinamizam a narrativa e marcam posições bem delineadas de suas funções: de um lado, os opressores que, de várias formas, controlam a vida dos trabalhadores e os submetem a condições subumanas; de outro, o grupo dos oprimidos que sonha em libertar-se das pesadas tarefas que lhes são impostas. Um tem o poder e o querer, outro apenas o dever. São estas relações autênticas que geram a tensão na narrativa e colocam a personagem coletiva no limite do conflito. A oposição entre esses dois grupos amarra o núcleo narrativo e, ao mesmo tempo, submete a ação desses grupos à força distante, mas dominadora da Companhia, à ameaça sempre constante e, em nome da qual, todas as atrocidades se justificam.

Paralelamente a esses grupos, há o dos ervateiros clandestinos, os *changa-ys*, que não sofrem a ação direta da Companhia, mas a têm como ameaça constante. O coletivo se organiza, assim, da comunhão de traços divergentes das diferentes personagens. Para Fábio Lucas (1987), a sociedade se vê representada através de uma personagem, ou grupo de uma determinada classe que por vezes parecem espelhos da sociedade, refletindo em cores vivas os problemas existentes em um determinado momento sócio histórico, segundo o estudioso:

> Há [...] personagens, grupos e classes retratados na ficção, cuja vida, bem ou mal lograda, numa ordem épica ou trágica, se torna cabalmente representativa da situação histórica que a determina: os conflitos subjacentes à trama social aí aparecem nitidamente, quer sob um aspecto positivo, construidor, quer sob um aspecto negativo, de posição crítica e conservadora da ordem considerada injusta. O ético e o político se juntam para a fixação de um caráter. (LUCAS, 1987, p. 6)

As personagens expressam os anseios da sociedade e contribuem para a formação de um pensamento crítico quando exprimem um conflito e se identificam com o destino da classe que representam. É na personagem que se encontram as denúncias e as críticas, por meio da personagem o ficcionista relata, expõe, denuncia o meio social a que pertence e vive, daí advém o grande valor de obras de cunho social, como **Selva Trágica**.

A Companhia *Matte Larangeira* que detém o comando maior, dona dos ervais, possui a concessão para a exploração da erva-mate. Dela partem todas as ordens absurdas e desumanas, comum a uma empresa monopolista e corrupta. Comete todos os tipos de abuso do poder, desrespeitando os direitos humanos. No entanto, não se registra atuação direta da Companhia. Ela está representada por seus capatazes, que cumprem criteriosamente suas ordens enviadas à distância, sem as contestarem: “A ordem de todos os dias é produzir mais e mais. Isso mandaram dizer repetidamente. De Ponta-Porã e de Buenos Aires – onde vivem os que mandam na erva e nos mineiros.” (DONATO, 1976, p. 18-9) Assim, a Companhia funciona nos ervais, representada hierarquicamente por seu administrador, Curê; pelo capataz, Isaque; pelo monteador, Lucas; pelo comitiveiro, Casimiro, e por outros que vêm em segundo plano como o Mayordomo, o balanceador, o ajudante, o correntino e os capangas, que acompanham Casimiro nas caçadas aos fugitivos e são pagos para matar.

O Curê, administrador que está no topo da estrutura, é um funcionário embrutecido, bestializado, subserviente aos desmandos da Companhia. Totalmente desgastado e degenerado pela função que exerce, abusa do poder e dele tira vantagens, principalmente no que tange às mulheres, "– Meninas? E que?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! – rugiu, alegre, o Curê." (DONATO, 1976, p. 28). O administrador do rancho Bonança sofria do mesmo mal que o uru, viver o mundo da erva, que aqui pode ser entendido como o social, cultural, o político, o hierárquico, o econômico, enfim, todo o conjunto que existe tendo por motivo a erva mate. Era o que podiam fazer, pois era a única coisa que sabiam fazer. Em muitos momentos da narrativa fica evidente o embrutecimento que o erval causa, mas o Curê é a consubstanciação desse embrutecimento, dessa animalização. O uru apenas tem que fazer com que a erva seja boa, o administrador, porém, manda, e sendo quem manda tem que ter pulso firme: "— [...] nessa vida de erval é preciso ser duro com os homens" (DONATO, 1976, p. 67). diz ele a seu capataz Isaque. Este último fica indignado com a dureza de seu administrador e o indaga sobre qual matéria compõe o seu ser: "— De que é que você é feito, ôô Curê?" (DONATO, 1976, p. 68). A resposta é trágica, e não apresenta perspectivas fora do mundo da erva:

> – De erva mate. Disso é que sou feito. Estou recheado dela. Não sou branco, nem preto, nem bugre. Minha pele é côr de erva cacheada. Maldita erva!O que me dói mais e assusta é que se a erva acabasse eu teria que morrer. Não sirvo pra mais nada! Sei que não sirvo pra mais nada! (DONATO, 1976, p. 68).

Tanto o Curê como o Uru, no caso Curãturã, simbolizam a junção e personificação da erva, dada a degradação o homem cola-se à paisagem, igualmente degradada.

As personagens que hierarquizam as relações de poder na organização da Companhia *Matte Larangeira* constituem, na soma de seus atributos, o grupo de opressão. Juntas formam a personagem coletiva, ideologicamente marcada e definida em seu papel social. É a guardiã do poder e mantenedora dos interesses do capital. De outro lado, há o grupo dos dominados, formados pelos ervateiros, vítimas da ação negativa, da tirania da Companhia e de seus funcionários, esse grupo é composto por Pablito, Flora, Curãturã, Zola, Pytã, Aguará, Bopi e Augusto.

As mulheres não têm escolha, opções de vida, pertencem a seus maridos até quando era permitido pela Companhia. Os capatazes podem dispor delas à vontade. São seres coisificados, servem até para pagar dívidas, são negociáveis. Por isso, Flora, Zola, Nakyrã, Anaí sabem que não há o que esperar do futuro, determinado, com crueldade, pela Companhia: "— O destino das mulheres que não têm quem as cuide é um destino triste nos ervais. Só fazem sentar-se à porta dos ranchos e botar no rosto e nas mãos o sorriso e os gestos convidativos da quilombera." (DONATO, 1976, p. 206).

A mulher é usada como estratégia de controle pelos dirigentes dos ranchos, tanto no que tange a acalmar os ânimos quanto no que se relaciona a um maior endividamento do trabalhador, o que o deixava atrelado à Companhia e não permitia que saísse sem que terminasse de pagar a dívida. Como um destes artifícios, os mandantes do rancho organizavam um *jeroki*, ou seja, um baile no qual o sexo era o meio utilizado para acalmar o ânimo dos peões: "— [...] era chegado o tempo de dar um baile, pois o mau humor dos homens ia de subida. Já precisavam de usar pulso e isso era ruim e muito" (DONATO, 1976, p. 27). Porém, também se faz importante a diferenciação entre as mulheres que eram usadas para os bailes, que podem ser divididas em dois tipos: as que eram de família, esposas e filhas, e as prostitutas, as chamadas quilomberas. Primeiro as mulheres eram separadas no próprio rancho:

> – Pois então montamos um baile. [...] Você, Casimiro, veja quantas mulheres arranjamos por aqui... - Já lhe digo. Dos quinze mineiros, três são casados e trouxeram mulher. O atacador tem duas filhas, mas são quase meninas... - Meninas? E quê?! Ficam promovidas a mulheres para o baile! — rugiu, alegre, o Curê. (DONATO, 1976, p. 28).

As quilomberas também faziam parte do *jeroki*, porém, a diferença destas para as de família é que elas recebiam pelo trabalho, além do fato de que esse valor pago era anotado e descontado dos trabalhadores, endividando-os mais ainda: "– Ué?! Quilomberas são mulheres, não são? Até que num baile as públicas são de maior valia. Antes da festa, leve as tais ao armazém. Deixe que se cubram de enfeites e de cheiros. Mas tome nota do gasto por vias do desconto." (DONATO, 1976, p. 28). Além do endividamento do ervateiro, o baile servia para aliviar da sobrecarga de trabalho forçado, para distração e saciar desejos:

> [...] o baile é feito como oportunidade forçada para elas desafogarem os ardores reprimidos dos homens do erval. Durante a noite do baile, os mineiros usavam das mulheres como durante o dia serviam-se dos

> instrumentos de trabalho. Ai da mulher que não comparecesse, saudável, doente, velha, feia ou grávida. Durante as horas do baile deixavam de funcionar todos os códigos de honra e de costumes de que se servem os homens e as mulheres. (DONATO, 1976, p. 29).

Nesta narrativa donatiana, forma e conteúdo unem-se por meio de uma relação complexa e ambígua, tornando o fator social um componente essencial na organicidade da obra. O acontecimento é retirado da realidade histórica, acessado por meio de depoimentos coletados pelo autor, e tomado por Hernani Donato para alicerçar a estrutura de **Selva Trágica**.

O romance se constrói sob o signo da tensão causada pelo choque entre dominadores e dominados. Os primeiros representados diretamente pelos administradores, capatazes e comitiveiros; os segundos, pelos ervateiros, pelos *changa-ys*, pelas mulheres dos ervais, pelos fugitivos do rancho. Tensão, no sentido sociológico, designa as oposições internas, manifestas ou latentes entre grupos sociais, numa determinada realidade humana. Uma narrativa densa, compacta, carregada de tensão, desvela o homem oprimido em seu meio. Este homem está na pele dos ervateiros que transportam o raído de 200 quilos, arriscando a vida; na pele dos fugitivos que são caçados como animais e, na maioria das vezes, mortos; na pele das mulheres exploradas sexualmente, perseguidas e impedidas de amar. A tensão reside, ainda, na vida clandestina dos *changa-ys*; na força do poder da Companhia que mantém os mineiros presos, endividados, escravizados, em meio à mata, sem nenhuma esperança de liberdade: uns são conformados, resignados e se entregam às condições dessa vida de infortúnios; outros, desesperados, tentam a fuga.

A vida nos ervais de **Selva Trágica** caracteriza-se pela subversão das normas sociais e, por isso, a barbárie se instaura no mundo às avessas, “os homens tornavam-se meio homens; apenas nas cidades, representadas como próximas à civilização, os homens viviam como homens” (DONATO, 1976, p. 129). O rio Paraguai delimita o inferno dos ervais brasileiros e o paraíso, onde se encontrava a liberdade para ser conquistada por meio da fuga. Em sua maioria paraguaios, os ervateiros desejavam estar do outro lado do rio, retornando para casa e realizando a travessia, quando há a impossibilidade de conquistar a liberdade a travessia é realizada pela morte.

Em **Selva Trágica** o que se narra são reverberações da consciência do autor em relação ao mundo, mostradas por meio da construção de uma tensão gerada pelo embate

entre dois grupos sociais. Na narrativa donatiana, a opressão não se constitui apenas pelas relações sociais, mas também pelas adversidades do meio e do espaço, que contribuem para o aprofundamento da tensão. Temos o relato da vida por um fio, num dobrar de joelhos, num pestanejar de olhos, num caminhar tenso. Caminhar este, refletido na fuga dos mineiros que querem escapar à escravidão dos ervais, mas são caçados pelos comitiveiros, verdadeiros capitães do mato, passo a passo, rastro-a-rastro, numa floresta cheia de empecilhos que dificultam a fuga, geralmente malsucedida.

O mineiro, sob forte tensão, sente-se lesado em seu direito de ir e vir quando é perseguido e morto sob as penas da lei exclusiva dos ervais, ou seja, de uma Companhia capitalista exploradora, escravagista e dominante. É essa ausência da prática da justiça e da liberdade de ação, que leva os trabalhadores honestos a tornarem-se clandestinos, a viverem como bandidos, quando, na realidade, os verdadeiros bandidos estão no poder protegidos por leis apropriadas, criadas sob a pressão deles ou por eles, e para eles. É essa a situação conflituosa, delicada e problemática dos *Changa-ys*, que vivem sempre sob forte tensão, os homens com medo de serem descobertos e assassinados e as mulheres de serem transformadas em "quilomberas" para servirem aos mineiros da Companhia, que se apossavam da erva colhida e preparada, depois das atrocidades. Caso não houvesse o monopólio da erva-mate, concedido pelo Governo à Companhia, não haveria os *Changa-ys*, não haveria a clandestinidade, o medo, a tensão e a diversidade entre os grupos sociais.

Também em tensão contínua vivem os trabalhadores das monteadas, ou seja, os mineiros que saem pela floresta à procura de outras minas de erva-mate e deixam no rancho, à mercê dos caprichos dos capatazes, as suas mulheres. Isso ocorre com Pablito, desesperado pela demora da monteada, sabendo que a mulher que ama está desamparada, vulnerável à ação dos capatazes e administradores do rancho, acaba por entrar em crise e passa a desconfiar da fidelidade da mulher, dada a demora e a incerteza do retorno ao rancho.

Na representação da vida nos ervais, Donato prioriza aspectos díspares nas relações de poder. De um lado, a sede da Companhia na Argentina, sempre visando ao lucro, a manutenção da ordem e o aumento desenfreado da produtividade a qualquer preço, explorando os ervateiros e gerando conflitos sociais desvelados na trama. As leis estipuladas e mantidas pela Empresa favoreciam a exploração sexual das mulheres, a

perseguição aos casais e os desencontros amorosos. De outro lado, a natureza hostil e o meio social subjugavam homens e mulheres à *Matte Larangeira*, tornando-os impotentes para lutar contra o sistema que os oprimia. Dessa forma, estariam impedidos de se libertarem dos conflitos individuais e coletivos, buscando apenas a sobrevivência, deixando adormecidos desejos, ambições e os sonhos de uma nova vida.

A trama de **Selva Trágica** está condicionada ao contexto histórico regional, nacional e internacional, conferindo-lhe historicidade às ações e tensões entre as personagens, grupos e classes. Como Donato declara no prefácio, a personagem principal do romance seria a erva, seguida pela terra, pelo tempo e sonhos, e, por fim, os homens, ou seja, grupos estratificados socialmente.

Em **Selva Trágica**, as diversidades conduzem à tensão e constituem a ação da narrativa. Não basta acolher o romance apenas como denúncia de um estado de coisas, mas também perceber que tal visão crítica se faz de uma forma marcadamente estética. Na configuração textual, transparece a linguagem intencionalmente elaborada, preocupada com a força poética de sua expressão.

Referências

ARRUDA, Gilmar. **Frutos da terra**: os trabalhadores da Matte Larangeira. Londrina: UEL,1997.

BACILLA, Antônio. **O drama do mate**. Curitiba: Guaíra, 1940.

BARRETT, Rafael. “Lo que son los yerbales”. In: _____. **Obras completas II**: Lo que son los yerbales moralidades actuales ensayos y conferencias epifonemas. Asunción: RP Ediciones/ICI, 1988. p. 5-22.

DONATO, Hernani. **Selva trágica**. São Paulo: Edibolso, 1976.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HERRIG, Fábio Luz. Selva Trágica: imposições e resistências In: **Revista história em reflexão**, vol. 4, n. 7, UFGD, Dourados, jan/jun. 2010.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

A RECORRÊNCIA DO VILIPÊNDIO FÍSICO E MORAL EM OBRAS DA LITERATURA BRASILEIRA: CAROLINA MARIA DE JESUS

Leni Nobre de Oliveira (IFES)[1]

Resumo:

A Literatura como um instrumento transdisciplinar apresenta, intencionalmente ou não, registros das leituras e percepções de mundo dos escritores e poetas em suas obras. A obra de Carolina Maria de Jesus surpreende pelas suas peculiaridades memorialísticas e, nesse contexto, por ser essa escritora descendente de negros escravizados no Brasil, sua produção potencializa-se também como um instrumento de construção e de reconstrução mimética de seus antepassados e contemporâneos. Diário de Bitita retrata a violência por meio do vilipêndio do corpo e da alma, no século XX, em Sacramento, Minas Gerais, por motivos de cor, revelando o lado cruel do pós-abolição dos negros em diáspora no Brasil.
Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; Direitos Humanos; Diáspora; Literatura Brasileira; Expressão afrodescendente

> *A violência parece-nos a pedra de toque, o núcleo central do problema abordado. Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro.*
>
> Jurandir Freire Costa

A obra de Carolina Maria de Jesus, quando analisada, surpreende pelas suas peculiaridades memorialísticas e, nesse contexto, por ser essa escritora uma descendente de negros escravizados no Brasil, sua produção potencializa-se também como um instrumento de construção e de reconstrução da memória de seus antepassados e contemporâneos, negros, mulatos, pardos e brancos, pobres e ricos. Dessa forma, pretendemos discutir, por meio de *Diário de Bitita*, que a memória de povos em situação diaspórica costuma-se transformar no único patrimônio a ser preservado e legado aos descendentes, considerando ser esse passível de se constituir como marcas indeléveis da construção da identidade individual e coletiva de um grupo social ou de um povo. E que essa identidade, muitas das vezes, é construída com o aporte de narrativas de suas histórias minimais e pessoais que interferem diretamente no curso das grandes narrativas oficiais, trazendo à tona, um registro de memórias construídas e reconstruídas, nas quais

[1] Graduada em Letras pela UFV, Especialista em Literatura Brasileira pela PUC-MG, Mestre em Teoria da Literatura e Dra. em Literatura Comparada ambos pela UFMG. Contato: leninobredeoliveira.araxa@cefetmg.br

o retrato da violência se estampa de forma recorrente e contundente, tanto do ponto de vista do olhar de afrodescendentes quanto também daqueles que, mesmo não o sendo, registraram cenários muito parecidos, daquilo que ocorria contra o corpo e a mente do negro escravizado em diáspora no Brasil.

A principal obra explorada nesse estudo foi seu último trabalho, lançado na França, traduzido e relançado em outros idiomas, em outros países, para, só depois vir a ser publicado no Brasil. Nela, Carolina Maria de Jesus resgata sua infância em Sacramento e fazendas próximas à região, sua peregrinação a pé pelas cidades vizinhas em busca de recursos para tratar da saúde e encontrar trabalho, em sua juventude e, finalmente, sua ida para a cidade grande, São Paulo, a partir de onde ela escreve o *Quarto de despejo*, retrato vivo de suas experiências como favelada nas marginais do Tietê, quando vivia como catadora de tudo o que lhe poderia gerar alguma renda para o sustento próprio e dos filhos.

O aspecto diaspórico de sua trajetória e a rotatividade de locais de trabalho e de atividades que caracterizou a situação migratória de Carolina, numa dimensão ampliada, parece-nos apontar para a situação de desorientação social com que viviam os afrodescendentes no período pós-abolição no Brasil e quiçá pelo mundo afora, tendo em vista o caráter internacionalizado do tráfico negreiro e da escravização dos africanos pelo planeta.

Por meio de *Diário de Bitita* percebe-se nitidamente que ser negro e, ao mesmo tempo, estar vinculado a nacionalidades européias ou americanas é uma problemática imposta aos descendentes de africanos que, ao cruzarem o Atlântico em situações diversas e adversas, foram marcados pela escravidão, num momento de constituição do capital europeu nas Américas do Sul e do Norte. O aviltamento deixou-lhes marcas as quais, hoje, mais de 500 anos depois, ainda são inatingíveis por políticas afirmativas para a diversidade étnica e o respeito aos direitos humanos. O conceito de *Atlântico Negro* de Paul Gilroy (2001) oferece uma metáfora positiva e produtiva do fenômeno e auxilia nos modos de repensar a formação cultural transatlântica resultante de trocas entre as diferentes etnias, tendo o Oceano Atlântico como catalisador.

A postura de Gilroy atenta para o processo de colonização da América do Norte e para a exploração do negro pela Inglaterra, mas serve para que pensemos a situação brasileira, pois tal processo se deu num momento em que Portugal e Espanha também colonizavam África e América do Sul. Esse evento implicou, para essas potências, o

cruzamento do Oceano Atlântico e foi por meio dele que se procedeu a diáspora, metáfora preciosa de Stuart Hall, para se pensar a dispersão dos africanos pelo mundo e o processo de transmigração cultural resultante dos contatos entre as potências culturais e econômicas da época em que, para constituírem o capital, reduziam à condição de animais, índios e negros.

O diário em questão se compõe de um rosário de injustiças cometidas contra a narradora pela família, pela sociedade, pelos cidadãos, pela polícia, pelo Estado e até pela Igreja, como se vê em um episódio em que um padre a acusa de ladra e depois acha o dinheiro, quando ela já ia apanhar da polícia. Há também a intolerância contra outros negros pelos próprios negros em situação financeira melhor. Apresenta sofrimentos causados pelo estigma da cor, por não ter pai e ser pobre, porém, independente, porque viajava sozinha para São Paulo, Franca, Uberaba, algumas vezes, fazendo todo o trajeto a pé. Isso se agravava por ter ficado doente, com feridas nas pernas e se tornar uma jovem moça com mau cheiro e indesejada por todos, enxotada como cão, até pelos parentes, pulando de casa em casa para trabalhar, às vezes sendo paga, às vezes enganada, ludibriada e passada para trás pelos patrões, sempre brancos. Os momentos melhores parecem ter-se passado enquanto ela lia os livros que ganhava - chega a citar que lia Camões com a ajuda de um dicionário que achara - e um período como abrigada na Santa Casa de Misericórdia e nos asilos vicentinos.

Para Carolina, vivendo no interior brasileiro após quatrocentos anos de escravidão, torna-se difícil delinear sua própria genealogia, seus ascendentes e identificar por meio deles seu lugar de significância em relação ao seu pertencimento como grupo familiar na cidade de Sacramento, uma vez que essa pertença perpassa pelo crivo da cor, ou melhor, pelos parentes em branqueamento e de cor. É assim com Tia Ana e suas filhas:

> "Apesar da tia Ana não gostar dos pretos, tinha um filho preto. O Mindu". (80)[2] "Tenho pouca coisa a dizer desta tia porque ela era mulata. E havia, como divisa das famílias, o preconceito de cor." (80) "As filhas gostavam de dançar. Nos bailes dos brancos elas não iam porque não eram convidadas. Nos bailes dos negros elas não queriam ir. Quando nós, os sobrinhos pretos, íamos visitá-la, não tínhamos o direito de entrar. Em casa de mulato, o negro não entra." (80)

[2] Sempre que nos referirmos com uma numeração entre parênteses, referimo-nos à página onde se encontra a citação ou referência na edição lida.

A menina Bitita se identifica com o lado africano da família e encontra, em parte, seu pertencimento (o do grupo dos pretos) na genealogia e denuncia que o branqueamento vinha ocorrendo bem antes de sua geração.

Para Neusa Santos, essa negação do próprio corpo, da própria identidade em função de uma identificação de maior valor representa, ao mesmo tempo, a apresentação de atributos para a ascensão social. A tia Marcelina, quando desviava o olhar daqueles cuja identidade racial transparecia nos traços externos, negava as relações com esses inferiores, numa clara demonstração de sua superioridade de cor dentro do próprio grupo familiar. À medida que ocorria a mulatização do preto, planejava-se o clareamento da descendência como forma de purificação da raça: que as filhas se casassem com um branco para purificar a raça. Para Carolina, o conselho da tia tinha outro motivo que é a insciência: "É que ela não sabia que o negro é uma raça pura na sua origem. E o branco também."(81)

Para ela, a consciência de sua condição não parecia ser algo difícil de compreender, se analisada pelo viés do vilipêndio e da violência: "Eu já sabia que as raças que eram hostilizadas no mundo eram: os negros, por causa da cor; os ciganos, por serem nômades, ladrões trapaceiros e não terem pátria, e os semitas porque brigaram com o Cristo." (72). A narradora não tinha qualquer dúvida quanto a sua situação carmática: "Ter uma pele branca era um escudo, um salvo conduto." (61) E ela não tinha. Sobretudo, Bitita sabia que "na questão do negro com o branco, ninguém procura saber com quem está a razão. E o negro é quem acaba sendo o bode expiatório." (74 -75). Portanto, restava-lhe ser correta e, mesmo assim, chegou a ser presa por estar lendo um dicionário, denunciado como se fosse o temido Livro de São Cipriano.

Nesse contexto, tia Marcelina e tia Ana incorporam os elementos necessários ao salto superior na escala de recepção pelos brasileiros. Neusa Santos retrata essa incorporação de caracteres fenotípicos eurocêntricos em detalhes:

> São os "pregadores de roupa" destinados a afilar o nariz ou os produtos químicos usados para alisar o "cabelo ruim". Em seguida, vêm as tentativas de aniquilar, no futuro, o corpo rebelde à mutação, no presente. São as uniões sexuais com o branco e a procriação do filho mulato. O filho mulato e o neto talvez branco representam uma louca vingança, suicida e homicida contra um corpo e uma "raça" que, obstinadamente recusam o ideal branco assumido pelo negro. (07)

Em sua condição de criança negra, não é clara essa transformação, essa recusa de identidade do outro étnico e a pergunta da menina sagaz surge como uma indignação: "Por que será que os mulatos e os brancos negam os negros? O branco ainda é aceitável! Mas, o mulato? Está no meio-termo. É filho de negro e filho de branco. As raças que se unem para produzir o mulato." (85)

A resposta que ela mesma arquiteta não melhora em nada a sua falta de compreensão:

> Contra o branco o mulato não pode investir. Porque o branco já é branco. Então ele se volta contra o negro. Mas o branco não aceita o mulato como branco. Houve até um projeto dizendo que se o mulato tivesse o cabelo liso era considerado branco, se o cabelo fosse crespo então o mulato era considerado negro. (86)

Essa reconstrução de suas memórias de criança, menina e moça ao mesmo tempo em que elabora um diagnóstico da situação social dos descendentes de africanos ou afro-brasileiros no Brasil, mais precisamente no interior de Minas Gerais, no início do século XX, revela uma situação traumática da peregrinação diaspórica dos negros fora de seus territórios de origem – África.

Sendo a relação plausível entre o negro e o branco a de escravidão, extinta essa, restava ao ex-escravo e a sua descendência uma situação de desamparo e de desestruturação social cujas conseqüências ainda persistem no Brasil de hoje.

> Quando o negro envelhecia ia pedir esmola. Pedia esmola no campo. Os que podiam pedir esmolas na cidade eram os mendigos oficializados. A Câmara dava uma chapa de metal com um número, depois de examinado pelo médico e ficar comprovada sua invalidez. (30)

A oficialização da mendicância, alívio do flagelo aos velhos e inválidos produzidos pelo sistema escravocrata, ao invés de se materializar como uma espécie de clemência do Estado pelos indigentes termina por delegar aos populares a responsabilidade de tolerar e fornir aqueles cuja miséria teria sido provocada pelo próprio sistema que agora a reconhece e a oficializa.

No entanto, a intolerância e o desprezo à presença dos negros não parecem combinar com essa "benevolência": "O homem pobre deveria gerar, nascer, crescer e viver sempre com paciência para suportar as filaucias dos donos". E segundo Aristóteles, filaucia é a "virtude que consiste em amar a si mesmo na medida certa, sem excesso nem

carência". A prática de perseguição aos negros libertos ou livres, por meio da rejeição à sua presença na cidade, impunha que o irmão de Carolina vivesse nos arredores de Sacramento e outros negros sofriam represálias diversas: "Quando um homem preto avistava um soldado, entrava na Igreja e se ajoelhava aos pés do altar. Permanecia vários minutos orando. Na Igreja ele estava protegido. O soldado não ia admoestá-lo, não ia interpelá-lo". (91) Eram constantes as formas de driblagem das perseguições: "Com os pretos velhos os meninos não mexiam, porque eles diziam que conheciam um homem que virava lobisomem e mula-sem-cabeça. Foi o único meio que os pretos velhos arranjaram para ter sossego." (112)

Nessa situação desterritorializada, os pretos descritos por Carolina têm uma liberdade relativizada por ela e a ausência efetiva da abolição fica evidente: "Quando os pretos falavam: " – Nós agora, estamos em liberdade" eu pensava: "mas que liberdade é esta se eles têm que correr das autoridades como se fossem culpados de crimes? Então o mundo já foi pior para os negros? Então o mundo é negro para o negro e branco para o branco." (66-67). Assim, Bitita consegue perceber que essa desterritorialização tem conseqüências para os negros, uma vez que, condenados a viverem de um lugar para outro, acabam por não terem desejo de criar raízes e, embora livres num país pós-abolição, apresentam-se como deserdados de direitos e de cidadania. "Às vezes o homem era vendido e separado de sua esposa. Os sinhôs haviam espalhado que eram amaldiçoados pelo profeta Cam. Que eles haviam de ter a pele negra, e ser escravos dos brancos. A escravidão era como uma cicatriz na alma do negro". (70)

Essa marca indelével na alma não chega a ser, nem de longe, o que a escravidão negra e seu maior produto, a discriminação racial conseguiu operar no corpo negro portado pelos descendentes de pretos. O desapego ao espaço físico e à permanência fixa em certos lugares, considerados como um ponto negativo do povo negro nada mais é do que a condição incorporada pelos ex-escravos do tempo da escravidão: "Havia os pretos que morriam com vinte e cinco anos: de tristeza, porque ficaram com nojo de serem vendidos. Hoje estavam aqui, amanhã ali, como se fossem folhas espalhadas pelo vento." 69.

> A discriminação de que seu corpo é objeto, não dá tréguas à humilhação sofrida pelo sujeito negro que não abdica de seus direitos humanos, resignando-se à passiva condição de "inferior". Curiosa e trágica contradição. É no momento mesmo em que o negro reivindica sua condição de igualdade perante a sociedade que a imagem de seu corpo surge como um intruso, como um mal a

> ser sanado, diante de um pensamento que se emancipa e luta pela liberdade. (SOUZA, 1983. p. 7)

O contato aberto com a violência e o vilipêndio do corpo, herdado pelos antepassados de Bitita, escravos e ex-escravos, eclode em vários momentos, nos conselhos dos vizinhos, amigos e parentes, quanto à forma de educar Bitita, que incluía castigos e uso da violência: "Minha mãe me espancava todos os dias. Quando eu não apanhava, sentia falta. Então compreendi que o vovô era meu defensor." (p. 28) Também relata sobre os abusos sexuais às meninas negras:

> [...] se a cozinheira tinha uma filha, pobre negrinha! O filho da patroa a utilizaria para o seu noviciado sexual. Meninas que ainda estavam pensando nas bonecas, nas cirandas e cirandinhas eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira, e outras porqueiras que vieram do além-mar. (40)

Tais abusos eram sempre acompanhados de conseqüências drásticas:

> "No fim de nove meses a negrinha era mãe de um mulatinho, ou pardo. E o povo ficava atribuindo paternidade: - Deve ser filho de Fulano! Deve ser filho de Sicrano. Mas a mãe, negra, insciente e sem cultura, não podia revelar que seu filho era neto do doutor X ou Y, porque a mãe dela perderia o emprego. Que luta para aquela mãe criar aquele filho! Quantas mães solteiras se suicidavam, outras morriam tísicas de tanto chorar." 40.

A violência moral é uma constante no enredo: "Eu notava que, com as mulheres pretas, eles não mexiam muito. Não faziam elas correrem. Mas falavam palavrões para elas e mostravam o pênis (...)." (67) Essa mesma violência estaria presente nas relações de trabalho em que raramente os negros eram pagos adequadamente pelos serviços.

Bitita reconhece o corpo negro como espaço para as vicissitudes dos brancos e observa que isso poderia ser mudado, pois ela aponta alguns direitos estabelecidos para os negros. "No ano de 1925, as escolas admitiam alunas negras." No entanto, conforme foi planejado pelas práticas eugenistas do Ministério da Educação, a liberdade não poderia ser acompanhada de igualdade e, portanto, a presença do negro nos mesmos espaços dos brancos, disputando com eles, produtos antes considerados como pertença do branco, provocaria o impasse registrado por Carolina: "Mas, quando as alunas negras voltavam das escolas, estavam chorando, dizendo que não queriam voltar à escola porque os brancos falavam que os negros eram fedidos." (45) E "as professoras aceitavam os alunos pretos por imposição, (45)" pois diziam: "Os abolicionistas, vejam o que fizeram! Essa gente agora pensa que pode falar de igual para igual. Eu, na época da abolição, tinha mandado toda essa gente repugnante de volta à África." (45)

Ainda assim, Bitita não tinha pretensão de negar seu corpo negro porque pensava:

> O negro não deve produzir o mulato porque se volta contra ele. Aquele que recebe as cutiladas é que pode avaliar a dor. E é o negro que está apto para revelar as filáucias e as jactâncias dos mulatos. Os negros não perseguem o mulato porque é mulato, nem o branco porque é branco. Então o negro é superior. (87)

Essa superioridade de caráter precisa ser afirmada pela personagem porque, ao se incluir na porção preta da família, resta-lhe, no caminho da construção de sua identidade diferenciada, negar os comportamentos estereotipados dos pretos, muitas vezes, representados pelo consumo de pinga em locais públicos, pelo fato de gostarem muito de danças e bailes, pela negação de seus semelhantes étnicos, pela falta de informação e de escolarização (os incientes), pela acomodação ao sistema e por uma suposta ausência de reação aos opressores.

Mesmo percebendo que seria difícil para ela como criança negra aprender a ler, com a ajuda do Sr. Eurípedes Barsanulfo, Bitita conseguiu freqüentar uma escola, e identifica na escolarização uma forma possível de empoderamento. Sendo o espaço escolar próprio para os brancos, Bitita nega, não a sua cor para se aproximar do modelo ideal de cidadão que ela deseja ser, mas o comportamento condenável dos pretos. “Se um branco cambaleava nas ruas diziam que era indisposição, mal-estar. Se um branco bebia nos bares era repreendido: - Você está imitando os negros? Arranjou um negro para ser seu professor?” (61)E se incomodava com a percepção de que os negros eram irresponsáveis quanto ao uso do dinheiro. (66)

Mas a narradora vislumbra uma solução para os afrodescendentes: “Meu Deus, os pretos precisam ser dinâmicos, mais esforçados. Devem fazer casas de tijolo e não se acomodarem dentro destes quartinhos, recobertos com capim.” 105.

O modelo condenável de vida e de comportamento dos brancos é várias vezes criticado pela fina percepção de Bitita que utiliza as próprias falhas do homem branco para se defender de suas agressões como quando ocorreu em um impasse com o juiz da cidade:

> Quando ele ia me bater, eu lhe disse:
> O Rui Barbosa falou que os brancos não devem roubar, não devem matar. Não devem prevalecer porque é o branco quem predomina. A chave do mundo está nas mãos dos brancos, o branco tem que ser superior para dar o exemplo. O branco tem que ser semelhante ao maestro na orquestra. O branco tem que andar na linha.(33)

É exatamente esse o protótipo de cidadã perseguido por ela. Tanto que fica orgulhosa diante do reconhecimento das pessoas quanto à sua esperteza e retidão, reconhecimento esse expresso em doação de roupas novas e usadas e expressões verbais:

> Quando me viam nas ruas, as pessoas sorriam para mim dizendo:
> - Que menina inteligente, nos defendeu! Limpou a cidade.
> Todos me davam presentes. Ganhei vestidos novos e usados. As filhas do farmacêutico José Neto me deram dois vestidos de lese e perguntaram:
> - Você já sabe ler?"
> - Não senhora.
> - Puxa, quando souber então! Você promete, menina. (34)

Ser reconhecida por seu lado positivo pode ter sido a forma percebida pela narradora para se identificar e para criar modelos de valores para si mesma, diante de um mundo tão desigual que ser elevada à categoria de outrem para que nele pudesse caber tais valores não a ofende, mas dignifica. Por isso, quando lhe dizem "Oh! Bitita! Você é tão correta que deveria ter nascido homem"(35) a narradora não percebe o quanto sua condição feminina é aviltada e conclui: "O homem honesto e correto é sol terrestre." (35)

A consciência de si, desse modo, elaborada a longo prazo e percebida *a posteriori*, é resultada do percurso de retorno ao passado de si mesma e ao do outro, graças a uma faculdade especial que ela se atribui: "O meu cérebro anotava tudo o que eu via, sem esforço" (36). Mas não seria necessário esforço para que marcas tão indeléveis de sua infância de preta pobre ficassem para sempre como cicatrizes em sua alma e seu corpo em busca de identidade. "Eu já estava enjoada de ouvir: preto e branco" (63). "O mundo há de ser sempre assim: Negro praqui, negro prali. E Deus gosta mais dos brancos do que dos negros. Os brancos têm casas cobertas com telhas. Se Deus não gosta de nós, por que é que nos fez nascer?" (111-112) Na verdade, o vilipêndio físico passa a ser também compreendido como vilipêndio moral e mental, já que a narradora tem dificuldades de compreender as injustiças gratuitas para com o povo negro.

A sua identidade é construída na contraposição ao outro, no diálogo curto e cruel com os habitantes brancos da cidade de Sacramento:

> Então é você quem rouba as minhas frutas, negrinha vagabunda. Negro não presta.
> Respondi:
> - Os brancos também são ladrões porque roubaram os negros da África.
> Ela me olhou com nojo.
> - Imagina só se eu ia até a África para trazer vocês... Eu não gosto de macacos. (65)

Materializa-se na menina, portanto, a consciência do nojo e da animalização do corpo negro. Esse tipo de demonstração de recusa do outro pela portabilidade de seu corpo, identificado genética e fenotipicamente pela marca da cor e pela apresentação dos traços físicos, costura no espaço entre Bitita e os outros, a distância satisfatória para a negação do outro e o vilipêndio do corpo e da alma. Assim, é no contraste com o outro que a menina se descobre ao declarar: "Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos." (...). Por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo: - Cabelo Pixaim! Cabelo duro!" 111.

Os traços genotípicos e fenotípicos são a munição de ataque daqueles que desejam, a todo custo, barrar quaisquer ânimos advindos do lado oprimido. A identidade do cidadão passa a ser a cor que ele porta utilizada para nominar e para humilhar. Assim, diante da possibilidade de entrar na escola, por conselho da D. Mariquinha, Bitita se esbarra na dificuldade de se adaptar aos maltratos que sofria em sua condição de cor e a animalização de traços de seu corpo, pensava:

> Amanhã, eu não volto aqui. Eu não preciso aprender a ler. É que eu estava revoltada com os colegas de classe por terem dito quando eu entrei:
> - Que negrinha feia!
> Ninguém quer ser feio.
> - Que olhos grandes, parece sapo!

Nesse diário, é tecido um diagnóstico da situação do negro naquela região e ela propõe como saída a educação e o letramento da população de pobres e negros, com vistas à ascenção social e à configuração do empoderamento, que ela acredita ser a melhor forma de enfrentar o sistema colonialista a que está submetida, orientada pelo Senhor Nogueira e nos exemplos dos homens negros que ascenderam a patamares tidos como próprios para os brancos pela aquisição de conhecimento por meio da escolarização:

> Naquela época, os dois únicos negros importantes eram Patrício Teixeira, um cantor, e o médico doutor Azevedo Costa de Uberaba. E os negros comentavam:
> - Graças a Deus agora temos negros ilustres, temos um negro que canta nos discos, outro que dá receitas.(45-46)

Uma das formas propostas por Stuart Hall e Paul Gilroy como espaços de visibilidade e de ascenção social do negro é a produção musical. Porém, o projeto de Carolina Maria de Jesus não se baseia nessa possibilidade quase que natural e espontânea da exploração da musicalidade com que o negro constituiu vasto patrimônio, de valor

inestimável para a constituição da música popular brasileira e sua disseminação no mundo inteiro como o terceiro produto simbólico nacional mais vendido do mundo, atrás do futebol e das telenovelas. Carolina planeja e executa seu trajeto de aculturação branca com base no processo europeu de ascensão social por meio da aquisição da cultura via letramento, porém sem o desprezo de si mesma como corpo negro. Para ela, os grandes homens nos quais o negro deveria se inspirar são homens cultos, conscientes juridicamente, escritores, médicos, poetas.

Por isso, ela ouvia o Sr. Nogueira, mulato que trabalhava e estava durante o dia com os brancos e, ao final do dia, estava com os negros para ler-lhes o jornal e falar-lhes de sonhos de empoderamento:

> - Tem um baiano, o doutor Rui Barbosa, que quer que o negro vá à escola, mas os brancos falam que já deram a liberdade para os negros e chega. Mas o Rui falava que a liberdade sem cultura e sem instrução não ia beneficiá-los. O negro inculto será nômade, indolente e imiscível. Não será um braço para impulsionar a Nação. Será sempre uma boca. O analfabeto não tem forças para evoluir na vida. Ele será sempre um músico de ouvido. (41)

As mensagens que ela atribui a Rui Barbosa e lhe chegavam via Sr. Nogueira sempre lhe serviram como norteamento:

> O Rui dizia que o negro deveria ser conservado na lavoura. Que num país é necessário ter uma classe telúrica. Ele ficaria no trabalho até às três da tarde e estudaria à noite. Mas os doutores de Coimbra diziam que quem deveria estudar eram os filhos da classe predominadora, e não os que deveriam ser predominado; que o amo e o servo não poderiam ter sapiência igual. O Rui dizia que a sapiência é a nata. O estudo é para esclarecer. (41)

Assim, a narradora persegue o ideal conseguido por Isolina, pois essa era negra que sabia ler. E era solicitada para ler as receitas. Bitita tinha uma inveja de Lina! E pensava :"Ah! Eu também vou aprender a ler se Deus quiser! Se ela é preta e aprendeu, por que eu não hei de aprender?'" (50-51)

A obra de Carolina comprova que muito daquilo de que necessitamos saber sobre a formação do povo brasileiro, principalmente nos pontos longínquos dos grandes centros, concentra-se quase sempre em narrativas minimais que atravessam como fendas a falsa solidificação da visão hegemônica e canônica, na produção dos "predominadores", como diria Carolina.

> Para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação. (...) *Poiésis* e poética começam a coexistir em formas inéditas – literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de

> manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música. As três transbordaram os vasilhames que o estado-nação moderno forneceu a elas. (GILROY, 2001, p. 100.)

A nação se afirma, assim, pelas e nas fendas causadas pela associação da música ao texto lírico como modos de articulação do sentimento, da consciência de si, da expressão cultural formadora das identidades. Vale, portanto, considerar que, pelo seu caráter subjetivo, pessoal e memorialístico, podemos aproximar a obra de Carolina dessa *poiésis* e dessa poética, como acréscimo às formas de expressão narrativas com que essa escritora consegue salvar para a posteridade, as marcas indeléveis da escravidão e suas vítimas vilipendiadas moral e fisicamente, em sua época, de tal forma ainda tão familiar aos nossos olhos que é preciso questionar: Que negro é esse negro que se submete e que também se sobrepõe? Que políticas serão necessárias para a descolonização do corpo e da mente dessas vítimas? É preciso apostar, como vinha sendo feito no Brasil, no empoderamento por meio do conhecimento e da escolarização porque, dessa forma, redistribuem-se os privilégios, os espaços de poder e as instâncias de decisão, de tal forma que a dicotomia preto X branco complicada para Bitita, consequentemente complicada para toda criança negra ou mestiça no Brasil, ainda hoje, não seja mais um incômodo que exige o branqueamento do corpo e da mente como forma de afirmação.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Ed.). *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Oralidade, escrita e literatura: Havelock e os gregos. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Literatura e Sociedade 2, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, p.222-231, 1997.

BROOKSHAW, David. A tradição do escritor negro. In: *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

DUARTE, Eduardo de Assis. Notas sobre a Literatura Brasileira Afro-descendente. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis. *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE, 2002.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro.* Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiásticos, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Liv Sovik.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo.* São Paulo: Ática, 2000.

JESUS, Carolina Maria de. Diário de Bitita. 2.ed.Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.

LIEBIG, Sueli Meira. Literatura negra e identidade afro-brasileira. In: *Dossiê black e branco*. João Pessoa: Idéia, 2003.

OLIVEIRA, Leni Nobre. *O vestibular como espaço de canonização da literatura brasileira*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Negro brasileiro negro. Revista do Patrimônio Histórico e artístico nacional*, 35. Brasília: IPHAN, 1997.

SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro ou As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. (Coleção Tendências; v. 4) p. 7

"ALGUM AMOR QUE NÃO MATE" E AS MARCAS DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Mayra Martins Guanaes (UNIFESP)[1]

Resumo: O objetivo deste artigo apresentado durante o XVI Congresso Internacional ABRALIC 2019, no Simpósio "Literatura e direitos humanos: marcas da opressão em obras literárias" é discutir como a violência de gênero se manifesta no romance *Algún amor que no mate* escrito pela autora espanhola Dulce Chacón e publicado em 1996. Para tanto, temos em vista os artigos da Lei Orgânica (ESPANHA, 2005) e da Lei Maria da Penha (Brasil, 2006), além das teorias propostas por Beauvoir (2016) sobre desigualdade de gênero.
Palavras-chave: Violência de gênero; Dulce Chacón; Literatura Espanhola

A pesquisa "Tradução e estudo do romance *Algún amor que no mate*" de Dulce Chacón, que se encontra em desenvolvimento parcial, visa a realização de uma tradução comentada do romance *Algún amor que no mate*, da autora espanhola Dulce Chacón e uma análise de seus aspectos literários com foco em sua temática central, a violência de gênero. Neste artigo serão abordadas algumas marcas da violência de gênero e como estas se manifestam no romance.

A autora Dulce Chacón (1954-2003) é umas das escritoras que se destaca na literatura espanhola durante a década de 90, aprofundando em sua obra o tema da subjetividade feminina e as condições sociais das mulheres. O compromisso social da escritora com as questões de gênero estava além de sua obra, visto que pertenceu à Associação de Mulheres contra a Violência de Gênero, à Associação de Mulheres Contra a Guerra e à Plataforma de Cultura Contra a Guerra, essas duas últimas, uma reação à Invasão do Iraque que ocorreu em 2003 como primeira etapa da Guerra do Iraque em que os EUA ocuparam o território iraquiano alegando que o presidente Saddan Hussein possuía um arsenal de armas químicas.

Algún amor que no mate foi publicado em 1996, em Barcelona, pela editora Plaza & Janes. Neste ano o romance teve três edições em três meses, sendo considerado a obra que alavancou a produção literária da autora. Sobre *Algún amor que no mate*, José Saramago considerou que Chacón apresenta "domínio de uma linguagem imediata para chegar aos tons mais sutis da expressão" (apud RUBIO, 1996).

[1] Graduada em Letras (UNIFESP), Mestranda em Estudos Literários (UNIFESP). Contato: mayraguanaes@gmail.com.

Em 2002 *Algún amor que no mate* foi adaptado para o teatro pela própria Dulce Chacón. A peça foi indicada como uma das finalistas do Prêmio Max de Artes Cênicas na categoria de melhor texto teatral e encenado pela Noviembre Compañía de Teatro que chegou a realizar uma segunda temporada de apresentações da peça no ano seguinte após o falecimento da autora.

Em 2007, após a morte da Dulce Chacón, o romance foi republicado na coletânea *Trilogia de la huida* pela editora Alfaguara, com outros dois romances posteriores dela: *Blanca vuela mañana* (1997) e *Háblame, musa de aquel varón* (1998).

O romance *Algún amor que no mate* é uma narrativa em primeira pessoa, cuja narradora-personagem descreve episódios anteriores e posteriores ao seu casamento, relatando os abusos que sofria por parte do marido.

A violência de gênero é bastante presente tanto na Espanha, cujos homicídios que têm como classificação "violência de gênero" ultrapassam o número de 60 mulheres mortas por ano, quanto no Brasil, onde o índice de feminicídio é o quinto maior do mundo, com uma taxa de 5.000 mortes de mulheres por ano, segundo o Mapa da Violência 2015 sobre Homicídios de Mulheres.

Para abordar essa questão temos em vista os pressupostos a respeito da violência de gênero colocados na Lei Orgânica (ESPANHA, 2005) e na Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006), além de fundamentarmo-nos teoricamente nos estudos de gênero com foco na condição de desigualdade social da mulher, propostos por Beauvoir (2016).

Segundo a Lei Orgânica de Medidas de Proteção Integral contra a Violência de Gênero consolidada na Espanha, em 2004:

> A violência de gênero não é um problema que afeta só o âmbito privado. Ao contrário, se manifesta como o símbolo mais brutal da desigualdade existente em nossa sociedade. Trata-se de uma violência que se dirige às mulheres pelo fato de serem mulheres, por serem consideradas, pelos seus agressores, carentes dos direitos mínimos de liberdade, respeito e capacidade de decisão. (ESPANHA, 2005)[2] (tradução nossa)[3]

Compreende-se como violência de gênero uma violência exercida por uma pessoa de um gênero ou sexo sobre outro, especificamente por pertencer àquele outro gênero.

[2] La violencia de género no es un problema que afecte al ámbito privado. Al contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión.

[3] Todas as traduções presentes neste artigo foram realizadas pela autora.

Devido aos problemas históricos e relações de poder envolvendo os dois gêneros, este conceito geralmente aplica-se a agressões físicas, psicológicas e violência sexual exercidas por um homem contra uma mulher, havendo inclusive legislações como a citada que entendem esse tipo de violência como um tipo de violência específico e termos específicos como "feminicídio".

A violência de gênero em *Algún amor que no mate* é apresentada progressivamente ao longo da narrativa, que mostra várias faces deste tipo de violência. O romance principia com abusos psicológicos que se desenvolvem até culminarem em agressões físicas e violência sexual.

Ao longo da narrativa, é possível constatarmos que a narradora e Prudência, personagem sobre quem ela narra várias situações de abuso, são a mesma pessoa. O distanciamento da narradora em contar alguns episódios como se tivessem ocorrido com outra pessoa e não com ela, contribuem para a reflexão sobre a violência, muitas vezes velada socialmente, do marido sobre a mulher.

Já no começo do romance, a narradora-personagem comenta como o marido de Prudência tem uma postura de superioridade e a trata como se ela fosse ignorante:

> Prudência se incomoda muito que seu marido a trate como ignorante. Porque a gente, ainda que não tenha estudos, ignorante, ignorante não é. Ele se acha muito instruído porque escuta a rádio todo dia e o que acontece é que tem a cabeça cheia de ideias dos outros. [...] Ele sorri, se Prudência faz um comentário, com ar de superioridade e quase com desprezo. (CHACÓN, 2007, p. 21)[4]

Também é possível observar como esta postura de superioridade do marido tem efeitos sobre o estado psicológico da narradora-personagem, que passa a acreditar nas ideias dele que reclama das tarefas domésticas desempenhadas por ela, chamando-a de descuidada e fazendo exigências abusivas.

Com efeito, Prudência e a narradora passam a acreditar que estão sempre equivocadas e que merecem esse tipo de tratamento: "Quando ele reclama, se não tenho uma calça pronta, e ele quer colocar, aguento a bronca porque sei que a mereço. E é que,

[4] A Prudencia le molesta mucho que su marido la trate de ignorante. Porque una, aunque no tenga estudios, ignorante ignorante no es. Él se cree muy instruido porque escucha la radio todo el día y lo que pasa es que tiene la cabeza llena de ideas de otros […]Se sonríe si Prudencia le hace un comentario, con aires de superioridad y casi con desprecio.

como ele disse, não tenho outra coisa para fazer e é minha obrigação" (CHACÓN, 2007, p. 38)[5]

As atitudes do marido de Prudência se apoiam no poder que ele acredita ter sobre ela. Em consequência, Prudência sente-se culpada por não corresponder às expectativas do marido.

A Lei Maria da Penha decretada em 2006 no Brasil traz nos primeiros incisos do artigo 7º definições mais precisas a respeito da violência física, psicológica e sexual. Segundo o inciso II desta lei, seria possível classificar as atitudes do marido de Prudência como violência psicológica:

> II – a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação. (BRASIL, 2006)

Há também passagens do romance em que o marido a agride fisicamente:

> O marido não podia acreditar. Nunca tinha visto Prudência assim. Se colocou feito uma besta e gritou que ela não o faria passar por essa vergonha. Que não acontecesse nunca mais de vir com essas bobagens. Prudencia lhe disse que não eram bobagens, que era uma coisa muito séria que ela tinha pensado muito bem. Quem te disse que tem que pensar? Você não vai a lugar nenhum, não vai nem morta, acabou a discussão. E lhe deu duas bofetadas que a derrubaram no chão. (CHACÓN, 2007, p.49)[6]

Além disso, também é possível notar em alguns trechos que Prudência sofre abuso sexual por parte do marido: "Quieta, dizia a ela entre dentes enquanto a agarrava. E ali mesmo, na sala de jantar, a violentou duas vezes." [7](CHACÓN, 2007, p.49)

[5] Cuando se enfada si no le tengo listo un pantalón, el que quiere ponerse, aguanto la bronca porque sé que me la merezco. Y es que, como él dice, no tengo otra para hacer y es mi obligación.
[6] El marido no podía creerlo. Jamás había visto así a Prudencia. Se puso hecho una bestia y le gritó que no le haría pasar por esa vergüenza. Que no se le ocurriera nunca más venirle con esas pamplinas. Prudencia le dijo que no eran pamplinas, que era una cosa muy seria, que la tenía muy bien pensada. ¿Quién te ha dicho a ti que tienes que pensar? Tú no te vas a ninguna parte, ni muerta te vas, se acabó la discusión. Y le dio dos bofetadas que la tiraron al suelo.
[7] Quieta, le decía entre dientes mientras la sujetaba. Y allí mismo, en el comedor, la violentó dos veces.

Ainda que muitas vezes os abusos sexuais dentro do casamento não sejam reconhecidos como abusos por parte das vítimas, o contexto deste trecho evidencia que a relação sexual não era consentida naquele momento. No inciso III da Lei Maria da Penha lemos a definição de violência sexual:

> III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos. (BRASIL, 2006)

Embora os graus de violência dentro de um casamento possam variar, a partir do romance é possível observar que a violência de gênero neste caso, acontece sempre com uma intenção de posse e manutenção do próprio poder dentro da relação por parte do marido de Prudência.

Na metade da narrativa, as marcas da violência de gênero ampliam-se porque os episódios narrados são atravessados por bilhetes escritos pela amante do marido da Prudência:

> Querido: Ainda não posso acreditar no que aconteceu ontem. Nunca imaginei que chegasse a me levantar a mão, e menos ainda que o fizesse diante do menino. É verdade que te vi agressivo em várias ocasiões, e que tem me ameaçado outras tantas, ainda que nunca tenha perdido o controle. (CHACÓN, 2007, p. 69)[8]

As duas situações apontadas pela amante, tanto no que diz respeito à tentativa do marido de Prudência de exigir que a amante não trabalhe quanto à agressão física que ela comenta, também acontecem com Prudência, o que nos mostra que o motivo da violência que Prudência sofre não é algo que ela tenha feito, mas uma postura que o marido costuma assumir dentro e fora do casamento.

[8] Querido: Aún no puedo creer lo que pasó ayer. Nunca imaginé que llegaras a ponerme la mano encima, y menos aún que lo hicieras delante del niño. Es verdad que te he visto agresivo en varias ocasiones, y que me has amenazado otras tantas, aunque nunca perdiste el control.

O marido tenta manter o poder em relação às duas mulheres, como se a situação fosse uma disputa, entretanto, não se trata de uma disputa horizontal porque a mulher já nasce em uma situação de desigualdade por causa do seu gênero.

Sobre a desigualdade entre os gêneros, Simone de Beauvoir considera em *O segundo sexo* a diferença de condições sociais para homens e mulheres, colocando que:

> Os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições, e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente (BEAUVOIR, 2016, p. 17)

Beauvoir comenta a diferença entre os direitos que homens e mulheres e considera o quanto as mulheres podem ser ainda mais prejudicadas por essa estrutura. No caso destes trechos do romance, fica evidente que a desigualdade entre os gêneros é sustentada pela violência na forma como o marido se relaciona com Prudência e com a amante. Diante da manipulação psicológica e da agressividade que ele demonstra, ambas acabam cedendo às vontades dele, permitindo que ele seja o detentor do poder nestas relações.

Algún amor que no mate é um romance que contribui para a discussão a respeito da violência de gênero porque apresenta vários pontos de vista e graus diferentes deste tipo de violência, por meio de uma narrativa em primeira pessoa que aproxima os leitores, produzindo um efeito de empatia.

A violência de gênero é um tema bastante pesquisado dentro de várias áreas do conhecimento, destacando-se além dos estudos de gênero, os estudos nas áreas jurídicas, de políticas públicas, de saúde pública e em psicologia.

Na área de estudos literários ainda há poucos trabalhos a respeito deste tema mas o número de pesquisas aumentou nos últimos cinco anos e temos estabelecido diálogo com alguns trabalhos recentes como a dissertação de Penélope Salles (2018) "A desumanização em *o remorso de baltazar serapião*: uma análise da violência dos homens contra as mulheres".

A interdisciplinaridade da temática da violência de gênero possibilita a observação do tema sob várias óticas, na área de políticas públicas, a tese "Políticas e modelos de abrigamento de mulheres em situação de violência de gênero: um estudo

exploratório e comparativo Salvador-Madrid" de Cândida Ribeiro Santos (2014), realiza justamente uma comparação da violência de gênero que ocorre no Brasil e na Espanha, país de produção do romance *Algún amor que no mate*.

Embora o romance em estudo tenha sido produzido em língua espanhola, dialoga bastante com casos de violência que acontecem no Brasil. Podemos notar que as condições de sociais das mulheres em relação à desigualdade de gênero tanto na Espanha quanto no Brasil estão próximas. Por isso a realização deste estudo pode evidenciar que a violência de gênero ultrapassa as fronteiras.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. v. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRASIL. Lei nº 12.015, de 7 de agosto de 2009. Distrito Federal, Brasil, ago 2009. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12015.htm > Acesso em: 09 jul. 2019

CASTILLO-MARTIN, Márcia. OLIVEIRA, Suely de. (Org). Marcadas a ferro: Violência contra a mulher uma visão multidisciplinar. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres.

DOLZ, Patricia Ortega. Por que homens matam mulheres? **El País,** Madrid, jul. 2017. Seção Internacional. Disponível em:<https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/08/internacional/1499 533272_517542.html> Acesso em: 31 ago. 2017.

ENGELS, Friedrich. A origem da família, da propriedade privada e do estado. Tradução Leandro Konder. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ESPANHA. Decreto nº 313, de 28 de dic. 2005. Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Madri, Espanha, dez 2005. Disponível em: <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760>

PATEMAN, Carole. O contrato sexual. Tradução: Mara Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

RUBIO, Andrés Fernandéz. Dulce Chacón publica una novela contra las parejas convencionales. **El País,** Madrid, feb. 1996. Seção Cultura. Disponível em:< https://elpais.com/diario/1996/02/16/cultura/824425204_850215.html> Acesso em: 31 ago. 2017.

SALLES, Penélope Eiko Aragaki. A desumanização em *o remorso de baltazar serapião*: uma análise da violência dos homens contra as mulheres. 2018. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SÉRVEN, Carmen. La narrativa de Dulce Chacón: Memoria de las perdedoras. Revista Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura. Volumen CLXXXII, nº 721, septiembre-octubre 2006.

SANTOS, Cândida Ribeiro. Políticas e modelos de abrigamento de mulheres em situação de violência de gênero: um estudo exploratório e comparativo Salvador-Madrid. 2014. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

WAILSELFIZ, Julio Jacobo. Mapa da Violência 2015 – Homicídios das mulheres no Brasil. Disponível em: < www.mapadaviolencia.org.br > Acesso em: 31 ago. 2017.

A COR DA PELE: RAÇA, RACISMO E PRECONCEITO RACIAL NAS LITERATURAS INFANTIS

Sheila Dias da Silva Laverde (UFMT)[1]

Resumo: Escolhemos para este texto, cinco obras da literatura infanto-juvenil que trazem personagens negras como protagonistas. Neles, a questão da cor da pele é algo extremamente importante, mesmo quando não está explícito. Nosso objetivo é demonstrar até que ponto os autores utilizam estas narrativas para promover e valorizar a cultura africana e afrodescendente e/ou se ainda existem resquícios de um viés eurocêntrico nestas obras. Pretendemos investigar de que forma o racismo e o preconceito racial são tratados nessas referidas narrativas.
Palavras-chave: Literatura infantil; Personagens negras; Acervos Complementares;

Introdução

Este texto traz a análise de cinco narrativas destinadas às crianças pequenas. Quatro delas fazem parte dos Acervos Complementares Alfabetização e letramento nas diferentes áreas do conhecimento – PNLD/PNBE do triênio 2013/2014/2015. São elas: *Pretinho, meu boneco querido* (2008) de Maria Cristina Furtado, de Sônia Rosa, *O menino Nito:* então, homem chora ou não? (2008), *Por que somos de cores diferentes?* (2006), escrita em espanhol por Carmen Gil e traduzida por Rafael Mantovani e *Minha família é colorida* (2015), de Georgina Martins. Já *A cor de Coraline* (2017) escrita e ilustrada por Alexandre Rampazo, faz parte do PNLD Literário 2018.

Todos estes textos citados acima, trazem em seu bojo, a questão da cor da pele, cada uma a seu modo. Numa abordagem crítica, analisaremos estas obras literárias com o intuito de verificar se as mesmas promovem a valorização da cultura africana e/ou afrodescendente ou se ainda repetem o padrão eurocêntrico. No entanto, antes de entrarmos na análise dos textos propriamente, acreditamos que seja necessária uma rápida explanação sobre esta literatura que podemos dizer, vai além da simples leitura deleite, pois subverte o "padrão hegemônico" que se instaurou em todos os campos do conhecimento, inclusive, na educação.

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, da Universidade Federal de Mato Grosso, na Área de Concentração em Estudos Literários. Professora da Educação Básica da Rede Municipal e Estadual. Vice-líder do Grupo de Pesquisa em Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora (LAALID), coordenado pela Profª. Drª. Divanize Carbonieri. Contato: sheilasilvaufmt@gmail.com.

As literaturas e as questões raciais

Ora, sabemos que a educação, por muito tempo seguiu por uma via histórica de mão única, como nos alerta a pesquisadora Cândida Soares da Costa (2013). Esta visão, segundo Costa, contribui para que se entenda a sociedade de forma uniforme, dificultando que se compreenda a diferença como construção social e também como fator de produção e naturalização de desigualdades raciais. Para Costa, esse posicionamento tem privilegiado conteúdos que valorizam a cultura europeia em detrimento de conhecimentos acerca das culturas indígenas, africanas e de afro-brasileiros.

Com o surgimento da Lei 10.639/03[2], que torna obrigatório o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, abriu-se uma nova perspectiva para uma outra visão, não eurocêntrica. No entanto, pouco tempo depois, como podemos observar, a partir de 2018, um retrocesso se instaura no país, tempos de completa intolerância a tudo que não é ou está dentro do chamado "padrão hegemônico". Portanto, aquilo que parecia uma abertura, para que outras vozes fossem ouvidas e tivessem suas histórias e suas identidades respeitadas, como mandam as leis, hoje, estão sufocadas, mas não caladas e, cabe a nós também, pesquisadoras e pesquisadores, neste caso das questões étnico-raciais, resistirmos e continuar abrindo espaços, mesmo que sejam pequenas fendas e continuar a nossa luta.

Retomando ao que tange a Lei 10.639/2003, para que fossem cumpridas as exigências tangentes para seu cumprimento, multiplica-se a publicação de livros voltados para as questões étnico-raciais. Para Eliane Debus (2017) o crescimento das publicações de narrativas que apresentam personagens negros e negras é, o eco das margens, das lutas do Movimento Negro, que, nos últimos anos, acentuou "a discussão sobre a inclusão da temática da discriminação e preconceito racial em especial no espaço escolar" (DEBUS, 2017, p. 37). Ela atesta que, na história da literatura brasileira, ou mesmo na literatura infantil ou juvenil, o negro foi pouco representado e

[2] Esta lei foi alterada pela 11.645/2008, com vistas a contemplar, no currículo escolar, conteúdos referentes também aos indígenas brasileiros. A alteração não anula a lei anterior, mas cumpre o papel de ampliar aos indígenas os direitos conquistados pelo Movimento Negro que já se encontravam garantidos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB).

geralmente era visto como ser escravizado, subalterno e "obediente aos desmandos do branco, ou numa visão ingênua de relações pós-escravidão" (DEBUS, 2017 p. 39).

Eliane Debus (2017) também constata que "as políticas de reparações a partir das ações afirmativas são necessárias em nossa sociedade, porém a inclusão da temática africana e afro-brasileira no currículo escolar não visa contemplar somente a população negra" (DEBUS, 2017, p. 38). Como também assevera o ator Lázaro Ramos (2017), a questão racial não é uma questão dos negros, mas "de qualquer cidadão brasileiro, ela diz respeito ao país, é uma questão nacional. Para crescer, o Brasil precisa potencializar seus talentos, e o preconceito é um forte empecilho para que isso aconteça" (RAMOS, 2017, pp. 12-13).

A literatura infantil e a infanto-juvenil cuja temática trate destes aspectos fundantes surge como uma grande aliada do professor (a) em sala de aula, pois, através das narrativas, dos temas tratados, é possível que as crianças se reconheçam e se sintam representadas por meio das personagens. A literatura pode ser ainda um importante caminho para se conhecer a cultura de determinados lugares e a partir daí se reconhecer ou não.

> Se ler o outro e sobre o outro tem importância fundamental na formação do indivíduo, o contato com textos literários, que apresentam personagens em diferentes contextos, ou a existência de escritores oriundos de diferentes contextos permite uma visão ampliada de mundo (DEBUS, 2017 pp 22-23)

O ensino da literatura, segundo Zilberman e Silva (1990) é responsável pela formação do sujeito leitor, não pelo fato simples fato de codificar e decodificar a matéria escrita, mas por propiciar "uma experiência única com o texto literário" (ZILBERMAN, 1990 p. 18). Ainda segundo estes pesquisadores, "a leitura do texto literário constitui uma atividade sintetizadora, na medida em que permite ao indivíduo penetrar o âmbito da alteridade, sem perder de vista sua subjetividade e história" (ZILBERMAN, 1990 p. 19).

A literatura provoca no leitor um efeito duplo: aciona sua fantasia, colocando frente a frente dois imaginários e dois tipos de vivência interior, mas suscita um posicionamento intelectual, uma vez que o mundo representado no texto, mesmo afastado no tempo ou diferenciado enquanto invenção, produz uma modalidade de reconhecimento em quem lê. Nesse sentido, o texto literário introduz um universo que,

por mais distanciado do cotidiano, leva o leitor a refletir sobre sua rotina e a incorporar novas experiências (ZILBERMAN, 1990 p. 19).

O primeiro dos textos que trazemos é *Por que somos de cores diferentes?* (2006), escrito pela espanhola Carmem Gil, com tradução para o português assinada por Rafael Mantovani e ilustrações de Luis Filella. É a única obra destas aqui apresentadas que não foi escrita em língua portuguesa. Outra diferença em relação às demais é que nesta especificamente, a personagem principal não é negra. No entanto, escolhemos esta narrativa, justamente por desde o seu título, levantar a questão que tanto nos importa a cor da pele.

A história chega ao leitor, contada por uma narradora-personagem-criança, Marta. Esta menina relata um fato que aconteceu no ano anterior, durante uma excursão que fez com várias crianças da escola e do bairro onde mora. Ainda no ônibus, faz amizade com Tenka, uma garota negra, brasileira, filha de pais que vieram de uma aldeia de Botsuana, no sul do continente africano. Tenka é descrita pela narradora-personagem, como uma menina de "cabelo preto e encaracolado, e a pele da cor de chocolate" (GIL, 2006 p.4), o que vai contrastar com sua cor, branca, motivo pelo qual, algumas crianças disseram que elas pareciam "café com leite". O que ela concorda, pois compara sua cor a do leite de tão branca e a de Tenka a do café, de tão escura.

Marta resolve então, questionar seu primo Raul, um dos monitores da excursão: "Por que somos de cores diferentes"? Ao perceber que esta era uma questão importante, ele resolveu propor um jogo ao redor da fogueira e a resposta mais criativa a esta pergunta, ganharia um prêmio.

A primeira a responder a este questionamento foi Tenka, Em sua versão, "depois de vários dias de chuva, Deus começou a modelar homens e mulheres com barro branco do chão e pintá-los com a cor do arco – íris" (GIL, 2006 p.6). A menina ainda deduz que o fato do Criador ter feito os seres humanos muito devagar, fez com que as cores do arco-íris desaparecessem aos poucos, o que acabou deixando algumas pessoas "totalmente brancas" (GIL, 2006 p. 13).

Já para o Júlio, a pele funcionaria como uma espécie de camuflagem. Segundo ele, "os que têm pele muito branca [...] podem se esconder na neve. Por outro lado, os que têm pele escura podem caminhar durante a noite sem que ninguém os veja" (GIL, 2006 p.14). Estevão, por sua vez, culpa a água. Para ele, "os seres humanos que vivem

em países chuvosos são brancos porque acabaram desbotando com tanta chuva" (GIL, 2006 p.16).

Na versão de Irena, "homens e mulheres pegaram a cor das tarefas que realizam" (GIL, 2006 p. 18). Assim, conforme sua concepção, aqueles que se "se dedicavam a acender e conservar o fogo, fazer carvão e descer as minas, acabaram tingidos de preto" (GIL, 2006 p. 18). Apesar de não se referir aos indígenas, a menina faz referência àqueles d[a] "cor da terra", que seriam "os oleiros e os camponeses que se cobriram da cor avermelhada do barro e da terra" (GIL, 2006 p. 18). Irena conclui sua teoria, afirmando que "os que ordenhavam vacas e cabras, como se manchavam sempre de leite, ficaram brancos" (GIL, 2006 p. 18).

Assim que Irena terminou sua explanação, Raul tomou a palavra: "Não acho que a minha resposta seja mais bonita que a da Tenka. Nem mais interessante que a do Júlio. Nem mais divertida que a do Estevão. Nem mais original que a da Irena. Mas eu vou dar a resposta mais factual" (GIL, 2006 pp. 20-21). E são as explicações do monitor que acabam por transformar a narrativa em uma obra completamente didatizante, com uma finalidade, ou como costuma dizer Marina Colasanti, literatura pílula.

A partir da fala do monitor, percebemos o quanto a obra se torna um pretexto para o ensino de um determinado conteúdo, neste caso específico, apenas para responder à pergunta que traz o título da obra, o porquê de sermos de diferentes cores. E como se estivesse ensinando genética, Raul informa que "a cor da pele depende da melanina" (GIL, 2006 p. 23). A melanina, substância química, funciona "como se fosse o guarda-sol do nosso corpo" (GIL, 2006 p. 23). Ele segue com suas explicações científicas até perto do final.

O fato é que a narrativa desde o início, já não caminhava para uma obra muito atrativa, apesar de tratar de um tema que nos é muito caro. Tampouco, questionamos as explicações sobre o fato de sermos de cores diferentes. A questão maior é exatamente o didatismo com que a narrativa é conduzida, de forma não atrativa para o pequeno leitor.

Em *Minha família é colorida,* narrativa escrita por Georgina Martins em 2015, Ângelo é o protagonista. O garoto é tido como um "menino que gosta muito de pensar nas coisas da vida" (MARTINS, 2015 p. 8) e de tanto observar os membros de sua família, percebeu várias diferenças fenotípicas entre ele, seus irmãos e os demais. E é

por conta da percepção destas diferenças que o garoto começa a fazer questionamentos, o que dá início a toda a história.

O pequeno leitor desta obra, já visualiza, a partir do seu título e da observação da capa que os membros da família são diferentes fisicamente. Ângelo é a figura central e se destaca entre seus dois irmãos e sua mãe. De forma leve, sutil e sensível, Georgina Martins traz à baila, a questão da diversidade étnica brasileira.

O primeiro questionamento levantado por Ângelo foi sobre o cabelo: " - Mãe, o meu cabelo não " vua", o da minha vó Marli "vua", o seu "vua", o do Camilo "vua" um pouco, e o do meu pai, não. Sabe por quê? Meu pai passou cola no meu cabelo e no dele também" (MARTINS, 2015 p. 8). Ângelo é negro e tem cabelos crespos, portanto, na concepção dele, o não "vua" era a sua maneira de dizer que o cabelo não balançava. Já o Camilo, irmão dele, tem a pele mais clara e o cabelo menos crespo, encaracolados. A mãe, por sua vez, tem a pele e os olhos claros e o cabelo liso. O João, irmão mais velho dele tem o cabelo escuro e liso. O pai de Ângelo, cabelos crespos e a pele um pouco mais clara que a dele.

Quando a criança diz que o pai passou cola em seu cabelo e no dele também, o menino já demonstra que entendeu que ele e o pai tem algo em comum, o mesmo tipo de cabelo. Este "algo em comum" com seu pai tem raízes mais profundas, vem de seus antepassados e é revelado a ele, durante o levantamento de sua árvore genealógica.

A curiosidade do menino persiste e ele vai sugerir a avó Célia, mãe de sua mãe, que passe cola no cabelo para que ele não caia na testa. A avó, que tem o cabelo muito liso, sorri, acha engraçado, mas não consegue explicar-lhe o porquê do cabelo dele ser diferente do dela. Finalmente, Ângelo faz a pergunta mais importante: "- Mãe, eu sou negro?" (MARTINS, 2015 p. 11).

A mãe, de forma poética, ao levantar a árvore genealógica da família, exalta a origem negra, principalmente quando usa palavras que enaltecem a beleza da mãe do pai do Ângelo, "negra como noite", ou possuidora dos olhos "pretinhos como duas jabuticabas maduras". Quanto àquele que seria o pai do pai do Ângelo, por sua vez, de pele muito clara, é comparado a "um copo de leite (MARTINS, 2015 p.20) e os olhos azuis, " como o céu" (MARTINS, 2015 p.20). Assim, por serem tão diferentes é que se apaixonaram um pelo outro e decidiram se casar, pois "poderiam ficar olhando para os olhos um do outro todas as horas que desejassem" (MARTINS, 2015 p.21).

Aquilo que é demonstrado na obra como o amor entre um casal inter-racial, que no caso é a forma como a mãe utilizou para explicar ao menino o motivo das pessoas de sua família serem umas diferentes das outras, pode ser entendida de uma forma equivocada para justificar a miscigenação brasileira. Ora, sabemos que este capítulo da história do Brasil ainda hoje é mal contado. Pode sim, ter havido amor tão forte, mas sabemos que muitos filhos de mães negras, vieram ao mundo, através de estupros praticados pelos seus senhores. Ainda houve a ideia do branqueamento através da miscigenação, tão divulgada por Nina Rodrigues e seus contemporâneos.

Quanto ao menino Ângelo, de nossa história, após as explicações da mãe, compreendeu que sua família é colorida, "muito bonita, igualzinha à minha caixa de lápis de cor" (MARTINS, 2015 p.40). Apesar de ser uma obra bastante interessante para ser lida pelos pequenos, é preciso ter esta ressalva, para que não se perpetue ideias equivocadas.

Nossa terceira obra é *Pretinho, meu boneco querido*, de Maria Cristina Furtado. O espaço social em que se passa a história de Furtado é o Rio de Janeiro "em uma casa próxima à praia, no bairro Recreio dos Bandeirantes" (FURTADO, 2008 p. 4). Nininha, uma menina negra, divide o protagonismo com o boneco preto que ela ganhou em seu aniversário. A maior parte da história se passa no quarto dela. Em uma casa grande, confortável, moram a mãe, o pai, uma irmã adulta, um cachorro feroz, o Hulk e muitos bonecos que são mágicos.

A história é narrada em terceira pessoa por uma mulher adulta, branca, amiga da mãe da menina. Nininha conta para ela, o segredo dos bonecos e lhe autoriza a compartilhar com os leitores. Ela permite ainda que a porta de seu quarto seja aberta para que outras crianças possam conhecer esta história e, ao fazer isso, ela traz à tona, um pouco da história dos africanos e dos afrodescendentes.

A garota já tinha muitos brinquedos antes da chegada de Carlinhos, inclusive, vários bonecos, dentre eles, o Ursinho Malaquias, o boneco Malandrinho, a boneca Fafá e a Boneca de Pano, mas nenhum boneco preto até então. No decorrer da narrativa, vamos perceber que havia entre eles, uma espécie de grupo fechado, no qual a Boneca de Pano não participava e após a chegada de Pretinho, esta divisão se intensifica, pois ele também não era aceito no grupo formado pelos outros três.

Pretinho, como todos o chamavam, quase sempre era encontrado escondido no armário. Sempre que Nininha saia havia muitas discussões e até brigas envolvendo os outros bonecos e ele. Malandrinho, Fafá e Malaquias, não aceitam que Carlinhos brinque com eles. Em parte, pode se dizer que eles ficaram enciumados com a chegada dele, pois a garota passa mais tempo com Pretinho do que com os outros. Por outro lado, fica bem claro que os maus tratos sofridos por Carlinhos se deve ao fato dele ser um boneco preto. "Sai Pretinho, você vai deixar tinta preta no carrinho e quando eu for brincar vou me sujar" (FURTADO, 2008 p. 8). Carlinhos insiste, mas Malandrinho é enfático: "Vê se entende, boneco, aqui só entra boneco branco" (FURTADO, 2008 p. 9). Muito irritado e muito triste, ele causa uma confusão e se isola no armário de Nininha.

A atitude de Carlinhos é muito parecida com a de inúmeras crianças negras que sofrem com o racismo. Após passarem por humilhações e reagirem com raiva, elas tendem a se isolar. Nininha só fica sabendo o real motivo do boneco se esconder no armário, quando acorda assustada com um barulho e o encontra. Depois de expor o ocorrido, Pretinho pede à sua dona que o pinte de branco para ser aceito pelos outros bonecos.

O boneco ainda revela que todas as situações ruins que passa, acontecem quando a menina não está por perto, pois na frente de Nininha, eles ficam quietinhos, mas quando ela vira as costas, eles debocham dele. A menina entristecida com a situação que Carlinhos lhe traz, explica o quanto aprendeu com o pai sobre a contribuição dos afrodescendentes para a construção do país e o quanto tem orgulho de sua gente e de sua cor. Após este acontecido os dois dormem, mas os outros bonecos estão tramando algo contra ele.

Pretinho só tinha uma amiga a Boneca de Pano e foi ela quem desconfiou que os outros três iriam aprontar alguma contra ele. Enquanto Malandrinho buscou o balde com água, Fafá o convidou para brincar com eles. Ela era a boneca de louça, rica e muito dengosa por quem Pretinho era encantado. Para ele, ela era linda e seu desejo era brincar com ela. Mas o que os bonecos queriam era dar um banho nele, pois pensavam que ao lavá-lo, iriam tirar sua cor preta. Curioso com sua imagem refletida na água do balde, o boneco se abaixa mais e se encanta.

Esta é uma imagem muito importante na narrativa, pois é neste momento que acreditamos que o boneco começa a se ver. No entanto, enquanto Pretinho está encantado com sua imagem, é empurrado por Malandrinho e cai de cabeça no balde e se molha. Para a surpresa dos bonecos, Carlinhos continuava preto. Então, covardemente, os bonecos o seguram e pedem a Fafá que pegue o sabão para ensaboá-lo. Aflita, a Boneca de Pano tenta ajudá-lo, mas é empurrada por Fafá. Malaquias por sua vez, tenta derrubá-la e ainda faz uma ameaça: "Não se meta, caso contrário também vamos colocar você na água! E boneca de pano na água" (FURTADO, 2008 p.20).

Pretinho é preso pelos outros bonecos que passam sabão em seu corpo e tentam de todas as maneiras tirar a sua cor, mas quando percebem a impossibilidade, decidem pintá-lo. Ele consegue escapar, pula a janela e cai na casa do Hulk. Eles entram em pânico logo após ouvirem o barulho da queda do boneco e os latidos do cachorro.

Quando Nininha chega em casa, quem lhe conta o ocorrido é a Boneca de Pano. Ela sai a procura de Carlinhos e não o encontra. A mãe a ajuda e elas não conseguem achá-lo. Retornando ao quarto, desabafa com os bonecos: "Como puderam! Uma das piores coisas que pode existir é a ignorância. E só a total ignorância pode levar alguém a gostar ou não de uma outra pessoa por ser alta, baixa, gorda, magra, branca, preta… Não há justificativa para o que fizeram" (FURTADO, 2008 p.25)

Mesmo o arrependimento dos bonecos, não fez com que Nininha os perdoasse, mas com o reaparecimento de Carlos, ela deixa que ele decida pela punição ou não dos bonecos. Fafá foi a primeira a se manifestar dizendo que sentiu saudades, mas foi Malaquias quem se desculpou pela maneira como o trataram. Carlinhos decide pelo perdão e abraça os coleguinhas.

O maior problema desta narrativa está na fala dos outros bonecos e em suas formas de tratar Carlinhos. Quando analisamos as narrativas em busca de obras que tratam da representatividade negra e encontramos esta, que até parece se tratar de algo positivo, pois de um lado, temos Nininha que é muito bem resolvida com sua cor, com sua herança, encontramos por outro lado, inúmeras falas racistas, xingamentos e humilhação. Claro que o boneco preto, passa por um processo de identificação durante a narrativa, mas a que preço? È muito doloroso, muito triste. E nossas crianças? Como

se sentem lendo aquilo que falam para ele? Acredito que seja interessante verificar com os próprios interessados, os leitores.

Sônia Rosa, escritora de inúmeros textos para infância é a autora de *O menino Nito: então homem chora ou não?*. O tema desta narrativa não parece seguir na mesma linha das anteriores, e sim em torno da questão sexista. No entanto, inúmeras pistas nos indicam que a obra de Rosa não foi escrita de forma intencional.

Nito, o personagem principal é uma criança negra, muito esperada por sua família. Família esta que mora em uma residência muito elegante. Diferente de muitas obras que trazem personagens negras em posições subalternas, esta obra surge como uma quebra de paradigmas, pois, além de trazer uma personagem principal negra, esta não é uma criança pobre, portanto, pode espelhar crianças e também fazer com que elas se sintam representadas. O pai de Nito, provavelmente tem um emprego relacionado à chefia ou direção, tendo em vista as roupas que usa, as cortinas e os móveis da casa. Além do mais, a condição financeira em que vive a famila fica mais clara ainda, quando o menino recebe a visita do médico, que vem visitá-lo em casa, após a suspeita de que ele estava doente.

Doutor Aymore, o médico é um "velhinho simpático que sempre cuidou de plantas e crianças" (ROSA, 2008 p.9) ou seja, além de ser um competente médico, formado nas ciências médicas, ele também sabia e fazia uso das medicina natural, das plantas. Aqui temos mais uma pista, o médico guarda consigo os segredos das plantas medicinais, algo que deve ter aprendido com seus ancestrais, negros e provavelmente indígenas, principalmente por conta de seu nome, o mesmo de um povo indígena do interior da Bahia.

Ressaltamos que todas as personagens nesta obra são negras, inclusive o médico. Pouquíssimas vezes, encontraremos um médico negro em uma obra literária. Sabemos que em profissões como esta, ou, engenheiros, advogados, dentistas, poucos são negros, mas ao trazer uma personagem em importante papel, também pode ser uma forma positiva para outras crianças.

Por mais que a temática principal seja o fato de Nito poder ou não chorar, a narrativa é extremamente importante, pois mais uma vez, reiteramos o quanto a obra rompe os estereótipos de que crianças negras são pobres e só tem empregos subalternos.

A última obra que trazemos é *A cor de Coraline* (2017) de Alexandre Rampazo. O texto traz a menina negra, como narradora-protagonista e a imaginação dela flui a partir da pergunta feita por seu colega, Pedrinho: "Coraline, me empresta o lápis cor de pele?" (RAMPAZO, 2017 p. 6). A menina que tem uma caixa de lápis de cor com 12 unidades, fica pensativa diante da pergunta do colega. "De qual pele será que Pedrinho estava falando?" (RAMPAZO, 2017 p. 12).

Da cor verde que poderia ser a cor da pele dos marcianos, até o azul dos que nascem em Netuno, ou o vermelho dos que ficam "vermelhos de vergonha", fazem com que a menina questione se a cor da pele precisa ser só uma. Uma das dificuldades das crianças em sala de aula que percebemos, justamente é o fato das crianças não se identificarem com o lápis marrom e todos os desenhos serem pintados com o lápis "salmão", normalmente utilizado como a cor de pele padrão, ou aquela que representa as pessoas brancas.

Coraline muito pensativa reflete sobre as diferenças entre as pessoas: "A gente vive num mundo com um monte de gente diferente [...] Línguas diferentes, tamanhos diferentes, jeitos diferentes, cabelos diferentes, origens diferentes, cores de pele diferentes" (RAMPAZO, 2017 p. 24). E resolve dar a seu colega a cor marrom, a cor de sua pele.

Como observamos, dos cinco textos aqui apresentados, apenas dois deles vão trazer personagens negras de forma positiva, *Menino Nito* e *A cor de Coraline*.

> A literatura pode ser tudo (ou pelo menos muito) ou pode ser nada, dependendo da forma como for colocada e trabalhada em sala de aula. Tudo, se conseguir unir sensibilidade e conhecimento. Nada, se todas as promessas forem frustradas por pedagogias desencontradas (ZILBERMAN; SILVA, 1990 p. 43).

Considerações Finais

O preconceito racial no Brasil, ainda é um grande problema. Para Maria Lucia Rodrigues Muller et al (2009) o preconceito contra a população negra se origina em um processo histórico bem definido que tenta manter o negro num lugar inferior ao do branco, dentro da sociedade.

> A escravização dos povos africanos nos países colonizados, como aconteceu no Brasil, por vezes justificou as atrocidades cometidas aos

> 'outros' como algo necessário ao processo de colonização. Os livros que circulam (alguns ainda teimam em circular) nas escolas brasileiras - didáticos e literários - apresentavam o período de escravização sem trazer referência ao passado de liberdade daqueles que atravessaram o Atlântico, a experiência diaspórica dos povos africanos, bem como as inúmeras lutas travadas em solo brasileiro como insurgência à condição humilhante em que viviam. (DEBUS, 2017 p. 98).

Precisamos repensar nossas estratégias e rever nossos conceitos de forma a promover uma ruptura no discurso padrão e proporcionar uma verdadeira educação que inclua a todos. A criança precisa estar inserida num mundo sociocultural que lhe permita perceber e vivenciar a diversidade.

Referências

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. Acervos complementares: alfabetização e letramento nas diferentes áreas do conhecimento. Brasília: A Secretaria, 2012.

COSTA, C. S. LEI Nº 10.639/2003: dez anos de implementação do currículo de educação das relações étnico-raciais. Momento, v. 22, n. 1, jan./jun. 2013, pp. 17-34.

DEBUS, E. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Cortez; Centro da Ciência e Educação, 2017.

FURTADO, M. C. Pretinho, meu boneco querido. Ilustrações de Ellen Pestili. 2ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2008.

GIL, C. Por que somos de cores diferentes? Ilustrações de Luis Filella. Tradução de Rafael Mantovani. São Paulo: Girafinhas, 2006.

MARTINS, G. Minha família é colorida. Ilustrações de Maria Eugenia. 2ed. São Paulo, SM, 2015.

RAMPAZO, Alexandre. A cor de Coraline.Rio de Janeiro: Rocco Pequenos Leitores, 2017.

RAMOS, L. *Na minha pele.* 4ª.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

ROSA, S. O menino Nito: então, homem chora ou não?. Ilustrações de Victor Tavares. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. Literatura e Pedagogia ponto e contraponto, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. (Série Confrontos)

A LITERATURA COMO ESTRATÉGIA CONTRADISCURSIVA EM UNGULANI BA KA KHOSA E PAULINA CHIZIANE

Carina Marques Duarte (UFMS)[1]

Resumo: O objetivo desta comunicação é, a partir da análise da representação do último imperador de Gaza, Ngungunhane, nos romances *Ualalapi* e *As mulheres do imperador*, de Ungulani Ba Ka Khosa, e no conto "Quem manda aqui?", de Paulina Chiziane, apontar para o tratamento crítico ao qual os autores submetem a história e verificar como ocorre o questionamento da grande narrativa construída acerca do chefe nguni. Recorreremos às formulações de Jacques Le Goff, Inocência Mata e Michael Pollak, a fim de demonstrar que os textos são elaborados com base em uma estratégia contradiscursiva.
Palavras-chave: Memória; Tradição; Ngungunhane; História; Estratégia contradiscursiva

Considerações iniciais

A tendência à reescrita do passado pré-colonial e colonial tornou-se uma marca das literaturas dos PALOP depois da independência. O escritor Ungulani Ba Ka Khosa não passa ao largo de tal prática. *Ualalapi*, seu primeiro romance, aborda a figura de Ngungunhane, imperador nguni que, no século XIX, submeteu os tsonga e colonizou o sul de Moçambique.

Último resistente à ocupação portuguesa depois da decisão da Conferência de Berlim, Ngungunhane passou à história colonial portuguesa como símbolo da derrota de Moçambique, entretanto, em 1975, com a independência, foi alçado à categoria de herói nacional, reconhecido pelo governo da FRELIMO como o primeiro resistente moçambicano. Em 1983, Samora Machel, presidente de Moçambique, requisitou ao governo português os restos mortais do antigo régulo, argumentando sobre a importância da repatriação dos mesmos para a identidade nacional. Dois anos depois, em cerimônia solene, a urna funerária de Ngungunhane foi exposta no Salão Nobre do Conselho Executivo de Maputo.

[1] Graduada em Letras Português e Espanhol (UFRGS), Mestra em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas (UFRGS), Doutora em Literatura Comparada (UFRGS) e Pós-doutorada em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRGS). Contato: carina.duarte@ig.com.br

Intrigado com a política de enfatizar o líder nguni como herói nacional, Ungulani Ba Ka Khosa decidiu pesquisar a vida daquele personagem histórico. O resultado de tais pesquisas está em *Ualalapi*, romance publicado em 1987. Em *As mulheres do imperador* volta a abordar a história do soberano nguni, focalizando, desta vez, a volta à Moçambique das esposas do último régulo de Gaza. Paulina Chiziane, no Conto "Quem manda aqui?", que integra o livro *As andorinhas* (2009), centraliza a sua atenção no imperador vátua e na queda do império.

Ngungunhane e o império de Gaza

Ngungunhane assumiu o trono, em 1884, depois de ordenar a morte do irmão Mafemane. Durante 11 anos, até 1895, governou os ngunis com poder absoluto, "[...] que passaria por uma política de rapina, lançamento indiscricionário de impostos, espionagem e nepotismo [...]" (GARCIA, 2008, p. 134). Com as tribos, mantinha frequentemente relações inamistosas. Com as autoridades portuguesas, a princípio, procurou manter alguns contatos, tanto que, nos seus primeiros dias na condição de soberano de Gaza, enviou emissários a Chiloane a fim de comunicar sua entronização às autoridades portuguesas. Tal fato causou tão boa impressão nas mesmas autoridades, que propuseram a Ngungunhane a assinatura de acordos de vassalagem. Assim, representantes do chefe nguni foram enviados a Lisboa com o propósito de firmar um documento diplomático, através do qual Ngungunhane comprometia-se, entre outras coisas, a aceitar a abertura de escolas e missões em territórios sob a sua influência, a vinda de um representante luso para residir em sua corte e não declarar guerra aos régulos de outros grupos étnicos sem o prévio consentimento de Portugal. Convém salientar que o referido acordo ficou somente no papel, pois jamais levou Ngungunhane a esperar a autorização portuguesa para atacar, incendiar aldeias e extorquir bens de outras tribos.

Ademais, o início do reinado de Ngungunhane coincidiu com o momento em que, na sequência da Conferência de Berlin (1886), discutia-se a questão da ocupação da África. E Ngungunhane, percebendo o interesse de outras potências pelo território, não se limitou a negociar apenas com Portugal. Desse modo, como menciona Garcia (2008), ora aliou-se aos portugueses para reforçar o domínio sobre outros regulados rivais e

ainda para se proteger das ambições inglesas, ora negociou com a Grã-Bretanha para desacreditar as cláusulas dos acordos de vassalagem aos quais se submetera em 1885.

Representantes da British South Africa Company faziam-se cada vez mais presentes na corte nguni com o objetivo de, em troca de armas e dinheiro, obter favores na concessão de terrenos para a exploração de minérios e a livre circulação para o litoral Índico. Por outro lado, de acordo com Garcia (2008), os portugueses, ao norte, pressionavam o chefe nguni para ter o controle das minas de Manica, fato que levou Ngungunhane a transferir a capital do reino de Mossurize para Manjacase.

Ao mesmo tempo em que pressionava os nativos, Portugal também sofria pressões, como comprova o Ultimatum inglês de 1890, que o forçou a retirar as tropas do Chire (atual Malawi) e dos Macololos e da Machona (atual Zimbabwe). Tal acontecimento levou a que portugueses e ingleses firmassem, em 1891, um acordo sobre a delimitação de Moçambique, ficando os territórios ngunis na possessão portuguesa. Em virtude disso, Ngungunhane não pôde mais valer-se da ambiguidade diplomática para desobedecer aos acordos feitos com Portugal.

Em 1894, devido a excessos das autoridades coloniais na cobrança de impostos, segundo Garcia (2008), alguns régulos tsongas revoltaram-se e cercaram Lourenço Marques durante dois meses. A fim de evitar maiores prejuízos, as autoridades portuguesas enviaram oficiais a Moçambique com o objetivo de constituir um exército, que deveria combater os chefes tradicionais, os quais, naquele momento, estavam sob a tutela de Nghungunhane. Tal exército enfrentou e venceu os tsongas em fevereiro de 1895.

Contudo, dois régulos tsongas conseguiram fugir e buscaram abrigo junto à corte do leão de Gaza, que se recusou a entregá-los aos portugueses. Diante disso, o comissário Antonio Enes resolveu ocupar Gaza, e, em novembro de 1895, as suas tropas impuseram aos ngunis uma dura derrota. Depois deste episódio, Ngungunhane abandonou Manjacaze, a capital do império, e dirigiu-se para Chaimite, de modo que o Coronel Galhardo entrou sem qualquer resistência em Manjacaze.

O capitão Moutinho de Albuquerque dirigiu-se a Chaimite ao encontro de Ngungunhane. Lá, em 28 de dezembro de 1895, efetuou a prisão do último líder do império de Gaza; em seguida, o conduziu, juntamente com o séquito que o

acompanhava – do qual faziam parte as sete mulheres e o filho primogênito –, para Lourenço Marques.

Em 13 de janeiro de 1896, Ngungunhane foi posto em um navio a caminho de Lisboa, onde, dois meses depois, como refere Garcia (2008), foi recebido triunfalmente como troféu de guerra. Seu destino final, a cumprir-se meses mais tarde, seria o exílio nos Açores. Na Ilha Terceira, o ex-régulo de Gaza foi alfabetizado, batizado, se tornou alcoólatra e viveu onze anos, tendo morrido, em 1906, triste e na solidão.

Ngungunhane através da ficção

No romance *Ualalapi*, com a morte de Muzila, Mudungazi reúne os guerreiros e relembra a construção do império pelo avô, a guerra sucessória entre Mawewe e o sucessor indicado por Manicuse, Muzila, e conclui afirmando que fora escolhido pelo pai para ser o novo régulo de Gaza e que, por isso, não admitirá partilhar o poder:

> Não vou partilhar o poder. Ele pertence-me desde que nasci do ventre de Lozio, minha mãe, a mulher preferida de Muzila. E serei temido por todos, porque não me chamarei Mudungazi, mas Ngungunhane, tal como essas profundas furnas onde lançamos os condenados à morte! O medo e o terror ao meu império correrão séculos e séculos e ouvir-me-ão em terras por vocês nunca sonhadas! (BA KA KHOSA, 2013, p. 25-26).

Com efeito, o medo e o terror seriam marcas do comando do leão de Gaza e a sua figura despertaria ódio inclusive entre os súditos, detalhe que foi explorado por Ba Ka Khosa em *Ualalapi* através da personagem Domia, filha de Mputa.

Acusado de assédio sexual pela primeira esposa do régulo, Mputa fora condenado à morte. Todavia, na iminência do cumprimento da sentença, o guerreiro solicitou que fosse submetido à prova do mondzo e bebeu do veneno sem pestenejar, de maneira que a sua inocência ficou comprovada. Ainda assim, Ngungunhane ordenou o seu sacrifício, acusando-o de feitiçaria.

Domia, que presenciara o julgamento e a injusta condenação do pai, alimentou durante anos o desejo de vingança e, chegada a hora, pôs em prática o seu plano de seduzir e matar o soberano nguni. Sua estratégia, porém, resultou falha, pois, descoberta nas suas secretas intenções, Domia foi violentada por Ngungunhane e, em seguida,

morta pelos guardas, sem que tivesse causado maior dano ao rei que um corte na coxa direita e o ultraje de ser cuspido e chamado de cão por uma mulher.

Ao final dos dois primeiros capítulos do romance, fica a ideia de que a morte de dois guerreiros e súditos fieis foi consequência das ordens e da intransigência de Ngungunhane. Na perda de Ualalapi[2] e no sacrifício de Mputa já estariam presentes germes da decadência, cujo clímax seria o aprisionamento do régulo pelas tropas portuguesas.

No conto "Quem manda aqui?", de Paulina Chiziane, o imperador nguni é apresentado como um chefe prepotente, arrogante e intolerante, que se sente o grande criador[3], contempla o que está à sua volta e vê tudo como obra sua. Este homem orgulhoso e prepotente não suportaria qualquer enxovalho na sua imagem. Por isso, quando uma andorinha defeca em seu olho durante o rotineiro cochilo, é tomado pela fúria, chama os guerreiros e lhes ordena que lhe tragam as andorinhas a fim de que lhes aplique um castigo exemplar: "[...] silenciem todas as andorinhas. Apanhem-nas. Tragam-nas aqui ao castigo, para que todas as aves do mundo saibam quem manda aqui!" (CHIZIANE, 2013, p. 11). Apesar de duvidar de que o imperador esteja no uso da razão, o general cumpre as ordens e organiza uma expedição. Com a partida dos melhores guerreiros, o reino fica desprotegido. Em seguida, o rei dos rongas, envolvido em querelas com os portugueses, pede abrigo a Ngungunhane, que, contrariando os conselheiros, dá acolhida a Matibyana[4]. O resultado é o ataque perpetrado pelos portugueses e a queda do império.

[2] Contrariando o pedido da esposa para que não matasse Mafemane, Ualalapi dispara a lança. Após cumprir a missão dada pelo leão de Gaza, abalado, Ualalapi corre em direção à floresta, na qual desaparece. "Minutos depois o choro de uma mulher e de uma criança juntaram-se ao não e ao ruído da floresta a ser arrasada. E o mesmo ruído cobriu o céu e a terra durante onze dias e onze noites, tempo igual à governação, em anos, de Ngungunhane" (BA KA KHOSA, 2013, p. 34). A equivalência na duração, em dias, do ruído da floresta, do grito lancinante de Ualalapi e do choro da sua esposa e do filho (que choram durante onze dias e morrem afogados pelas lágrimas) com o tempo de reinado de Ngungunhane, em anos, sugere que ali começava um sofrimento que persistiria.

[3] "Contempla a sua obra e suspira de orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida. coloquei luz nos olhos dessa gentalha. Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais, gado. Dá-me sol e chuva. Nessa terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra" (CHIZIANE, 2013, p. 9).

[4] Garcia (2008) refere que dois régulos tsongas – Matibejana e Mahazul – se refugiaram na Corte de Ngungunhane.

Importa referir que a escritora Paulina Chiziane é de origem chope, povo que estava entre os principais inimigos de Ngungunhane[5]. Ungulani Ba Ka Khosa, por sua vez, pertence à etnia tsonga, submetida pelos ngunis no sul de Moçambique. Desse modo, percebe-se que Ngungunhane, embora tenha sido uma figura emblemática da história africana, não é unanimidade, uma vez que não representava os interesses de todas as etnias locais.

Contudo, a partir da década de 1960, com o movimento independentista, houve um esforço da FRELIMO, ampliado depois da independência, no sentido de converter Ngungunhane em herói nacional. Naquele momento, dez anos depois da libertação de Portugal, quando o partido no poder enfrentava a RENAMO na Guerra Civil – acontecimento que ameaçava fraccionar a integridade do país – segundo Garcia (2008), era necessário recorrer aos ritos de recordação que permitissem perpetuar o sentido de pertença e continuidade.

No texto "Memória, esquecimento, silêncio", Michel Pollak (1989) salienta a força dos diferentes pontos de referência – entre os quais, as tradições, os costumes, as datas e os personagens históricos – que estruturam nossa memória e a inserem na memória da coletividade à qual pertencemos. A memória coletiva, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça o sentimento de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Segundo Pollak, as memórias coletivas, fortemente constituídas, como é o caso da nacional, têm uma função:

> A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis (POLLAK, 1989, p. 9).

Há uma relação íntima entre memória e identidade:

[5] Sublinhemos que a personagem sofre uma transformação no conto de Chiziane, passando de arrogante, tirano e inconsequente imperador a, no final, representante espiritual das lutas pelos interesses moçambicanos, pela liberdade.

> A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204).

Nesse sentido, a mitificação[6] de Ngungunhane, ponto de referência comum aos habitantes, tinha a função de reforçar a consciência nacional – uma vez que o chefe nguni fora, em certa medida, um resistente às imposições coloniais – e fomentar o sentimento de identidade. O problema é que o intento da FRELIMO envolvia a imposição de uma determinada visão do passado, e é a isso que Ungulani Ba Ka Khosa reage em *Ualalapi*. Utilizando o que Inocência Mata (2000) definiu como estratégia contradiscursiva – cujo objetivo é a deslegitimização de um projeto de nação monocolor pensado sob o signo da ideologia nacionalista –, Ba Ka Khosa demonstra que a história oficial estava eivada por nacionalismos baratos. Importa salientar que ele considerava reducionista a tentativa de pautar os referentes dos moçambicanos sob a batuta do nacionalismo, ou seja, um renascimento do ponto de vista de referências políticas e não culturais, sobretudo porque, ainda de acordo com o escritor, a sustentabilidade de uma cidadania amarrada ao político e não ao cultural é extremamente fraca, tênue.

Contrário à cidadania presa ao político, que resultaria da faina ideológica do discurso oficial, Ba Ka Khosa permite a irrupção das memórias da margem, e, quando estas irrompem, conforme Pollak (1989), ocorre a revisão crítica do passado. Esta revisão, que também se verifica no conto de Paulina Chiziane, em *Ualalapi*, está presente, especialmente, na representação de Ngungunhane. A este propósito são relevantes as epígrafes utilizadas por Ungulani Ba Ka Khosa, as quais contêm pareceres de Ayres d'Ornellas[7] – que revela admiração pelo régulo – e do Dr. Liengne[8] – que descreve o leão de Gaza como uma figura horrenda, cuja política era falsa, absurda e cheia de duplicidade.

---

[6] Esta mitificação envolveu aquilo que Ricoeur (2007) denominou memória manipulada – caracterizada mediante fenômenos ideológicos, ou seja, de abusos que resultam da manipulação e do esquecimento. Trata-se de uma memória instrumentalizada.

[7] Militar português que participou das operações que levaram à captura de Ngungunhane e à queda do império de Gaza.

[8] Médico suíço que, em 1892, inaugurou um posto de saúde e missão evangélica em Manjacaze, capital do império de Ngungunhane, onde viveu quatro anos, exatamente no período em que o relacionamento dos ngunis com a autoridade colonial foi mais conturbado.

No capítulo "Damboia", surge outro aspecto da personalidade de Ngungunhane. Aqui, em face da doença[9] da tia e das suas trágicas consequências, o governante insiste em negar a realidade:

> Ngungunhane andava de um lado para o outro, afirmando que tudo andava bem e que havia grandes progressos, pois as colheitas nunca vistas encheram celeiros de nunca acabar, e as crianças que nunca nasceram vieram ao mundo mais gordas e sãs, e os velhos duravam mais anos, e os guerreiros mais batalhas ganhavam, os que diziam o contrário eram pendurados em árvores" (BA KA KHOSA, 2013, p. 67).

Apesar dos revezes porque passava o império, Ngungunhane seguia afirmando uma prosperidade que existia somente no seu discurso vazio. E, em meio à adversidade, maior era o imperativo da hipocrisia e o autoritarismo do seu reinado.

O autoritarismo de Ngungunhane é nítido em "Quem manda aqui?". Neste conto, antes de decretar guerra aos pássaros, o imperador, uma semana antes, havia declarado guerra aos hipopótamos. Incomodado com uma manada de hipopótamos que se refrescava no lago, em pleno sol, Ngungunhane ordenou que seus guerreiros silenciassem os quadrúpedes:

> Hipopótamos e humanos não lutam com as mesmas armas. Enquanto os guerreiros nadavam e tentavam desferir golpes com as frágeis lanças de ferro, os hipopótamos, numa só dentada, quebravam o guerreiro pela coluna e atiravam o corpo para dar de comer aos peixes. Cem guerreiros mortos é o balanço. Outros cinquenta com graves mutilações. Perderam os braços, perderam as pernas, perderam a cabeça. Agora é a guerra aos pássaros. Quantos se irão perder desta vez? (CHIZIANE, 2013, p. 15).

Chiziane trata com escárnio a figura do imperador nguni: "O calor vinha do sol e das banhas daquele corpo de elefante" (CHIZIANE, 2013, p. 9). Através da representação de Ngungunhane, o narrador dá indícios da decadência do império: "O gordo imperador está a emagrecer. As guerras dos portugueses são poderosas e Nguyuza não volta [...]" (CHIZIANE, 2013, p. 30). Em seguida, mostra a fragilidade do

[9] Damboia, tia do régulo, foi acometida por uma hemorragia que perdurou por meses. O seu sangue menstrual inundou a casa e atingiu o pátio. No segundo mês de ininterrupto sangramento, vieram as chuvas. Com isto, o sangue chegou ao rio, tingiu a água e matou os peixes que os ngunis não comiam. Em seguida, crocodilos passaram a viver nas margens do rio e era normal vê-los na soleira das portas. Alguns velhos suicidaram-se, outros, velhos e novos, morreram de sede, pois a água do rio estava contaminada e o lago das proximidades também.

régulo: “O imperador foi preso pelos portugueses sem resistência [...]” (CHIZIANE, 2013, p. 36).

O romance *As mulheres do imperador* tem como contexto um momento histórico posterior à prisão do chefe vátua. Neste livro, Ba Ka Khosa focaliza o retorno a Moçambique de quatro das sete mulheres de Ngungunhane que, com o imperador derrotado, haviam deixado a colônia em janeiro de 1896.

Em 31 de julho de 1911, Phatina, Malhalha, Namatuco e Lhésipe, depois de anos de exílio em São Tomé, tornam a pôr os pés na terra natal, acompanhadas de Oxaca e Debeza, duas mulheres de Zilhalha – régulo subordinado a Ngungunhane.

Antes do seu falecimento, ocorrido em 1906 nos Açores, Ngungunhane foi alfabetizado, batizado e recebeu o nome de Reinaldo Frederico Gungunhana. A mudança no nome deveu-se à necessidade do apagamento de todo e qualquer vestígio da identidade autóctone. A assunção da cultura do outro, do vencedor, deveria ser completa: a língua portuguesa escrita, a religião católica e o nome português. Todavia, ao contrário de Zilhalha, que se adaptara à nova realidade, Ngungunhane vivia em desalento: “E o mais grave no desterro do imperador foi a recusa em assumir para lá do básico a língua portuguesa, por a achar sem graça e sem os estalidos da língua em que o zulu era prodígio. Tornou-se homem de poucas falas.” (BA KA KHOSA, 2018, p. 179).

Tendo chegado a Lisboa em 13 de março de 1896, Ngungunhane foi apresentado como troféu de guerra, prova da vitória dos portugueses, e convertido em figura de circo, tanto que a população portuguesa peregrinava para ver as criaturas exóticas recém-chegadas da colônia africana: “Venho eu a Lisboa gastar um dinheirão e não vejo os pretos!” (BA KA KHOSA, 2018, p. 140).

Passados mais dez anos da ruína do império, a monarquia nguni não despertava simpatia e tampouco saudade na colônia. Foi o que constatou o doutor Azevedo e Silva, então governador de Lourenço Marques, quando da chegada das mulheres de Ngungunhane:

> Elas não provocaram a esperada curiosidade na elite indígena: os irmãos Albasine, paladinos dos interesses dos cafres, não fizeram a mínima referência à chegada das mulheres no jornal de que eram proprietários. Elas não eram notícia. Não existiam. Foram elididas da memória (BA KA KHOSA, 2018, p. 142).

A explicação para a elisão da memória das figuras da monarquia vátua, no entendimento do governador, estaria em um artigo publicado no jornal *O africano*, a que tivera acesso em 1909:

> Tirano cruel era o Gungunhana e para vencê-lo V. exa. Pôs a sua espada, a sua energia e a sua vida ao serviço da pátria; e a pátria para abater a arrogância daquela besta imunda não se poupou a sacrifícios de nenhuma espécie. Era a luta da razão ao serviço da humanidade, era a civilização expulsando à ponta da baioneta, o cruel tirano vátua, livrando aqueles povos de Gaza, daquela fera humana, substituindo-a por homens cultos, sérios, moderados, possuidores da verdadeira ciência de governar, de administrar (BA KA KHOSA, 2018, p. 142).

A necessidade da união da população nativa contra os invasores brancos não foi o bastante para superar ódios antigos. As elites locais desejavam assumir a alma portuguesa em detrimento dos seus costumes, o que justifica, em larga medida, o esquecimento voluntário da monarquia nguni.

As esposas do régulo, ao retornarem do exílio, sem qualquer vestígio da dignidade de rainhas, ficam na rua, até serem abrigadas por Sibuko Simango, nguni que trabalhava de mordomo para Antônio Antunes, chefe do almoxarifado da colônia, um patrão que, ao contrário dos demais, não era dado a palavrões, bofetadas, pontapés e cuspidelas. A Sibuko coube, além de hospedar as mulheres desamparadas, colocá-las a par das mudanças: a subserviência aos brancos, a sobreposição de culturas, a caderneta de indígena e a mudança nos nomes: “Há um grande chefe branco vivendo e mandando em Gaza. Mandlakazi já não é nosso. Chaimite tem um régulo que presta contas aos portugueses. Todos os nossos chefes de terras são nomeados pelos portugueses.” (BA KA KHOSA, 2018, p. 176).

Diante de tal parecer, uma das mulheres conclui:

> Somos o passado. Somos a memória negada. Ninguém vai acreditar na nossa verdade. Esta terra está sendo construída sem o passado. Tudo o que é passado é coisa morta. Os Portugueses de hoje serão passado amanhã. Esta terra levará séculos a se encontrar porque vai negar sempre o seu passado (BA KA KHOSA, 2018, p. 176).

Sibuko comenta que ali nada mais souberam de Ngungunhane – ignoravam inclusive a sua morte. Os autóctones que teimavam em falar e aceitar o imperador derrotado eram perseguidos.

Considerações finais

Em "Quem manda aqui?", Ngungunhane, derrotado, reflete sobre as suas ações e se arrepende. Uma andorinha defeca em sua cabeça e ele ressurge, parecendo revestido de novos poderes. Neste ponto, a narrativa de Paulina Chiziane reabilita o último régulo de Gaza. Em seu discurso, ele prevê a liberdade para aquela terra:

> Eu sou o futuro e a certeza. Conheço os enigmas do além. Dentro de mim reside a chave dos mistérios do amanhã. O futuro será risonho e verdejante, para lá do tempo. Esta terra, juro-vos, vestirá as cores de todas as primaveras. Eu hei de voltar. Com outra forma, noutro tempo, encarnado na outra geração, mas hei de voltar (CHIZIANE, 2013, p. 39-40).

Em *Ualalapi*, depois da queda, há uma transformação na personagem Ngungunhane, que, de tirano, se torna um homem com a capacidade de prever fatos do período colonial e do pós-colonial de Moçambique. Ademais, está apto a realizar uma avaliação crítica do pós-independência.

Focalizando o imperador de Gaza, Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane praticam o revisionismo histórico e, assim, questionam a versão dos fatos imposta pelo discurso nacionalista. Este, ao eleger uma visão acerca do passado, nega legitimidade a outras. Tal prática atua a serviço da manipulação da memória coletiva, a qual, como observa Le Goff (1990), sempre foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. O estudioso alerta, ainda, que tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações dos grupos e dos indivíduos, que dominaram e que dominam as sociedades.

Modo privilegiado de expressão e de preservação da memória, a literatura frequentemente se opõe às tentativas de manipulação. Nesse sentido, os textos de Paulina Chiziane e de Ungulani Ba Ka Khosa são brados contra a faina ideológica, seja do discurso colonial, seja do discurso nacionalista.

Referências

BA KA KHOSA, Ungulani. *As mulheres do imperador*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

BA KA KHOSA, Ungulani. *Ualalapi*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

CHIZIANE, Paulina. Quem manda aqui? *In*: CHIZIANE, Paulina. *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013. p. 09 - 44.

GARCIA, José Luís Lima. O mito de Ngungunhane na ideologia nacionalista de Moçambique. In: TORGAL, Luís Reis. *Comunidades imaginadas*: nação e nacionalismos na África. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. p. 131 - 147.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO LATINO-AMERICANA DE ESTUDOS DE ÁSIA E ÁFRICA, 1., 2000, Rio de Janeiro. *Anais*... Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf. Acesso em: 20 mar. 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2. n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417. Acesso em: 25 mar. 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080. Acesso em: 25 mar. 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana em seu reino*. [S. l], 1996. Disponível em: http://www.macua.org/gungunhana/introducao.html. Acesso em: 20 mar. 2019.

POÉTICAS DA IDIOTIA NO ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA VERTENTE RADICAL

Gabriel Estides Delgado (UnB)[1]

Resumo: No terreno muitas vezes árido do romance brasileiro contemporâneo, quando não abundam narrativas de si, à guisa de "autoficção", tornou-se hegemônico certo "realismo miúdo". Há, contrastivamente, corrente poética de crítica mais aguda, a saber: a representação de determinada idiotia social brasileira. Inaugurada por André Sant'Anna em 2006 com *O paraíso é bem bacana*, tal linha de força inspira outros autores, como Bernardo Carvalho, em *Reprodução*, e Fernando Bonassi, em *Luxúria*. Exitosas fugas aos discursos de poder, as obras analisadas e o que significam na produção contemporânea atingem, todavia, maior pertinência no momento em que internalizam, como autocrítica, os juízos aos outros endereçados.
Palavras-chave: Idiotia social; Romance brasileiro contemporâneo; André Sant'Anna; Bernardo Carvalho; Fernando Bonassi

Em ensaio sobre o filme *Homem comum*, de Carlos Nader, lançado em 2014, José Miguel Wisnik (2016, p. 5) alude ao fosso que separa as classes sociais no Brasil como "o eterno Rubicon em vaivém do cinema brasileiro". Cruzar esse rio interdito é móvel axial à classe média artística que "parece inconsistente diante da massa de despossuídos e excluídos", aponta o crítico. Citando *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho (2012) e também *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert (2015), Wisnik sublinha o êxito do filme de Nader no tratamento dessa matéria recalcada e em eterno retorno. A consequência estética de *Homem comum* deve-se, de fato, à explicitação sucessiva do deslocamento daquele que filma em relação a seus objetos, mais especificamente a Nilsão, caminhoneiro cuja vida é acompanhada ao longo de quase vinte anos. Um diálogo é tentado, e erigido, ainda que permeado pelos mais graves silêncios e ruídos, certa indiferença ou prontidão desconcertada que marca a amizade, tão improvável quanto efetiva.

Na literatura brasileira, o fenômeno igualmente se estabeleceu com centralidade. Willi Bolle, em livro de 2004 sobre *Grande Sertão: Veredas*, vibra com a mediação proposta por Guimarães Rosa. Segundo o crítico, o narrador do romance, Riobaldo, figura "altamente elaborada", no trânsito "entre o mundo do sertão e a cultura letrada" (BOLLE, 2004, p. 398) – à qual se dirige, pois quem o ouve, seu visitante, é um "jovem doutor da cidade" (BOLLE, 2004, p. 40) –, gozando de ironia e autoironia, transpõe, a partir da invenção linguística de seu autor, aquele mesmo Rubicão aludido por Wisnik.

[1] Pesquisador de pós-doutorado (CAPES/PNPD) no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. E-mail: gabrielestides@gmail.com.

Na tese encomiástica, Bolle (2004, p. 399) atribui a Rosa um feito: erguer seu romance como "laboratório para o diálogo social", na captura sistemática de falas diretas de sertanejos, no entanto já submetidas à mediação cultural erudita, sem que o polo da criação desponte com superioridade obliterante, na verdade dependente do bom canal dialógico com sua matéria. Ora, é com razão que Danielle Corpas (2015, p. 265-266) aponta em *grandesertão.br* leitura tendenciosa, que almeja firmar o clássico rosiano como "ficção-solução" (itinerário este só possível, por sua vez, graças a uma hipercrítica de *Os sertões*, a obra de Euclides da Cunha contra a qual Bolle contrasta seu objeto de estudo).

E a literatura contemporânea, como elabora suas contradições? Algumas correntes poéticas sedimentam-se com maior saliência. Entretanto, a mais áspera delas é a inaugurada por André Sant'Anna. Desde sua estreia literária com a narrativa *Amor* (1998), passando pela novela *Sexo* (2007 [1999]), o autor de origem mineira já esboçava projeto poético único entre seus pares. No entanto, o passo decisivo dá-se com o romance *O paraíso é bem bacana*, de 2006, em que o raríssimo fôlego narrativo condensa e amplia, ao mesmo tempo, os motivos originais das obras anteriores. Sant'Anna leva às últimas consequências seu projeto formal, qual seja: a representação desabrida da idiotia[2], referencializada na repetição de fórmulas e convenções linguísticas do senso comum. Manipula tanto os esquemas ideológicos rasos de veiculação midiática quanto o festival de expressões mais ou menos reprimidas que constitui repertório geral da população brasileira, a um tempo artífice e vítima da especificidade histórica de sua reprodução cultural.

Traça-se com a trama a biografia de Manoel dos Anjos, o Mané, gênio do futebol que não chega a alcançar o ápice de sua carreira na Europa. Na investigação tanto policial quanto jornalística, e mesmo íntima, dos motivos que levaram Mané à conversão ao islamismo e à sua posterior tentativa de atentado suicida, inúmeros narradores versam sobre o herói, desde companheiros de infância a mulçumanos

[2] São muitas e diversas as referências dessa poética da idiotia, mas as escavações na tradição moderna, que remontam a Sancho Pança (CERVANTES, 2007 [1615]; 2008 [1605]), passam por *Bartleby, o escrivão* (MELVILLE, 2005 [1853]) e *O som e a fúria*, na cessão da perspectiva e voz narrativa a Benjy, o idiota criado por Faulkner (2004 [1929]). No Brasil, há o pioneirismo de José Agrippino de Paula, com o romance *PanAmérica*, de 1967; e também Sérgio Sant'Anna, com *Simulacros*, de 1977, em que personagens são identificados por epítetos derivados de suas *funções* sociais, às quais seguem caninamente: há o "Doutor PhD", o "Jovem Promissor", a "Vedetinha" etc.

alemães colegas de culto do jovem atleta[3]. Mané, assim como a maioria dos narradores do romance[4], padece de vocabulário paupérrimo, calcado apenas em repetições daquilo que ouve. São convenções classistas, racistas e machistas, fortes no ambiente de extrema violência e miséria da infância do herói em Ubatuba (SP) e sedimentadas graças ao aparato de imagens-padrão da indústria televisiva e cultural (a pornográfica, por exemplo). Vejamos trecho tirado ao acaso do romance, na voz de Mané:

> Tá vendo, seus índio? Eu não sou viado, não. Tô trepando nelas quatro de uma vez só. Elas quatro com as bundinha virada e eu vou metendo numa de cada vez, com esse pinguelão que o Alá me deu. Vocês é que são viado. Vocês é que fica fazendo troca-troca [...], que eu sei. Eu sou é homem. Eu sou é marte de Alá. E vem elas tudo dar beijinho no pinguelo. Vem, vem, que vocês me ama. Ai ló viú pras gringa. Eu te amo pras do Brasil (SANT'ANNA, 2006, p. 85).

Na repetição insuportável das fórmulas, a tentativa de concretizar – com visibilidade mesmo artificial – a miséria simbólica das representações culturais cotidianas, bem como a colonização que tais redundâncias fazem do imaginário pessoal e coletivo (não só no Brasil).

A este imaginário e à sua expressividade linguística também estão atadas outras personagens de trajetória social divergente, como um músico brasileiro. A partir dessa e de demais vozes cuja trajetória é a da classe média brasileira – há, por exemplo, uma psicóloga do Santos, time que revela Mané em suas categorias de base, e também um estudante de doutorado em Berlim, que faz bicos como tradutor dos jogadores brasileiros –, Sant'Anna amplia o rol de discursos a serem contrastados pela obra. Mesmo que haja desde aí algum cultivo, e a narrativa seja, portanto, submetida a

[3] Para os leitores que se ressentirem com a flagrante inverossimilhança do entrecho, sugiro acessar a seguinte matéria jornalística: "Espanha condena brasileiro a 8 anos de prisão por envolvimento com célula terrorista ligada ao Estado Islâmico". *G1*, 11 abr. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/espanha-condena-brasileiro-por-envolvimento-com-celula-terrorista.ghtml>. Ver também reportagem do *Fantástico*, da Rede Globo: "Saiba detalhes da condenação de brasileiro por integrar Estado Islâmico". *G1*, 15 abr. 2018. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/04/saiba-detalhes-da-condenacao-de-brasileiro-por-integrar-estado-islamico.html>. Trata-se do jovem Kayke Luan Ribeiro Guimarães, preso aos 18 anos, em 2014, quando tentava atravessar a fronteira da Bulgária com a Turquia para se unir, na Síria, ao Estado Islâmico. De família pobre e imigrante, do interior do Goiás, seu processo de conversão e radicalização na Espanha, em apenas cinco meses, foi, segundo a polícia catalã, o mais rápido por ela já registrado.

[4] Há também um narrador indireto, que, em inserções periódicas e cronológicas, entre as demais vozes (estas sob regime temporal diverso, não-cronológico), reconstrói a trajetória de Manoel dos Anjos desde a infância até o final trágico em Berlim. Extremamente significativo, tal narrador adere ao meio social do protagonista, partilhando do parco vocabulário e das fantasias comuns, que o autor atribui àquele meio.

rotações lexicais e linguísticas, a estrutura geral da obra, que apenas enumera convenções de maneira sucessiva, impede que essa extração social detentora da palavra, e próxima, com efeito, do próprio autor, galgue qualquer persuasão. Absolutamente. Em paralelo aos demais narradores, tais vozes são apenas índices das frações de classe que representam. Empunham jargões e estilos de pensamento próprios de grupo. Assim, enrijecidas, são simulacros entre simulacros, empenhadas na tipologia algo imóvel da reprodução social.

Com tal expediente, o autor, logo se vê, busca ir além da mera objetificação de seu outro de classe (no caso, Mané). Dinamita o roteiro de aprofundamento psicológico de personagens e narradores, caro a certa tradição brasileira[5], e também veta a condução tradicional de intrigas em que há aderência transparente à matéria narrada. Contudo, o princípio estruturante da obra, independentemente de sua abrangência crítica submeter o conjunto das classes sociais brasileiras, radica-se, todavia – é imperioso notar –, na diferença de nível entre criador e criaturas. Mesmo que a fustigação crítica de André Sant'Anna alcance personagens próximos à consciência linguística do autor, a orquestração das vozes e sua disposição petrificada – meros veículos de convenções – aponta para a pretensa criticidade da consciência autoral e dos leitores a que quer irmanar.

Entre continuadores e amplificadores dessa linha de força poética, que incensam o projeto de Sant'Anna e o retiram do insulamento, temos tanto 1) o direcionamento poético intelectualista, que embora não tome por objeto vozes das classes dominadas brasileiras, intensifica, em outra frente, o crivo sobre as frações econômicas e as frações intermediárias da classe média[6], quanto 2) o redobrar *acrítico* daquele desnível estrutural entre estilista e estilizados. No primeiro caso, *Reprodução*, de Bernardo Carvalho (2013), em que igualmente heróis diminuídos são chance de reunião das múltiplas referências cruzadas que abastecem a indústria da informação no Brasil e no mundo, e cujo principal traço é a capacidade aterradora de reproduzir. No segundo caso, *Luxúria*, de Fernando Bonassi (2015). Ridicularização da chamada classe "C" brasileira,

[5] Por exemplo, em romances de Lygia Fagundes Telles (2009a [1954], 2010a [1963], 2009b [1973], 2010b [1989]), Raduan Nassar (2005 [1975]) ou Milton Hatoum (2008 [1989]).
[6] Por frações "intermediárias" da classe média, contamos, sobretudo, os profissionais liberais, agentes cuja estrutura "patrimonial", nos termos de Pierre Bourdieu (2007 [1979]), é composta por volumes mais ou menos semelhantes de capital econômico e capital cultural, sem galgar maiores acúmulos em nenhuma das duas frentes.

nos anos de sua emergência sob hegemonia do lulismo, que se queria, com o romance, fissurar.

Em *Reprodução*, de 2013, a instrumentalização de narradores e personagens dirige-se às frações da classe média sem acúmulo saliente de capital cultural. Há um narrador em terceira pessoa que, embora com participação discreta, não é menos decisivo no içamento triunfante da própria figura do escritor e de seus leitores, mais cultos, menos "reprodutores". Esse narrador aparece apenas na contextualização das cenas em que se outorgará a voz às personagens. Mais especificamente, no início do livro, quando introduz um ex-operador do mercado financeiro, estudante de chinês e odiento comentador de internet; no meio do livro, quando anuncia o longo discurso de uma delegada da Polícia Federal; ou, ao fim do romance, na sumarização e conclusão da trama. Além de tais momentos, há também pontuais inserções de tal narrador, entre colchetes, na fala alheia (seja para sublinhar determinado gestual, seja para referir-se a reações íntimas do estudante de chinês que ouve a delegada por detrás da parede). Detido no aeroporto por um mal-entendido, quando embarcaria de classe executiva (CARVALHO, 2013, p. 142) para a China – ocasião de aplicar seus estudos na "língua do futuro" –, o herói destilará toda uma sorte de conteúdo ideológico cruzado, assistemático, isto é, diverso da pureza e coerência intelectual que constitui o subtexto – a verdadeira ideia – do romance. Vejamos suas respostas ao interrogatório policial[7].

> É claro que estou louco. E o senhor queria o quê? Muita informação. Ninguém aguenta. Se o homem veio mesmo pra destruir, como dizem os agentes dos países desenvolvidos, qualquer esperança é um afago e um encorajamento para o suicídio inconsciente da espécie. É por isso que precisa acabar com a arte. A beleza é um par de antolhos. Quem acha tudo bonito não tem consciência do horror. Como, que horror?! Tá de brincadeira? Isso aqui é um circo de horrores. O quê? O senhor mesmo só trabalha com horror. O dia inteiro. Está vendo? Antolhos! O senhor saber o que são antolhos. O senhor sabe tudo. Então, por que fica me perguntando? Por quê? Porque a arte faz o homem acreditar em si mesmo. E se sentir melhor. A arte

[7] Como é caro à poética de Bernardo Carvalho desde livros como *Teatro* (1998) e *Nove noites* (2002), *Reprodução* constitui-se sob pesadas cargas metalinguísticas, que farão o leitor duvidar do relato. As outras personagens do romance, sobretudo a delegada cujo longo discurso acompanhamos, podem não passar de construções imaginárias do "idiota da mídia" (CARVALHO, 2013, p. 85), a quem "só resta imaginar, agora na sua própria língua, por conta de uma deficiência da realidade, com o ouvido colado à divisória ordinária, o que deseja ouvir na sala ao lado" (CARVALHO, 2013, p. 58). Como se tratam de jorros discursivos, em extensos blocos textuais, cuja ausência de recuos chama atenção para a materialidade da mancha gráfica, a relativização metalinguística como componente do enredo apenas reafirma – querendo fixar – o palpável protagonismo da *língua* nesse romance que se quer radical.

> engrandece o homem. Errado? Não vejo nada pior que isso (CARVALHO, 2013, p. 49).

Já em *Luxúria*, de 2015, ainda que o ruído e o desconforto causados pelo romance interessem, pelo contraste que impõem ao "oba-oba" consumista (responsável por turbinar a economia nacional até 2014, quando a inserção econômica dos mais pobres via políticas de crédito ainda interessava à ampliação inaudita do mercado interno), seu manifesto literário contra as bases frágeis da emergência social – que provou-se parcialmente correto – é descuidado na figuração caricatural que ergue, e o tom irônico e pouco denso do estilo, ao invés de emular características dos objetos de representação, diz muito mais do caricaturista. A voz narrativa é indisfarçavelmente próxima à voz autoral, e toma quase toda a extensão do relato. Se adere às consciências linguísticas representadas e mesmo outorga, de maneira pontuada durante o relato, espaço às vozes diretas das personagens, é apenas para melhor evidenciar a diferença de nível cultural. Vamos, assim, ao ápice constrangedor do desnível entre estilista e estilizados: *ao fim e ao cabo próximos na tentativa canhestra de distinção social*. Veja-se, por exemplo, trecho em que o protagonista, operário da indústria metalúrgica, sente-se mais "viril" ao aderir à ideia de construção de uma piscina em sua casa, inédita no bairro de classe média baixa em que vive.

> Em meio à correspondência [...] há um envelope timbrado da empresa Paraíso das Piscinas [...]. São as primeiras faturas do negócio que ele tinha feito, com uma lista dos serviços prestados, outra dos serviços por fazer, uma terceira com as mercadorias que seriam utilizadas, e mais um cronograma de obras [...].
> *Quanto é, meu Deus?*
> Mas, a despeito de não conseguir ler o quanto está devendo por causa das bocadas do cachorro, o nosso homem, o operário que chega em casa vindo do trabalho honrado, arrebanha aquilo com uma nova decisão, uma emoção diferente mesmo, e por que não dizer: certo vigor.
> *Caralho!* (BONASSI, 2015, p. 138; grifos no original).

Fora o controverso móvel principal do enredo a atrelar o universo de trabalhadores braçais à carga instintiva, animal – o que não passa longe da lição antiquada de um Aluísio Azevedo, por exemplo –, Bonassi explicita da maneira menos elaborada (ou mais sintomática) o que é característico de toda linha poética que viemos tratando: a falta de mediação artística entre o projeto romanesco e sua matéria referencial. No caso de Sant'Anna e Carvalho, o trabalho de exposição direta de

determinados universos linguísticos e culturais ergue sutil diferença para com a mera repetição de *ready-mades* mercadológicos, publicitários ou do universo reacionário de comentários virtuais, sendo que aquela diferença é precisamente a exposição amplificada desse conteúdo. Já no epigonal *Luxúria*, qualquer elaboração é desfeita no ímpeto autoral ingênuo, pouco capaz de sublimar sua própria voz na criação de algo significativo e *já outro*.

A abordagem, nos três livros, tem, portanto, evidente marca de classe, como a apontar a miséria com altivez civilizatória; igualmente, nos momentos de maior negatividade – é o caso de *O paraíso é bem bacana*, o livro melhor acabado da tríade –, suplanta o desnível entre o autor e o que é por ele representado, parodiando universos mentais (estilos de pensamento) mais próximos. Recai-se, não obstante, desde aí, em afirmação de domínio absoluto das convenções e redução do humano (talvez, figura de uma situação de classe).

Tentativas de fuga aos discursos de poder e reprodução – dos quais todos nós somos o receptáculo –, as obras analisadas e o relevante lugar que ocupam na produção literária contemporânea atingem maior pertinência no momento em que internalizam, como autocrítica, os juízos aos outros endereçados. É este, no entanto, como vimos, um caminho ainda incipiente em tradição poética já robusta.

Referências

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BONASSI, Fernando. *Luxúria*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007 (1979).

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Segundo Livro. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2007 (1615).

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro Livro. Trad. Sérgio Molina. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2008 (1605).

CORPAS, Danielle. *O jagunço somos nós*: visões do Brasil na crítica de *Grande Sertão: Veredas*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

ESPANHA condena brasileiro a 8 anos de prisão por envolvimento com célula terrorista ligada ao Estado Islâmico. *G1*, 11 abr. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/espanha-condena-brasileiro-por-envolvimento-com-celula-terrorista.ghtml>. Acesso em: 19 ago. 2019.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 (1929).

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (1989).

HOMEM comum. Direção de Carlos Nader. Brasil. Instituto Moreira Salles. 2016 (2014). 103 min.: pb e cor, 16 x 9, DVD.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Trad. Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (1853).

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Edição comemorativa. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (1975).

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. 3. ed. São Paulo: Papagaio, 2001 (1967).

SAIBA detalhes da condenação de brasileiro por integrar Estado Islâmico. *G1*, 15 abr. 2018. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/04/saiba-detalhes-da-condenacao-de-brasileiro-por-integrar-estado-islamico.html>. Acesso em: 19 ago. 2019.

SANT'ANNA, André. *Amor*. Sabará: Edições Dubolso, 1998.

_____. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (1999).

_____. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a (1954).

_____. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b (1973).

_____. *Verão no Aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a (1963).

_____. *As Horas Nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b (1989).

WISNIK, José Miguel. *Homem comum*. In: HOMEM comum. Direção de Carlos Nader. Brasil. Instituto Moreira Salles. 2016 (2014). 103 min.: pb e cor, 16 x 9, DVD. Ensaio em livreto extra, p. 1-13.

O DISCURSO VALLE-INCLANIANO ESPERPÊNTICO CONTRA À IGREJA CATÓLICA ESPANHOLA

Gustavo Rodrigues da Silva (UFSCar)[1]

Resumo: O presente artigo visa analisar o discurso crítico antirreligioso católico presente nos esperpentos do autor espanhol Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), escritos entre 1921 e 1927 nas seguintes obras: *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) e *La hija del capitán* (1927). Essas obras criticam duramente os pilares de conduta da Igreja Católica Espanhola e, portanto, refletem sobre a urgência de mudanças de paradigmas dessa instituição tão tradicional para os europeus e, consequentemente; para os espanhóis.
Palavras-chave: Literatura espanhola; Valle-Inclán; Esperpentos; Crítica à Igreja Católica

Em *El movimento católico en la España del siglo XX*: entre el integrismo y el posibilismo (2019), Montero García relata que, no início do século XX, a Santa Sede tem um projeto de restauração e expansão sociais do Catolicismo pela Europa, inclusive na Espanha. Já em 1896, a Nunciatura de Madri[2] envia um relatório ao Vaticano. Nesse relatório, ela classifica o Movimento Católico como associações católicas, sociedades de operários católicos, a imprensa católica, entre outras instituições. Essas instituições devem restaurar e propagar o espírito católico e o reinado de Jesus na sociedade a qual pertencem. O relatório postula que os católicos devem estar contra o laicismo, o movimento secular que traz o Liberalismo e o Socialismo. O Movimento Católico deve ser restaurador, reativo, defensivo, antiliberal, contra moderno e contrarrevolucionário.

O autor comenta que o Movimento Católico é estimulado e dirigido por uma hierarquia católica, pelo papa e pelo bispo em sua diocese. Revela que esse movimento precisa dos laicos, porque ele não deve ser composto só por religiosos para o bem do próprio movimento, para tentar mostrar que o Catolicismo é uma religião de acolhimento de todos. A própria sociedade mais laica desse período em relação ao século anterior, o XIX, requisita um equilíbrio de forças nela, retirando os espaços privilegiados dos católicos nas vidas política e social espanholas. Por outro lado, essa sociedade possibilita uma maior oportunidade de participação de todos, uma maior liberdade de expressão e associação sociais. Dessa maneira, sempre há uma tensão entre os religiosos e o laicato. De um lado, estão os integristas, os católicos mais tradicionais e fechados às transformações e associação sociais. Dessa maneira, sempre há uma

[1] Graduação em Letras-Espanhol (USP). Mestre em Teoria e História Literária (Unicamp). Doutorando Estudos de Literatura (UFSCar). Contato: ecuatoriano.gustavo@gmail.com.
[2] A Nunciatura de Madri é o principal órgão católico da cidade de Madri e existe até hoje. Para maiores detalhes, ver o site: nunciatupostolica.es. Acesso em: 28 jul. 2019.

tensão entre os religiosos e o laicato. De um lado, estão os integristas, os católicos mais tradicionais e fechados às transformações sociais, do outro, estão os possibilistas, os católicos mais abertos e receptivos ao laicato.

Por causa dessa divisão dentro do Movimento Católico, Montero García nota que é difícil formar um partido político católico único. Também vale destacar que a natureza política desse novo partido seria muito diferente das existentes nos outros partidos espanhóis da época. Como consequência, tanto o papa Leão XIII[3] como a hierarquia católica aconselham a criação de um suprapartido católico. Essa decisão hierárquica é tomada pelos bispos espanhóis no Congresso Católico de Burgos de 1899. Leão XIII quer que os católicos participem das vidas social e política espanholas. Na vida social, que participem por meio das obras publicitárias, catequéticas, escolares e assistenciais. Montero García sustenta que os propagandistas católicos são os principais divulgadores do Movimento Católico no âmbito social. No âmbito político, o papa quer um supra partido político que reúna as duas grandes tendências ideológicas católicas, entretanto, o seu objetivo final é que os católicos se entendam e formem um único partido forte para conquistar as altas esferas do poder. Montero García propõe que as diretrizes presentes nos relatórios católicos de 1896 e 1899 favorecem os católicos possibilistas porque pedem que os religiosos trabalhem na ordem política já existente e na laica. Ele revela que, a partir de 1906, os católicos integristas perdem muito espaço na sociedade espanhola. Essa perda se deve ao fato da revista jesuíta *Razón y fe*[4], criada em 1901, testificar a prática possibilista com a Doutrina do Mal Menor, ou seja, já que não se pode obrigar a todos os espanhóis que sejam católicos, pelo menos, se aumenta a influência católica na política e na sociedade espanholas.

Segundo Montero García, nos primeiros anos do século XX, há muita organização dentro do Movimento Católico a favor das escolas e congregações católicas. Essa agitação faz parte do programa político-eleitoral aprovado no Congresso Católico de Burgos de 1899. Entretanto, o autor pontua que continua a divisão entre integristas e possibilistas. Entre 1917 e 1923, aumenta o movimento e a organização sindicais cristãs na defesa da ordem social, principalmente na região norte da Espanha. Montero García aponta que o Movimento Católico é mais homogêneo na zona rural. A coordenação de

[3] O papa Leão XIII tem o seu mandato de 1878 a 1903. Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.
[4] Essa revista existe até hoje. Para maiores detalhes, ver o site: https://razonyfe.org. Acesso em: 28 jul. 2019.

caixas rurais católicas e federações diocesanas de sindicatos funda a Confederação Nacional Católica Agrária (CONCA)[5]. Contudo, a divisão urbana do Movimento Católico não permite a criação de uma confederação sindical católica operária nacional. Os sindicatos operários urbanos católicos são poucos e se dividem nos que pendem mais para o aspecto profissional e nos que pendem mais para o aspecto religioso. Os democratas cristãos formam uma parte do contingente possibilista católico. Entre eles, encontramos os principais publicitários do Catolicismo Possibilista Social de então. Os integristas os criticam tão duramente que nem a interferência de dirigentes católicos influentes, como Maximiliano Arboleya Martínez[6] e Severino Aznar Embid[7], conseguem evitar que as críticas cheguem ao Vaticano.

Montero García comenta que, durante a ditadura de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja[8], a polêmica entre integristas e possibilistas continua. Eles divergem em vários assuntos como o modelo sindical a seguir e a transparência financeira das obras sociais católicas. Durante a ditadura, se constitui a Ação Católica Espanhola[9] seguindo as diretrizes do Papa Pio XI[10] e com o apoio do arcebispo Pedro Segura y Sáenz[11], que é integrista. O nosso autor comenta que o sindicalismo católico rural entra em sintonia com a Ação Católica. O referido arcebispo aproveita a onda conservadora que está no poder para efetivar essa sintonia. Segura impulsiona a recristianização da Espanha. O primeiro congresso da Ação Católica ocorre em novembro de 1929. Durante a ditadura, a rivalidade entre integristas e possibilistas se protagoniza pelo jornal integrista *El siglo futuro* e o jornal possibilista *El debate*. Arboleya publica um livro denunciando os ataques dos integristas à Democracia Cristã. *El siglo futuro* responde denunciando as práticas possibilistas como equivocadas para o Catolicismo. A briga vai para o

[5] Essa confederação existe de 1917 a 1940. É dissolvida por partidários do General Francisco Franco durante a Ditadura Franquista na Espanha (1939-1975). Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.
[6] Maximiliano Arboleya Martínez (1870-1951) é sociólogo, sacerdote e ativista católico espanhol. Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.
[7] Severino Aznar Embid (1870-1959) é jornalista, sociólogo e ativista católico espanhol. Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.
[8] Miguel Primo de Rivera y Orbaneja governa ditatorialmente a Espanha de 1923 a 1930. Ver: BERTOLLI FILHO e SEBE BOM MEIHY, 1986.
[9] A Ação Católica Espanhola é uma organização da Igreja Católica Espanhola que visa a participação dos fiéis na divulgação do Evangelho de Jesus Cristo para o maior número de homens possíveis. Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.
[10] O mandato do Papa Pio XI acontece de 1922 a 1939 e é o grande sistematizador da Ação Católica na Europa. Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.
[11] Pedro Segura y Sáenz é bispo espanhol de 1920 a 1926 e arcebispo espanhol de 1926 a 1931 e de 1937 a 1957. Ver: BERTOLLI FILHO e SEBE BOM MEIHY, 1986.

Vaticano! O arcebispo Segura impõe silêncio a Arboleya enquanto o Vaticano decide a questão. Como sempre, o antagonismo não se dissolve, e Arboleya, o grupo da Democracia Cristã e os partidários do sindicalismo profissional encontram fôlego para seguir discutindo as suas ideias na sociedade espanhola a partir de 1932. Montero García comenta que, também, durante a ditadura de Primo de Rivera, os católicos começam a fazer um balanço da sua atuação social na Espanha, no século XX. Alguns têm uma visão triunfalista da atuação representada pelas conferências e conclusões de congressos católicos nacionais. Outros como Arboleya têm uma visão pessimista do que ocorreu. Nessa questão católica dualística, é produtivo notar o que defende cada denominação católica por meio de seus principais jornais diários, porque defendemos que eles são os maiores porta-vozes dessas denominações.

Na obra *El siglo futuro* – Diario de Madrid (1955), Francisco Carantoña e Manuel Senante relatam que o jornal católico *El siglo futuro* surge em 19 de março de 1875. Funda-o Ramón Nocedal y Romea[12] para combater os possibilistas. Em 31 de julho de 1888, o jornal publica o Manifesto de Burgos no qual se assume integrista e defende a "íntegra verdade católica". A sua circulação cessa em 18 de julho de 1936, porque os republicanos se apoderam da sua redação no começo da Guerra Civil Espanhola[13]. O jornal está a favor de Deus, da pátria unida, da Monarquia, dos tradicionalismos e dos estudos da Santa Sede. É contra os nacionalismos separatistas, o liberalismo, o socialismo, os intelectuais, os protestantes, os ateus, os maçons e o divórcio. Observemos alguns fragmentos desse jornal no qual se apresentam os pontos de vista dos integristas e que podem ser lidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha. Na edição de 30 de julho de 1929, no artigo *Enseñanzas pasadas y presentes*, o periódico desqualifica os intelectuais franceses: "[...]El filosofismo ímpio e corruptor de Monstesquieu, Voltaire, Rousseau, Volney y otros por el estilo, llegó a culminar en aquella horrible hecatombe llevada a cabo por Marat, Dantóri y Robespierre, [...]"[14] (HEMEROTECA, 1929, 30-06). Na edição de 06 de janeiro de 1923, o jornal promove a venda de uma obra que tem um título bem sugestivo aos ideais da publicação

[12] Ramón Nocedal y Romea é um jornalista, político, escritor e católico espanhol. Dirige o jornal El Siglo Futuro. Ver: CARANTOÑA e SENANTE, 1955.
[13] A Guerra Civil Espanhola ocorre de 1936 a 1939, com a vitória dos nacionalistas sobre os republicanos. Ver: BERTOLLI FILHO e SEBE BOM MEIHY, 1986.
[14] Tradução livre do original: [...]O filosofismo impuro e que corrompe de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Volney e outros parecidos terminou naquela horrível hecatombe realizada por Marat, Dantóri e Robespierre,[...]

integrista: "El mal del siglo o sea el Liberalismo (...) esa gran dolencia intelectual y moral del mundo civilizado, y que debe leer el sabio y el ignorante."[15] (HEMEROTECA, 1923, 06-01). Na edição de 03 de janeiro de 1921, a publicação critica o socialismo no artigo *El concepto materialista de la vida*: "El socialismo que aspira a la utopía de una igualdad absoluta, plena y total de hecho entre los hombres, totalmente imposible, pues es tal vez la única cosa que no existe ni ha existido nunca en el universo, [...]"[16] (HEMEROTECA, 1921, 03-01).

Em *El pensamiento de "El Debate"* - Un diario católico en la crisis de España (1911-1936) (1983), José María García Escudero nos relata que, em 29 de junho de 1911, durante as jornadas madrilenhas do Congresso Eucarístico Católico, Ángel Herrera Oria[17] decide criar o jornal católico *El debate*, que dura até 19 de julho de 1936. O jornal católico *La gaceta del norte* compra metade do novo periódico e a outra metade é comprada pelos propagandistas católicos, que dão a "alma" da nova publicação. Herrera Oria é nomeado o primeiro diretor e o primeiro número do jornal sai em primeiro de novembro de 1911. No prólogo da obra, Vicente Palacio Atard enumera os adversários do periódico: o laicismo, o socialismo revolucionário, o republicanismo e o integrismo católico. Para García Escudero, os integristas são belicistas com os seus oponentes e toleram menos que os possibilistas a pluralidade política e religiosa espanholas do começo do século XX.

Na questão política, García Escudero afirma que o jornal defende que o político deve se interessar pelo bem-comum. O jornal sustenta uma ditadura quando é preciso restaurar a "normalidade política", porém deve ser passageira. Os dirigentes do periódico opinam que o político deve ser homem experiente e formado em humanidades, preferentemente em História. O político tem que ser um homem do Estado e tem que ser tolerante, porque a obra política é feita de contrários. O político deve ser um homem de boa vontade e ter religião. O jornal postula que a nação é um produto histórico, o Estado é uma unidade política, o patriotismo é uma virtude e a cidadania é o cumprimento dos deveres do cidadão para com

[15] Tradução livre do original: O mal do século, ou seja, o Liberalismo (...) essa grande doença intelectual e moral do mundo civilizado, e que deve ler o sábio e o ignorante.
[16] Tradução livre do original: O Socialismo, que aspira à utopia de uma igualdade absoluta, plena e total de fato entre os homens, totalmente impossível, pois é talvez a única coisa que não existe nem nunca existiu no universo, [...]
[17] Ángel Herrera Oria é o principal nome do periódico possibilista católico *El debate* e, durante a sua vida (1886-1968), é o maior defensor de uma maior proximidade entre a Igreja Católica Espanhola e os laicos espanhóis. Ver: GONZÁLEZ CUEVAS e MONTERO GARCÍA, 2011.

o Estado, os indivíduos existem para o Estado. Para o periódico, os católicos devem respeito ao poder constituído de fato, ainda que ilegítimo na origem. Essa ideia pode ser vista no seguinte editorial intitulado *La Iglesia, fuerza conservadora y política*: "[...]A esa labor unificadora contribuye con el impulso suave con que lleva a los católicos a actuar en la vida pública y a colaborar, de diversos modos, con el poder constituído de hecho.". (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p.337)[18]. Entretanto, em primeiro lugar, sempre estão os direitos de Deus e da Igreja Católica. O jornal pensa que a política espanhola sempre está marcada por ditaduras fracas e regimes democráticos de pequenas liberdades, com falta de continuidades, ideais e autoridades. Sustenta que o povo espanhol é manso e passivo, portanto, propõe um executivo forte. Defende o regionalismo como unidade nacional e, posteriormente, com cautela, as possíveis autonomias. O município é a base da política. Para García Escudero, a Monarquia é a forma de governo ideal para *El debate*, inclusive sobre qualquer constituição. Pensa que só a direita pode governar monarquicamente, pois é a única que está preparada para tal. O jornal defende a representação proporcional e não o sufrágio universal, em uma clara alusão ao preconceito com as mulheres. Postula que os partidos têm que ser grandes e populares. São instituições de direito público nas quais deve primar a preocupação econômica. Crê em coalisões políticas de heterogêneos.

Segundo García Escudero, na questão social, o veículo de comunicação citado condena a eutanásia, o aborto e o anticoncepcional. A criança é o que tem de mais precioso na Terra. É contra o divórcio, porque o casamento e a família são instituições sociais e não, particulares. Lemos o que o periódico escreve no editorial *Los sociólogos coinciden con la Iglesia*: "[...]El divorcio está en flagrante contradicción con la idea de solidaridad. (...) El matrimonio no es un puro contrato civil, sino un contrato excepcional, en el que la sociedad es <<parte>> siempre, además de los esposos." (destaque feito pelo próprio jornal). (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p. 335)[19]. É um jornal dedicado ao campo visto que, durante a sua vida, a maioria da população espanhola é rural. Cria e sustenta a Confederação Nacional Católica Agrária e apoia a reforma agrária para que os camponeses tivessem o seu pedaço de terra. Lemos em um editorial intitulado *Agrarios; pero antes, católicos*: "Somos agrarios, y como tales,

[18] Tradução livre do original: A esse trabalho unificador, contribui o impulso suave que faz os católicos a atuar na vida pública e a colaborar, de diversos modos, com o poder constituído de fato.
[19] Tradução livre do original: O divórcio está em fragrante contradição com a ideia de solidariedade. (...) O matrimônio não é um puro contrato civil, senão um contrato excepcional, no qual a sociedade faz <<parte>> sempre, além dos esposos.

estamos dispuestos al sacrifício por los agricultores [...]". (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p.322)[20]. Defende o capitalismo protecionista autárquico e a existência de impostos. Sustenta a existência de uma aristocracia social baseada na aristocracia inglesa e no patriciado romano. Propõe a criação de corporações e sindicatos trabalhistas, além de associações de patrões. Posiciona-se pela implantação do salário familiar para suprir as necessidades do trabalhador e para que ele possa criar o seu próprio negócio. Postula que ele participe ativamente nas empresas e defende a aposentadoria operária. Defende que a imprensa é tão poderosa quanto o Estado e reivindica a criação de uma lei de imprensa. Opina que devem ter os ensinos público e particular em todos os níveis, e dá preferência para o ensino particular católico. *El debate* funda a Confederação Nacional de Estudantes Católicos em 14 de março de 1920[21]. García Escudero cita que *El debate* é um jornal de direita que defende a pátria, a família, o catolicismo, a propriedade, o trabalho e a ordem.

Vejamos como essa doutrina católica é questionada nos esperpentos valle-inclanianos, contudo, primeiro, vamos discorrer um pouco sobre a poética de nosso autor. Vários teóricos se dedicam a pesquisar sobre ele, porém, escolhemos John Lyon, porque pensamos que possui teorias consistentes. Em sua obra *The theatre of Valle-Inclán* (2009), escreve que Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) possui mais de cem obras, e a grande maioria está em prosa e se encontram traduções de obras literárias, crônicas jornalísticas, relatos de guerras e romances. Tem três obras em poesia, porém apresenta trinta e sete obras de teatro. O ápice da criação literária valle-inclaniana são os esperpentos. De acordo com as nossas pesquisas bibliográficas, reparamos que a teoria esperpêntica valle-inclaniana aparece em escritos, entrevistas e obras literárias do autor. Uma parte importante desse conjunto pode ser encontrada no apêndice da obra de Lyon. Pelo estudo desse apêndice, constatamos que Valle-Inclán considera que as dúvidas, as fatalidades e as dificuldades que o herói esperpêntico tem que enfrentar são as mesmas do herói clássico, aquele é impotente para suportá-las; diferentemente desse que é rústico e robusto, logo; mais apto para enfrentá-las. A diminuição do poder do herói nos esperpentos se torna ridícula e, logo, vemos obras

[20] Tradução livre do original: Somos agrários, e como tais, estamos dispostos ao sacrifício pelos agricultores [...]
[21] Para maiores detalhes, ver: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie5-A6878888- 9497-780F-FC6F-794B1A484236/Documento.pdf. Acesso em: 28 jun. 2019.

com um aspecto grotesco, o qual não possibilita uma distinção clara entre o trágico e o cômico nem a existência de um herói moderno na acepção total do vocábulo. Para Valle-Inclán, o século XX privilegia a multidão, o grupo, o coletivo, o irracional, o paradoxal, o complexo e o anonimato sobre o individual; portanto; sustentamos que os esperpentos questionam os mitos espanhóis de, por exemplo, ser um povo guerreiro, que, antigamente, era dono da metade do mundo conhecido.

Em *El esperpento:* extrañamiento y caricatura (1968), Anthony Zahareas afirma que o esperpento está dentro da literatura que apresenta características grotescas, pois pensa que Valle-Inclán vê o mundo como sendo grotesco. Segundo Zahareas, nessa literatura grotesca, as personagens são distorcidas fisicamente, há as mesclas da realidade com o sonho e do aspecto humano com o animal. Como consequência, essas características literárias tendem a causar humor e terror no leitor. Para Zahareas, os esperpentos retratam realidades históricas e/ou contemporâneas em um tom entre rude e brincalhão. Os costumes sociais tradicionais de um espaço humano são criticados, assim como as injustiças e os erros consequentes desses costumes. Na opinião de Zahareas, o autor esperpêntico está no lugar de Deus porque faz o que quer com as suas personagens. O cenário esperpêntico projeta toda a pobreza espanhola do começo do século XX em um espetáculo de fantoches, que lembra a fragmentação da criação cinematográfica, porém com o ritual cênico do teatro tradicional.

Naquele mesmo apêndice da obra lyoniana, encontramos as três formas com as quais Valle-Inclán pensa que o autor cria, trabalha e observa as suas personagens, que são as formas como esse autor vê o mundo real que o rodeia. A forma em que o autor se coloca de joelhos e cria heróis, semideuses e deuses como os homéricos, a maneira pela qual o autor está de pé junto com as suas personagens e, portanto, se iguala a elas com as mesmas virtudes e vícios, por exemplo, as personagens shakespearianas, e, por fim; aquela em que o autor é um Deus literário; que vê as suas personagens-fantoches de um plano bem mais alto e as manipula ironicamente como quiser. Valle-Inclán considera a si mesmo como exemplo de deus literário. Valle-Inclán também utiliza a metáfora do morto como sendo o autor, que está em uma margem do rio e as personagens na outra, por conseguinte, como está distante delas, tem autonomia para fazer o que quiser com a sua criação e, não se envolve emocionalmente com elas. A partir da tese de que as suas personagens são fantoches, o autor galego afirma que jamais elas serão heroínas. Elas são as deformações grotescas dos

heróis trágicos vistas por meio da metáfora do espelho côncavo, pois, se olhassem no espelho, tais personagens se veriam totalmente deformadas, ridículas, pois são cômicas com gestos tontos colocadas em tragédias. A partir dessas premissas teóricas valle-inclanianas, estamos de acordo com Lyon quando afirma que a principal intenção esperpêntica é a de questionar a caótica realidade espanhola da década de 20 do século XX. Dentro desse questionamento, com certeza, está o Catolicismo.

Em nossas pesquisas bibliográficas, observamos que o questionamento da Religião Católica nos esperpentos valle-inclanianos é pouco estudado. Percebemos que não há uma teoria sobre o tema, pois cada autor tem uma maneira particular de trabalhá-lo. O que podemos estabelecer é que, em cada obra literária em geral, a questão religiosa católica é tratada de forma positiva ou negativa, entretanto, essa forma apresenta vários matizes. Pelas nossas inúmeras leituras de *Martes de carnaval* (1989), obra que reúne três esperpentos valle-inclanianos: *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) e *La hija del capitán* (1927), é abundante a crítica negativa ao Catolicismo em seus mais variados ângulos de pensamento. Observemos como ocorre a crítica valle-inclaniana esperpêntica em cada um dos três esperpentos citados. Daremos e comentaremos um exemplo presente em cada obra. Comecemos por *Los cuernos de don Friolera*. Esse esperpento é o mais complexo quanto a forma e quanto ao conteúdo dos três. Ele possui três obras em uma. As três são três versões diferentes do suposto caso de traição de Doña Loreta com o vizinho El Pachequín. No prólogo, Don Pascual Astete y Bargas, vulgo Don Friolera, mata a esposa. Na trama central, mata acidentalmente a filha e se entrega à prisão militar, pois é um militar. No epílogo, mata os supostos amantes e mais uma centena de militares nas guerras que participa, tornando-se um condecorado militar. No esperpento central, encontramos uma crítica ao casamento tradicional e indissolúvel defendido pela Igreja Católica por meio da personagem Barrallocas, garçom de um bilhar: "[...] En España vivimos muy atrasados. Somos víctimas del clero. No se inculca la filosofía en los matrimonios, como se hace en otros países."[22] (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 128). Nessa passagem, a personagem afirma que os espanhóis são um povo pouco esclarecido por aceitar as regras da Igreja Católica sem questionar. Defende que deveria levar-se em conta a filosofia e não o

[22] Tradução livre do original: [...] Na Espanha, vivemos muito atrasados. Somos vítimas do clero. Não se inculca a filosofia nos matrimônios, como se faz em outros países.

Catolicismo para pensar a relação conjugal em cada casamento em particular. Em outros termos, ele defende o direito ao divórcio quando o casamento não está bem, diferentemente da Igreja Católica que propaga que o casamento é eterno.

O esperpento *Las galas del difunto* conta a história de um militar espanhol perdedor da Guerra de Cuba[23], na qual a Espanha perde o seu império colonial para os Estados Unidos. Esse militar quer impressionar uma prostituta. Para tanto, ele decide trocar as suas vestes militares, que representam um homem derrotado, pelas vestes de um civil defunto, que são vestes sociais bonitas. O militar abre uma tumba e troca as roupas. Por ironia do destino, o militar não sabia que as roupas que trocou foi com o pai da prostituta, que acabara de falecer. Essa situação inusitada, causa grande comoção na filha e na esposa do falecido, e agrava ainda mais a situação de derrota do galã Juanito Ventolera. Em uma passagem, a personagem secundária El rapista, que é o barbeiro, reclama do excessivo preço dos serviços prestados pela Igreja Católica à comunidade espanhola da época: "Opino como Doña Terita. La Iglesia debía operar con mayor economía. No digamos de balde, pero casamentos, bautizos y sepelios están sobrecargados en un cincuenta por ciento."[24] (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 45). Como lemos, a personagem reclama que a Igreja está roubando dinheiro do povo, pois está tendo lucros excessivos nos seus serviços prestados à comunidade. A personagem reclama que essa prática econômica não está coerente com a instituição religiosa que a pratica, pois ela está priorizando o dinheiro, quando, em realidade, deveria priorizar o auxílio ao católico.

O esperpento *La hija del capitán* é uma trama de conteúdo complexo que mostra como vários setores da sociedade espanhola da década de 20 do século XX se corrompem para conseguir levar vantagem sobre os demais. Por exemplo, a filha do capitão é entregue para satisfazer os prazeres sexuais do general em troca do silêncio e de favores deste para o seu subordinado. O subordinado é acusado de matar um sargento rebelde espanhol na Guerra de Cuba. Nesse esperpento, aquele general chega ao poder com o apoio do rei da época. Os militares querem mostrar que têm o poder nas mãos apesar de estarem envolvidos em corrupções e chantagens como a mencionada. Além do mais, todo

[23] A Guerra de Cuba acontece de 1895 a 1898 e é vencida pelos norte-americanos. Eles conquistam as últimas colônias espanholas e põem fim ao Império Espanhol. Essa perda é muito sentida pelos espanhóis. Para maiores detalhes, consultar: BERTOLLI FILHO e SEBE BOM MEIHY, 1986.

[24] Tradução livre do original: Opino como Dona Terita. A Igreja deveria trabalhar com mais economia. Não digamos em excesso, mais casamentos, batizados e sepultamentos estão sobrevalorizados em cinquenta por cento.

o restante da sociedade está corrompido como a imprensa, a opinião pública e a Igreja Católica. As mulheres católicas da trama apoiam essa chegada do general ao poder, refletindo os católicos possibilistas e os integristas que apoiam as ditaduras. Um exemplo é uma das falas da personagem católica Doña Simplicia: "[...] Nosotras, ángeles de los hogares, juntamos nuestras débiles voces al himno marcial de las Instituciones Militares [...]"[25] (VALLE-INCLÁN, 1989, p. 231). Na relação de personagens no começo da trama, Valle-Inclán a denomina ironicamente como dama intelectual, entretanto; percebemos que de intelectual não tem nada. É uma senhora que acha que as mulheres têm menos importância que os homens porque considera a sua voz como fraca. Também, erroneamente, considera todas as mulheres como anjos e, ainda, do lar, refletindo a ideia católica que a mulher deve ser submissa e ficar em casa. Além do mais, essas mulheres defendem uma arbitrariedade, que é a ascensão ao poder de uma ditadura, pois mostra que as mulheres estão do lado das instituições militares e guerreiras. Observemos que o autor escreve instituições militares com maiúsculas, revelando a importância que essa instituição tem para os católicos espanhóis da época. Essa é uma pequena amostra do discurso crítico esperpêntico valle-inclaniano à Igreja Católica, que demonstra que essa instituição deveria repensar as suas regras e conceitos em uma sociedade que passa por profundas transformações sociais na terceira década do século XX.

Referências

BERTOLLI FILHO, Claudio; SEBE BOM MEIHY, José Carlos. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1986.

CARANTOÑA, Francisco. *El siglo futuro* – Diario de Madrid. Madri: Imprenta de Prensa Castellana, 1955. v. 4.

EL SIGLO FUTURO. Edição de 03 de janeiro de 1921. Disponível em: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000374682&search=&lang=es. Acesso em: 29 jun. 2019.

[25] Tradução livre do original: [...] Nós, anjos dos lares, juntamos as nossas fracas vozes ao hino de guerra das Instituições Militares [...]

EL SIGLO FUTURO. Edição de 06 de janeiro de 1923. Disponível em: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000391344&search=&lang=es. Acesso em: 29 jun. 2019.

EL SIGLO FUTURO. Edição de 30 de julho de 1929. Disponível em: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000459261&search=&lang=es. Acesso em: 29 jun. 2019.

GARCÍA ESCUDERO, José María. *El pensamiento de "El Debate"* - Un diario católico en la crisis de España (1911-1936). Madri: La Editorial Católica, 1983.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos; MONTERO GARCÍA, Feliciano. *Los conservadores españoles en el siglo XX*. Alcalá de Henares: UNED e Universidad de Alcalá. Disponível em: C:/Users/Gustavo/Downloads/Conservadores%20españoles.pdf. Acesso em: 23 fev. 2019.

LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MONTERO GARCÍA, Feliciano. El movimento católico en la España del siglo XX. Entre el integrismo y el posibilismo. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Disponível em: https://core.ac.uk/download/pdf/58908572.pdf. Acesso em: 02 mar. 2019.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval* – Esperpentos – Las galas del difunto. Los cuernos de don Friolera. La hija del capitán. 13. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1989.

VARIOS. *Confederación nacional de estudiantes católicos*. Disponível em: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie5-A6878888-9497-780F-FC6F-794B1A484236/Documento.pdf Acesso em: 28 jun. 2019.

VARIOS. *Nunciatura de Madrid*. Disponível em: nunciatupostolica.es Acesso em: 28 jul. 2019

VARIOS. *Razón y fe*. Disponível em: https://razonyfe.org. Acesso em: 28 jul. 2019.

ZAHAREAS, Anthony (ed.). *Ramón del Valle-Inclán*: an appraisal in his life and his works. Nova Iorque: Las Américas Publishing Company, 1968.

A TÉCNICA AQUARELA EM METACRÔNICAS MACHADIANAS

Iasmim Santos Ferreira (UFS/CAPES)[1]

Resumo: Este trabalho consiste numa abordagem dissonante da crítica machadiana. Busca analisar a técnica de pintura aquarela no conjunto de crônicas "Aquarelas", de Machado de Assis, publicado em *O Espelho* (1859). Para isso, ancoramo-nos nos estudos de Curtis Tappenden (2016), Vera Bonnemasou (1995), Sonia Brayner (1982, 1992), entre outros; a fim de mapear os sentidos suscitados pela relação pintura e crônica.
Palavras-chave: Machado; crônicas; Aquarelas.

Considerações iniciais

Não é em vão que Machado de Assis escolhe chamar a série de crônicas que discute o parasitismo de "Aquarelas", publicadas em 1859, *O Espelho*, RJ. Machado se deixa entender não só pelo título cunhado, mas também pela narrativa das crônicas, o uso da técnica de pintura para construir e engendrar sentidos sobre a sua aquarela.

Nosso autor aprende com Luciano de Samósata, um sírio helenizado que viveu no século II d.C., a unir filosofia, comédia, cinismo e artes não verbais. Luciano retoma a perspectiva clássica de Horácio e a de Plutarco, que considera a pintura uma poesia calada e a poesia uma pintura falante, portanto, recorre a exemplos das artes não verbais para definir sua produção como a correspondência com a pintura de Zêuxis ou a modelagem da argila em *Prometeu*. Esses intercâmbios entre as artes nos escritos de Luciano apontam a *pura liberdade* reverberante em seus diálogos, destacando-se entre os escritores clássicos como o que mais entrecruza a arte literária com as não verbais, conforme pontua o estudioso Jacyntho Lins Brandão (2001, p. 89-91). Machado de Assis, herdeiro do pós-clássico Luciano, também intersecciona a técnica de pintura aquarela com a escrita do conjunto de crônicas que carrega o nome dessa técnica no título, redundando em metaliteratura, já que suas aquarelas acabam por discutir o fazer literário do gênero crônica.

[1] Licenciada em Letras-Português (UFS). Mestranda em Estudos Literários (UFS/CAPES). Contato: iasmimferreira20@gmail.com.

Buscamos analisar a escolha do gênero crônica em comparação à técnica de pintura aquarela. Colhemos passagens das cinco crônicas, que compõem as "Aquarelas", a saber: "Os fanqueiros literários", "Parasita I", "Parasita II", "O empregado público aposentado", "O folhetinista". Para tanto, subsidiamos nossa análise, principalmente, nos estudos de Brandão (2001), Brayner (1982), Bonnemasou (1995), Tappenden (2016). E como se pode ver nas próximas linhas, apropriamo-nos do campo semântico da pintura, ao ponto de, em alguns momentos, chamar Machado de aquarelista, as crônicas de tons, entre outros.

Metacrônicas machadianas

Em "A Poética da Aquarela" (1995), da autora Vera Regina Vilela Bonnemasou, há a compreensão da aquarela como uma técnica que tem como veículo a água, caracterizada pela fluidez e pela espontaneidade. Para a autora, a técnica esconde uma filosofia de harmonia entre o homem e a natureza. O aquarelista se apropria da água e de sua capacidade de se adaptar para "por meio do macio e do fraco conseguir a vitória sobre o duro e o forte" (1995, p. 37). Machado faz uso de uma água: a palavra poética na crônica, fluida e espontânea para conseguir falar das mazelas sociais (duras) e do parasita (mole e flexível como água), apontando para a semelhança entre a vida social e a vida animal. Nas primeiras linhas da crônica "O Parasita I" compara o parasita à erva daninha que se enrosca nos galhos da árvore e prossegue representando em sua tela a vida social em que uma classe parasita a outra.

O cronista deixa marcas evidentes do uso da técnica como uma metáfora para construção dos textos que compõem a série. No primeiro texto, "Fanqueiros literários", podemos observar o uso de signos que pertencem a um mesmo campo semântico, a linguagem da pintura, como se vê: "*Esboço literário* apanhado nas *projeções sutis* dos *caracteres*, dou aqui apenas uma *reprodução* do tipo", "Apesar da raridade da *tela fina*", "Por mim, que não faço mais que *reproduzir em aquarelas* as formas grotescas e *sui generis* do tipo", "Procurem os *caracteres* sérios abafar esse estado no estado que compromete a sua posição e o seu futuro.[i]" A consciência e a intencionalidade do empréstimo da linguagem de uma arte para a outra são relevantes para a construção de sentidos por meio das aquarelas machadianas. O chamamento das crônicas de esboço

literário reside numa comparação ao esboço da pintura. As projeções sutis e os caracteres remontam as projeções de uma pintura, no caso da aquarela, que em geral, são sutis. A consideração das laudas escritas e publicadas no jornal como tela fina apontam para a compreensão de uma aglutinação entre texto e pintura, no entanto, uma junção perpassada da palavra diluída, tal qual aguadas de cor e reproduzida em aquarelas.

No segundo texto, "O Parasita I", Machado admite as dificuldades de demarcar os tipos de parasitas e a de estabelecer relações comuns aos tipos, sendo as aquarelas estreitas, sem espaço para falar da variedade de tipos, elege os quais têm maiores similaridades, sendo possíveis de serem representados numa só tela. Em suas palavras: "É uma longa e curiosa família, a dos parasitas sociais; e fora difícil assinalar na *estreita esfera das aquarelas* – uma relação sinótica das diferentes variedades do tipo." Sob a metáfora da técnica aquarela, Machado reforça o campo semântico da pintura por meio da repetição de termos como traços, lineamentos, tela, caracteres; e chega a chamar sua pena de pincel: "São imperceptíveis talvez estes *lineamentos* – e causam a aceleração do *pincel*".

Na terceira crônica, "O Parasita II", Machado considera suas aquarelas uma reprodução dos tipos parasitários sem finalidade moral, o que coaduna com o prisma da tradição luciânica. Nas palavras do cronista: "*Reproduzo*, não moralizo". A utilização do verbo reproduzir é significativa para a compreensão de sentidos; Machado não só reproduz com a palavra literária, mas reproduz à maneira de um aquarelista porque não visa ao julgamento das ações dos parasitas narradas por ele, pelo contrário, busca pintar essa representação à brasileira, seu objeto de reflexão.

Na quarta crônica, "O empregado público aposentado", Machado menciona que retrata por meio da pena, mas sabemos que ao molde do pincel. Conforme excerto: "Este meio mesmo de *retratar à pena*, como faço atualmente, revoltaria o espírito tradicional da grande múmia do passado." Ainda, caracteriza os traços como "*mais finos, os mais vivos*" e seus lineamentos como "*ligeiros e mal distintos".* Por fim, na última crônica, na qual se debruça sobre a figura do folhetinista, a quem dedica mesquinhas formas - "Vê já o leitor que nasceu enfezado, e mesquinho de *formas*" – e desenha suas saliências fisionômicas - "Esta íntima afinidade é que *desenha as saliências fisionômicas* na moderna criação" – já que o folhetinista é "inferior" ao jornalista e ocupa um espaço

parasitário nas relações na imprensa, por isso, Machado reserva um desenho com poucas aguadas sobre a tela.

Segundo o pintor britânico Curtis Tappenden em *Aquarela na prática* (2016), a técnica aquarela é utilizada para cadernos de esboços feitos a lápis ou à caneta e necessita de poucos materiais para ser desenvolvida. Em geral, uma paleta limitada contendo quatro cores; e não estranha Machado escolher quatro tipos parasitários para esboçar a temática: os fanqueiros literários, o parasita I e o parasita II, o empregado público aposentado, o folhetinista.

Essa técnica versátil, de fácil uso e transporte requer, como qualquer outra arte, cuidados na escolha de materiais e temáticas, além de não permitir retoques. Há diferentes aquarelas: aguadas, com pontilhismo, *sfregazzo* (esfregar um pigmento quase seco sobre a superfície em várias direções), com pincel seco, molhado sobre molhado, molhado sobre seco, traço e aguada (TAPPENDEN, 2016, p. 16-17). Machado faz com a palavra uma aquarela do tipo traço e aguada, a principal técnica usada em esboços. Como um pintor que desenha o seu esboço a lápis e lhe confere corpo em tons suavizados, assim o faz. Machado, aquarelista da palavra, constrói uma aguada em *dégradé*, a qual desdobra uma mesma cor em diferentes nuances, sua cor é a temática do parasitismo diluída nas crônicas. Um *dégradé* um pouco diferente pois não começa com a temática mais forte, ou seja, a cor mais forte, e segue diminuindo o tom como se faz numa aquarela normalmente. Começa com um tom ameno (o fanqueiro literário), depois os dois tons mais fortes e unidos (os parasitas I e II) e desliza com os tons mais claros (o empregado público aposentado e o folhetinista). Como um aquarelista que faz retratos duplos para apresentar a variação do tema, Machado forma retratos dos tipos, um ao lado do outro, todos de um só matiz: o parasitismo.

Um bom aquarelista sabe que não é conveniente dividir sua composição de modo assimétrico. Logo, nosso aquarelista não fala mais de algum dos tipos parasitários, mas divide simetricamente a sua tela. Tappenden afirma que “a aquarela é capaz de traduzir com sucesso o cotidiano” (2016, p. 23), o que ilumina nosso entendimento não só sobre essa técnica de pintura como também sobre a escolha de nosso autor por ela, já que não é diferente da crônica, que carrega a palavra poética leve para representar a fugacidade do cotidiano. Machado poderia ter escrito as crônicas à moda de pintura a óleo, mas certamente causaria estranhamento entre a técnica de pintura e o gênero literário. Assim

como na aquarela, na visão do pintor Tappenden, o comportamento translúcido do pigmento faz-nos ver as cores como são e muda nosso entendimento sobre elas, também a palavra na crônica nos faz ver o cotidiano carregado de significações e de sentidos e muda o nosso modo de olhar e de introjetar vivências. Portanto, Machado faz um casamento perfeito entre a crônica e a aquarela. Sobre a linguagem dessa técnica, o pintor diz que "sua fácil portabilidade faz dela a forma favorita de abreviação entre cronistas e anotadores da realidade." (TAPPENDEN, 2016, p. 124). Destarte, o aquarelista como um cronista e anotador da realidade registra e suscita sentidos por meio da aquarela sobre o cotidiano, sem fazer retoques. Ei-lo um cronista do pincel e Machado um aquarelista da palavra.

Em consulta à Biblioteca Nacional Digital, localizamos as dezessete edições do jornal *O Espelho*: Revista Semanal de Litteratura, Modas, Industria e Artes, produzido no Rio de Janeiro em 1859, e mais uma edição feita em 1860, totalizando dezoito edições. Esse jornal não só se realizou na capital carioca, mas também em Alagoas, Pará, com outras sete vertentes: *O Espelho* (RJ) 1820-1829, *O Espelho Diamantino:* Periodico de Politica, Litteratura, Bellas Artes, Theatro e Modas dedicado as Senhoras Brasileiras (RJ) 1820-1829, *O Espelho da Justiça* (RJ) 1830-1831, *O Espelho*: Revista Semanal de Litteratura, Modas, Industria e Artes (RJ) 1859-1869, *O Espelho*: Folha Periodica, Politica, Critica de Theatros (RJ) 1870-1879, *O Espelho*: Periodico Critico Litterario e Noticioso (PA) 1870-1879, *O Espelho* (AL) 1880-1889.

Segundo o historiador Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil* (1999), *O Espelho* e suas faces de veiculação era um órgão palaciano alinhado à imparcialidade e à neutralidade, modo de omissão, com requintes de oficialidade e muitas características do jornal de Lisboa, feito na Imprensa Nacional. Graças à sua neutralidade foi resguardado da repreensão que atacou a imprensa livre (SODRÉ, 1999, p. 58). Nosso interesse reside em *O Espelho*: Revista Semanal de Litteratura, Modas, Industria e Artes (RJ), fundado por Augusto Emílio Zaluar e Eleutério de Sousa, onde Machado publicou as "Aquarelas", no ano de 1859, que segundo Werneck Sodré era a época de os homens de letras fazerem a imprensa (1999, p. 192).

Constatamos que não há uso de imagens, exceto na terceira edição de 1859, no meio do jornal aparece uma imagem de damas bem vestidas e com um enunciado em francês: "De la moniteur de la mode", que significa "O monitor da moda". Num jornal sem

ilustrações, Machado quebra esse não uso da imagem, introjetando uma técnica de pintura em suas crônicas. Consiste num espelho: em parte, sintoniza-se com o jornal por não inserir visivelmente imagens; noutra parte se mostra dissonante, pois fundamenta as crônicas na técnica aquarela. Foi uma escolha inteligente para sua criação ficcional, uma vez que se tratava de um jornal neutro, imparcial, e nele Machado inseriu suas duras críticas à estratificação social à semelhança da sobrevivência animal, em que um parasita o outro, um se alimenta do outro, sugando o que há de melhor; essa dialética animalesca é transportada à vista de explicar as relações sociais.

Não se trata de uma comparação entre um texto e uma pintura ou uma escultura ou qualquer outra arte não verbal, mas sim de uma inserção da técnica de pintura dentro do texto, para levar o leitor a ver as aquarelas de palavras como aquarelas de tintas, como um quadro com parasitas pintados sob aguadas. Ao escrever crônicas se apropriando de uma técnica de pintura, Machado se volta à técnica de escrita do gênero crônica, construindo, assim, metacrônicas.

A estudiosa Sonia Brayner, em seu ensaio "Metamorfoses machadianas: O Laboratório Ficcional" (1982), dedica-se às crônicas machadianas e observa que o escritor passou por fases e amadurecimento de seu fazer poético, as quais denomina de "metamorfoses". Ela atribui ao gênero crônica a função de laboratório para a prosa do autor. Brayner não considera a crônica um gênero menor ou uma espécie de ponte para a produção dos romances e contos machadianos, mas sim um "laboratório ficcional" no qual Machado se debruça durante toda a sua vida literária, escrevendo crônicas ao tempo que também escrevia outros gêneros discursivos. Machado chegou a produzir seiscentos e setenta e nove crônicas, segundo Sousa Neto (2015, p. 20). Ele trabalhou nos jornais: *Diário do Rio de Janeiro* (1860), *Semana Ilustrada* (1860-75), *O Futuro* (1862), *Ilustração Brasileira* (1876-78), *O Cruzeiro* (1878), *Gazeta de Notícias* (1881-1900) (BRAYNER, 1982, p. 426). No caso de a *Estação*, Machado teve um papel crucial na elaboração da parte literária, como aponta Marlyse Meyer (1992, p. 437).

Não se pode esquecer que a imprensa no Brasil surgiu num cenário infenso à cultura, por causa das condições coloniais e, sobretudo, pelo escravismo. O historiador Nelson Werneck Sodré em *História da Imprensa no Brasil* (1999, p. 16-17) mostra como a crônica alçou um espaço de difusão da cultura por meio do jornal, alcançando diferentes camadas sociais, mais do que qualquer outro gênero. Assim, a crença de Machado nesse

gênero não foi vã nem desprovida de motivação, apesar de reconhecer as limitações de espaço concedido à crônica e seu modo de produção; com seu olhar apurado do tempo observa as mudanças ocorridas no Brasil, atravessando da Monarquia à República, do Romantismo ao Realismo.

A crônica não nasce necessariamente no jornal, houve cronistas historiadores, um gênero mais próximo da informação do que da arte, mas o estudioso Jorge de Sá (1985, p. 5) considera a carta de Pero Vaz de Caminha ao el-rei D. Manuel como crônica por recriar o contato com os índios, seus costumes e a paisagem natural do país redescoberto, uma espécie de certidão de nascimento do Brasil. A crônica foi um gênero largamente difundido pelos lusitanos, sobretudo, por sua perspectiva histórica. A crônica-carta de Caminha aponta para o registro do circunstancial que mais adiante se torna prática comum entre os cronistas brasileiros.

De lá para cá, é notória a mudança do percurso vivido pela crônica: não mais se dirige a leitores nobres (como o rei), mas às pessoas comuns, aos críticos e estudiosos; nem mais possui a extensão da carta de Caminha nem o valor temporal de atravessar gerações lhe é garantido, já que o jornal de hoje embrulha o peixe de amanhã na feira.

As mídias digitais ganham a função de veicular as crônicas, porém, são semelhantes à feira, não há garantia de que chegarão às coletâneas e livros. Todavia, "o pão diário", como já dizia Machado (na crônica "Reforma pelo jornal", de 1859), é fatiado nos jornais, nas redes sociais e até mesmo nos livros, e a palavra poética cotidiana penetra com mais facilidade do que qualquer outra.

Com o surgimento da imprensa, a crônica passa a ocupar a seção denominada *folhetim*, que aparece incialmente em Paris, no começo do século XIX, num espaço que se destinava ao rodapé, o *rez-de-chaussée*, rés-do-chão, transita para o do *roman-feuilleton*, depois disputa espaço com os contos, notícias leves, anedotas, críticas e por fim com o romance fatiado, que chega ao leitor em parcelas semanais, conforme aponta Marlyse Meyer (1992, p. 96). Ainda, de acordo com Ferreira & Ramos, a relação da crônica com o tempo e sua inserção no jornal privilegiam o tempo presente e o diálogo com o leitor. Nas palavras das autoras: "O tempo na crônica jornalística é outro, o do presente, o do agora dos acontecimentos, o do agora que se instaura no diálogo direto com o leitor no momento de sua escrita." (FERREIRA & RAMOS, 2018, p. 181).

Arraigada ao solo do entretenimento e do dia a dia urbano, a crônica é um gênero híbrido que percorre os campos discursivos histórico, jornalístico, literário. É reconhecida como um gênero a partir do entendimento de gênero do discurso proposto por Mikhail Bakhtin como "tipos *relativamente estáveis* de enunciados" (2011, p. 262, grifo do autor). No entanto, a crônica não é apenas um gênero discursivo, pode ser também considerada um gênero literário. O que define ser uma crônica literária não é o espaço em que está inserida, se no jornal ou no blog ou no livro, nem a temática abordada, antes de tudo é o seu trabalho com a linguagem que define se tratar ou não de uma crônica literária. Nem mesmo o uso da prosa pode definir por si só a crônica, prova disso são as 48 crônicas em quadras produzidas por Machado na *Gazeta de Notícias*, de acordo com Brayner (1992, p. 411). E "É sob a égide deste hibridismo que passa a ser considerada um gênero literário, ganhando importância no espaço jornalístico, a ponto de ir, mais no final do século, assumindo o lugar do romance de aventuras" (BRAYNER, 1982, p. 427). Ou seja, a crônica ocupa o lugar que outrora era do romance, e pouco a pouco deixa de ser vista como apenas uma produção jornalística, sendo reconhecida também, e no caso de Machado principalmente, pela dimensão literária.

Machado cronista não é o mesmo Machado romancista, apesar de ser o mesmo autor e repetir recursos linguísticos, temáticas. Ele mesmo diz ser a crônica escrita "a todo vapor" e para "satisfazer as exigências da tipografia"[ii]. Noutro momento afirma não haver assunto para desenvolver; paradoxalmente, faz da falta de assunto um assunto[iii]. Desse modo, a crônica no contexto machadiano era escrita rapidamente para publicação semanal nos jornais daquela época, ocupava um espaço delimitado e recebia dos olhares críticos aceitação. A maneira machadiana de ver por meio da crônica é apressada, concisa e sagaz para poder falar do que queria, no meio mais difuso daquele momento no Brasil, o jornal.

A crônica machadiana, como já apontado por Brayner, é carregada da "forma fácil do diálogo com um leitor implícito", "da relativização da verdade" ou "ambivalência da verdade", da existência de um "narrador presente e estimulante", "da fragmentação propositada", "da paródia", "da tonalidade cômico-séria", da introdução da "oralidade popular", de "chamadas retóricas de teor irônico", de "procedimentos históricos do controle de informação" e de "subjetividade"[iv].

Por isso, torna-se uma espécie de mola para a produção do Bruxo do Cosme Velho, na qual ele põe as mãos por quatro décadas, um período que abarca as mutações sofridas

pelo autor. Nelas, cabem tudo: as citações mais elevadas, as metáforas, as chamadas ao leitor, as construções irônicas, as paródias, que retomam autores e textos clássicos e contemporâneos. O hibridismo do gênero é uma porta aberta para Machado fazer suas experimentações poéticas, proporcionando uma abertura também para dialogar com outros textos e autores, realocando-os por meio do recurso da paródia.

Machado constrói uma teia de relações com os textos que parodia, ora estiliza-os, ora parodia-os mesmo, invertendo os sentidos do texto original, trazendo outras vozes abertamente para os seus escritos. É um amplo dialogismo, que para Brayner (1982), acaba por libertar o autor, possibilitando caminhar pelos contrários e estabelecer possibilidades dúbias e das mais diversas possíveis.

Machado de Assis chega à imprensa depois de José de Alencar que foi um cronista importante no contexto oitocentista. Segundo Soares (2008), José de Alencar foi o primeiro a salientar o traço da volubilidade da crônica, além de tentar defini-la. Posterior a Machado, destaca-se Olavo Bilac, que contribuiu para o tratamento de temáticas unificadas nas crônicas, desprezando o viés heterogêneo explorado por cronistas anteriores, conforme observa Simões (2003/2004). Machado está entre os principais cronistas brasileiros.

Brayner (1992, p. 415) divide as fases do cronista Machado: até o final dos anos 70 não se excede no tom galhofeiro da mocidade, e dos anos 80 e 90 é um observador político sem partido, dando voz a diversos setores da sociedade brasileira. Sua primeira série de crônicas "Aquarelas" inseriu-o na discussão sobre o parasitismo, quando se destina a falar do folhetinista, sendo um também. Uma das vazões permitidas pela ironia é troçar de si mesmo, já afirma Jolles (1972); Machado, ironista por excelência, troça de si como um exercício de distanciamento que a comicidade exige, dirigindo-se à inteligência, segundo o pensamento do filósofo Henri Bergson.

Valentim Facioli aponta a chave para a compreensão da crônica machadiana: não a hierarquia entre os gêneros, mas a unidade da escritura do autor, que supera as fronteiras entre diferentes textos. Em seu dizer: "A prática textual do cronista é a mesma do romancista, do contista, do poeta, do crítico" (1982, p. 86-87). O estudioso chega a considerar a crônica de Machado como um divisor de águas para a produção desse gênero no Brasil. Ademais, o trabalho de Dário Ferreira Sousa Neto relativiza a supervalorização dos romances e esquematiza o modo como a crônica foi um laboratório para a produção

romanesca machadiana, como já apontava Sonia Brayner (1982). Para ele, Machado transpõe os limites do tempo e elimina as fronteiras entre passado, presente e futuro para atingir o leitor (2015, p. 434-435).

Conclusão

Para compreender e interpretar as "Aquarelas" machadianas foi necessário entender a técnica de pintura aquarela, que dialoga amplamente com o gênero crônica, ambos são utilizados como recursos para registrar a realidade, dando-lhe novas significações. A crônica é o gênero mais próximo do leitor e, portanto, mais capaz de alcançar o processo de humanização, defendido por Candido (1992) como um direito inalienável. Na produção de Machado, ganha uma dimensão de laboratório onde põe as mãos por mais de quatro décadas, totalizando pouco mais de seiscentas crônicas, conforme exposto por Brayner (1982) e Sousa Neto (2015).

As "Aquarelas" passam despercebido pela crítica literária. O que chama atenção para a primeira fase machadiana e para os textos feitos para a imprensa, os quais são vistos como menos importantes, graças à mania da crítica em ver a produção de um autor num conjunto panorâmico evolutivo. Apesar de seu incontestável amadurecimento na segunda fase, Machado de Assis relativiza essa evolução ao escrever em 1859 uma série de crônicas tão interligadas para discutir vertentes do parasitismo no Brasil. Importando de Luciano, um autor esquecido, os pinceis para a sua tela, isto é, os recursos linguísticos. Nosso recorte evidencia o trabalho metalinguístico do cronista, que não perde de vista a discussão sobre o fazer crônica na e para a imprensa. A crônica - leve, diária, bem-humorada, irônica, amiga da poesia e das verdades, aberta ao diálogo com clássicos, contemporâneos e leitores – é o arsenal machadiano para dar suas aguadas de tons parasitários em *dégradé*.

Referências

ASSIS, Machado de. Aquarelas. Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 13 abr. 2018.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007 – (Coleção Tópicos).

BONNEMASOU, Vera Regina Vilela. **A Poética da Aquarela**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. **A poética do Hipocentauro**: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BRAYNER, Sonia. Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional. In: BOSI, Alfredo (Org.) et al. **Machado de Assis**: antologia & estudos. São Paulo: Ática, 1982. P. 426-436.

_____. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 407-417.

FACIOLI, Valentim. A crônica. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 86-87.

FERREIRA, Iasmim Santos; RAMOS, Jacqueline. Notas sobre a tradição luciânica nas crônicas machadianas. In: RAMOS, Jacqueline. **Tradições Cômicas na Literatura Brasileira do Século XIX**. Brasília: CNPq; São Paulo: Intermeios, 2018. p. 181-219.

JOLLES, A. O Chiste. In: **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. P. 205 - 216.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. P. 93-133.

O Espelho. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 25 nov. 2018.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

SIMÕES, Álvaro Santos. A contribuição de Bilac para a crônica brasileira. **O eixo e a roda**. v. 9/10, 2003/2004, p. 235-246.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. A crônica oitocentista: "Ao correr da pena", de José de Alencar. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. 2008; São Paulo, BR. São Paulo: USP; 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/075/MARCUS_SOARES.pdf. Acesso em: 20 jun. 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA NETO, Dário Ferreira. **A Pena do Cronista**: a presença das crônicas nos romances machadianos. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TAPPENDEN, Curtis. **Aquarela na prática**: materiais, técnicas e projetos. Tradução Mariana Bandarra. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

[i] Todos os grifos são nossos.
[ii] Informação retirada da crônica, sem título, datada de "30 de novembro de 1862", publicada na série *O Futuro*.
[iii] Expressão colhida da crônica datada de "1º de Maio de 1863" na série *O Futuro*.
[iv] Reunimos as características discutidas por Sonia Brayner ao longo das páginas 427 a 431.

O RISO MEDIEVAL EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

João Paulo Santos Silva (UFS)[1]

Resumo: Em *Grande sertão: veredas* (1956), Guimarães Rosa (1908-1967) traz através da narração de Riobaldo a representação de um riso semelhante ao verificado na Idade Média, isto é, associado ao demoníaco e, sobretudo, como forma de superação de um medo. A fim de se entender como que se dá essa presença do riso nesse romance, utilizaremos as reflexões de Minois (2003), Bakhtin (2010), Aristóteles (2008), Bergson (2007), Freud (1977), Propp (1992), além das discussões críticas de Candido (1990), Galvão (1986), Utéza (1994) e Hansen (2000). Assim, a superação de preocupações existenciais surge como fulcro do risível, que, por sua vez, corrobora a necessidade de negação do demônio com vistas à redenção de Riobaldo.

Palavras-chave: Riso; Comicidade; Medievo; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*.

Introdução

O romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1908-1967), ainda hoje suscita debates e interpretações os mais diversos. Prova disso são os artigos, comunicações, simpósios, dissertações e teses que procuram explorar os temas e aspectos evocados pela narrativa. Dentre os estudos recentes, vêm se destacando aqueles que apontam a presença da comicidade e do riso na ficção rosiana. De *Sagarana* a *Tutameia* alguns estudos acadêmicos têm salientado o importante papel desempenhado pelo cômico nas narrativas rosianas. Mesclando a nuança séria evocada pelo regionalismo, os elementos cômicos atravessam, em maior ou menor grau, alguns contos, novelas e o único romance de G. Rosa.

Com efeito, *GS:V* trouxe à tona uma estrutura narrativa de inserção de parte dentro do todo, isto é, as veredas dentro do sertão, a mulher dentro do homem (Diadorim), o diabo dentro de Deus, entre outros. Assim, entendemos ser o riso parte no contexto de seriedade na narrativa. Uma vez que a preocupação metafísica angular diz respeito à existência do diabo – aspecto que remete a uma possível redenção de Riobaldo, o pactário –, o riso acha-se visceralmente concatenado com o demoníaco, seja um riso de zombaria, seja um riso de superação do medo.

Ora, a negação exaustiva do demoníaco atravessa o romance e foi percorrida com o apoio, sutil mas relevante, da representação do riso, sobretudo, de derrisão. Riobaldo,

[1] Doutorando em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Este trabalho possui apoio do PPGL/POSGRAP/PROAP/CAPES, conforme Edital Nº 02/2019. E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com

angustiado com um pacto supostamente realizado no passado, precisa afirmar que "Diabo não há. Existe é homem humano." (ROSA, 2017, p. 362). É aí que riso se encaixa a fim de constituir meio de superação desse medo de ter perdido a alma para o demônio. Trava-se, ademais, um embate de riso: Riobaldo e o diabo disputam um riso de disputa, de duelo constitutivo do conflito.

Para além desse aspecto, o riso tinge-se da tônica medieval suscitada por *GS:V*: a vida narrada através do regionalismo universalista rosiano retrata um Brasil em transição do arcaico para o moderno, sobretudo a permanência de uma mentalidade permeada de superstições e crenças.

Metodologia

Para analisar[2] a representação do riso e seu caráter medieval, partiremos das discussões de Minois (2003) acerca do processo de diabolização do riso e suas implicações no pensamento medieval. Para o historiador, a emergência da cultura cristã na Idade Média cindiu o riso do pensamento sério, este oficial, religioso e, portanto, pertinente à realidade dominada pela Igreja.

O riso, por sua vez, é relegado ao popular. Em *GS:V* verificamos isso, já que a narrativa densa e séria também está permeada do riso semelhante ao medieval. A relação com o demoníaco e, por conseguinte, com a religiosidade denuncia no romance esse caráter medieval.

Já o possível alívio de tensão pode ser entendido pelas reflexões freudianas acerca do chiste. A comicidade seria um meio de desafogar as preocupações, neutralizando-as. Isso é o que tanto almeja o ex-jagunço Riobaldo quando expõe suas angústias para o amigo-interlocutor.

Por fim, a relação verificada em *GS:V* e a Idade Média se correlaciona quando o autor ataca a problemática de um homem sertanejo ainda imerso numa realidade cristã e, por outro lado, com preocupações metafísicas típicas do homem moderno de meados do século XX.

[2] Este trabalho é parte do resultado das reflexões feitas na dissertação de mestrado *Graça no dessossego: nas veredas da comicidade e do riso*, defendida em 2018 na UFS.

Veredas do riso

Desde que foi publicado, em maio de 1956, *Grande sertão: veredas* tem sido objeto de importante debate pela crítica que o recepciona. Sobre a riqueza plurissignificativa desse romance, num dos primeiros textos críticos, Candido (1991) assinalava:

> Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar (CANDIDO, 1991, p. 294).

Inseridos nessa obra-prima estariam, segundo nosso estudo, relevantes mecanismos cômicos, bem como a representação do riso, o que pode "para quem souber ler" figurar como uma das maneiras de se evidenciar a profunda atividade criativa do escritor a serviço da construção da sua narrativa, isto é, "o traço fundamental do autor". Nessa obra, Guimarães Rosa traz a narrativa do ex-jagunço Riobaldo, que teria supostamente feito um pacto com o diabo para vencer o terrível Hermógenes. A dúvida vivida no romance é saber se o demônio existe ou não, posto que a redenção de Riobaldo depende disso. Há também um "conflito amoroso", um amor proibido entre este e Diadorim, mulher travestida de homem. A jagunçagem representada na obra rosiana mescla, portanto, a vida sertaneja com conflitos existenciais e filosóficos comuns a qualquer homem.

Em *GS:V* a tensão de uma narrativa de um *modus vivendi* jagunço acha-se atrelada ao problema metafísico-existencial do demônio, já que Riobaldo – agora um ex-jagunço – teria feito um pacto demoníaco a fim de vencer a guerra contra o Hermógenes. Essa questão estrutural, bem como a representação do riso já se encontra narrados logo no início do romance:

> – Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu – ; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio.

> Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... (ROSA, 2017, p. 17)

Esse trecho traz o suposto nascimento do demônio (bezerro) como ponto de partida para a reflexão empreendida pelo narrador-personagem Riobaldo. O problema da existência do sobrenatural é perpassado pelo riso, motivo que valida a correlação com o antropológico e/ou figura do demônio. Assim, o aspecto risível retoma a perspectiva medieval, posto que é nesse período que, segundo Minois (2003), verifica-se o processo de diabolização do riso, sobretudo pela Igreja Católica. Em outras palavras, o riso fora extirpado da esfera oficial, fazendo parte do popular à zombaria do demônio. O estudioso da metafísica na ficção rosiana Utéza (1994) também comenta o supracitado início do romance:

> Em confronto com os dois perturbadores que acabam de invadir bruscamente sua tranquilidade – o monstro e o estranho -, o dono do lugar prefere de início tomar a postura do espírito forte: recusando-se formalmente a alinhar-se com a interpretação da monstruosidade segundo o sagrado, ele procura impor diante do estranho, pela repetição de 'eu', a imagem de um personagem superior ao seu meio. O resultado é um primeiro efeito cômico, consequência da defasagem entre o modelo aparentemente pretendido e a produção efetiva, tanto no plano linguístico como no da manipulação dos conceitos (UTÉZA, 1994, p. 69).

Dito de outra forma, Riobaldo busca superioridade ao meio ao qual está vinculado, enquadrando-se, assim, ao homem culto e cosmopolita que o visita. Contudo, o que efetivamente se observa é que há uma grande dificuldade de superação do sistema de pensamento. Por outro lado, a dinâmica do riso surge como afirmação entre Riobaldo e a suposta figura do demônio. Rir por último é a comprovação do combate vencido. Entretanto, "O-que-não-ri" é um dos nomes do diabo e sugere um caráter de seriedade que se contrapõe à figura ridente proposta por Minois (2003). Igualmente o "Muito-Sério" é zombeteiro, o que pode apontar para a ambiguidade evocada pelo demoníaco, sério e ridente, temido e rebaixado.

Ainda sobre o excerto supracitado é preciso observar que a concepção bergsoniana do riso compreende a relação com o humano, isto é, algo é risível na medida em que

possui relação com a perspectiva humana. Por isso, o bezerro que parece rir se assemelha à forma humana, ou, ainda, à forma demoníaca. Já Aristóteles (2008), por sua vez, buscou relacionar o cômico ao feio:

> A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES, 2008, p. 23-24).

Ocorre que a visão aristotélica acerca do cômico coloca este numa relação hierárquica inferior para com a tragédia, que seria superior por tratar de ações de "pessoas superiores". E, no romance rosiano, posto que se verificam matizes das novelas de cavalaria ter-se-ia, consequentemente, personagens de caracteres heroicos. Ademais, aquilo que faz rir – uma vez que se acha na maioria das vezes relacionado ao demoníaco – teria causado "dor e destruição" para o pactário Riobaldo que, apesar de ter ganhado a guerra dos jagunços, acabou perdendo o grande amor Diadorim.

Por conseguinte, emerge da narrativa a confluência entre o riso e o demoníaco que reverbera na constituição de um enredo dissonante, sendo este reflexo do processo de recriação linguística e ficcional de G. Rosa. O comportamento dissonante de Riobaldo é fruto de sua profunda reflexão imersa no contexto de grande religiosidade, sobretudo pela crença cristã típica do pensamento ocidental. Para Bakhtin (2010, p. 57), ao analisar o papel do riso no Renascimento, "o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem".

Pela astúcia do arrependimento pós-pacto mediante insistente denegação de parte constitutiva da mentalidade sertaneja por Riobaldo, o riso participa dessa dissonância: em momentos-chave o riso torna-se o liame entre personagem–diabo. Pode-se, pois, buscar compreender o riso em três aspectos: diabo ridente, rir do diabo e, por fim, Riobaldo ridente.

Em *GS:V* o riso aparece, como já se apontou, relacionado ao demoníaco. Conforme Propp (1992, p. 35), "se é impossível imaginar Cristo rindo, é muito fácil, ao contrário,

imaginar o diabo rindo". Nesse sentido, as discussões de Minois (2003) acerca da diabolização do riso na Idade Média foram necessárias para pensar o papel desse diabo ridente. A preponderância do pensamento sério de cunho cristão acabou por demonizar o riso, excluindo-o da égide divina: "É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco" (MINOIS, 2003, p. 112).

Conclusão

A presença exaustiva da negação do diabo, por um lado, e do riso intercalado ao demoníaco, por outro, compõem o núcleo estruturante da narrativa riobaldiana. O riso de zombaria – menosprezo, portanto – associa-se ao demoníaco, sendo este subproduto da mentalidade medieval. Não obstante, é por meio do riso que Riobaldo rebaixa a importância da mentalidade supersticiosa do "povo prascóvio" a qual ele também – ironicamente – faz parte. Assim, pelo riso o narrador tenta negar parte constitutiva do pensamento cristão-medieval.

As angústias metafísicas pós-pacto de Riobaldo precisam ser superadas, seja pelo assentimento do kardecista Quelemém, seja pelo discurso cosmopolita-letrado sugerido pelo interlocutor-amigo de Riobaldo. O riso, portanto, soma-se a esses expedientes de redenção e consequente alívio de tensão, para usar o conceito freudiano acerca do papel do riso (chiste).

Por tudo isso, o riso, ainda que de uso restrito dentro da narrativa, participa de forma estruturante do romance e se coaduna com a mentalidade sertaneja – de traços medievais – retratada e recriada pela escrita rosiana. Vencer um medo decisivo para o prosseguimento da vida pode ser também algo prazeroso assim como uma gargalhada.

Referências

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica.* Tradução Jaime Bruna. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 19-54.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Trad. Yara Frateschi Vieira. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANDIDO, Antonio. O Homem dos Avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v.6). p. 294-309.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates)

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84)

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SILVA, João Paulo Santos. *Graça no dessossego: nas veredas da comicidade e do riso.* São Cristóvão: UFS, 2018. (Dissertação de Mestrado). 90 p. Disponível em: http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/8168 Acesso em: 28 ago. 2019.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

LITERATURA E RESISTÊNCIA: LAILA HALABY PUBLICA *ONCE IN A PROMISED LAND*

Loiva Salete Vogt (UFRGS/ IFRS)[1]

Resumo: O objetivo do trabalho é analisar o romance norte-americano *Once in a Promised Land* como uma crítica à propagação de estereótipos negativos em relação a árabes e muçulmanos, principalmente imigrantes dos Estados Unidos no contexto pós Onze de Setembro. A partir da noção de heterotopia de Michel de Foucault, o artigo problematiza o apagamento da projeção identitária híbrida do árabe-americano denunciada na obra literária.
Palavras-chave: Onze de setembro; Esteriótipos; Muçulmanos; Heterotopia; Literatura americana

A identidade cultural de um indivíduo está normalmente associada a uma ideia de nacionalidade. No entanto, são estratégias discursivas que moldam esse pertencimento identitário. Nesse contexto, a literatura produzida por grupos chamados de minoritários nos Estados Unidos instiga a pesquisa sobre seus posicionamentos frente a uma nação que recebe-os como imigrantes e que impõe suas normas de pertencimento nacional, marcado por projeções discursivas.

A data conhecida também em nosso contexto brasileiro como o Onze de Setembro dos Estados Unidos remete ao dia em que foram derrubadas as Torres Gêmeas do *World Trade Center* em Nova Iorque. A partir dessa data, pessoas com traços árabes e muçulmanos provenientes de determinados países do Oriente Médio passaram a ser vistos como potenciais inimigos da nação americana. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo apresentar a obra *Once in a Promised Land* [2] como uma literatura de resistência cultural publicada em meio a um contexto em que muçulmanos passaram a ter visibilidade negativa, como sendo os "outros", os inimigos dos americanos. A questão palestina, a Islamofobia e a dificuldade de assimilação cultural da experiência do imigrante também serão destacados na segunda parte do artigo.

Once in a Promised Land: um olhar oriental sobre o preconceito no contexto americano

[1] Licenciada em Português, Inglês e Literatura, mestre em Literaturas de Língua Inglesa e doutoranda de Teoria, Crítica e Comparatismos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia- Campus Feliz (Fomento Interno) loiva.vogt@feliz.ifrs.edu.br

[2] Tradução: "Era uma vez na terra prometida".

O romance foi publicado em língua inglesa em Massachusetts/ USA por Laila Halaby, uma escritora de origem muçulmana, cuja família era descendente de palestinos. Após viverem na Jordânia e no Líbano, imigraram para os Estados Unidos, país em que a escritora completou sua graduação em Italiano e Árabe e o mestrado em Literatura Árabe e Aconselhamento. Até a presente data, publicou livros de poemas , histórias infantis e dois romances. *West of the Jordan* (2003) foi vencedor do prêmio *Pen/ Beyond Margins* no mesmo ano de sua publicação. Em 2007, Halaby publicou seu segundo romance: *Once in a Promised Land*, referindo-se ao mito dos Estados Unidos como a bíblica terra prometida para povos em êxodo. O termo "once" é o tradicional início de contos de fada, traduzido como: "Era uma vez", o que sugere o caráter fictício do mito em relação ao território americano. O romance vencedor do prêmio *Barnes and Noble* (2007) será analisado como uma narrativa de resistência ideológico-cultural em meio a um contexto social governado pela mídia corporativa que propaga um projeto de difamação em relação a povos árabes provenientes do Oriente Médio.

No contexto de publicação da obra nos Estados Unidos, uma onda de desconfiança varria o país, buscando fenótipos do Oriente Médio, discriminando-os duplamente: por supostos pertencimentos étnicos e também de gênero. Apenas o homem árabe e/ou muçulmano representava perigo. A mulher era estigmatizada como a vítima de uma sociedade patriarcal e opressora, cujo desejo de ser salva pelo ocidente estava supostamente marcado em seus olhos, única parte do corpo que podia ser vista pelo ocidental. E o imaginário em torno dessa mulher que necessita de salvação teve todo o apoio da mídia e de projetos intervencionistas.

A mídia passou a focar no movimento anti-árabes e muçulmanos e a indústria do entretenimento explorou ainda mais a imagem do muçulmano como terrorista e discursivamente apoiou a suspensão de seus direitos. Era suspeito até que provasse o contrário. Com essa prática, vários homens foram julgados pelos atos supostamente cometidos por extremistas da Arábia Saudita, afiliados ao movimento da *Al Qaeda*. Foi projetada a ideia de insegurança nacional associada a árabes, muçulmanos, seus descendentes e simpatizantes.

Além disso, é preciso destacar que, décadas antes da fatídica ocorrência do Onze de Setembro, a mídia americana já investia fortemente na imagem do muçulmano como

inimigo, propagando um sentimento que culminou com a Islamofobia. Nos filmes hollywoodianos, aos poucos, a imagem do nativo americano como inimigo do mocinho ariano passava a ser substituída pelo desconhecido e "bárbaro" homem do Oriente Médio.

Once in a Promised Land (2007) apresenta um casal de origem jordaniana: Salwa e Jassim Haddad, destacando que não tinham nenhuma relação com os acontecimentos do Onze de Setembro. Logo a seguir, há a constatação paradoxal de que seus destinos estavam, sim, marcados pelos acontecimentos envolvendo o *World Trade Center*, ou seja, apesar de não serem responsáveis pela tragédia viriam a ser responsabilizados devido ao seu pertencimento étnico-cultural: "Salwa and Jassim are both Arabs. Both Muslims. But of course they have nothing to do with what happened to the World Trade Center. Nothing and everything"(HALABY, 2007, p. VII)[3].

Centrado na denúncia da propagação de estereótipos negativos em relação a árabes e muçulmanos, o romance destaca-se como uma narrativa em que o outro lado dos fatos é apresentado: árabes são protagonistas e defendem suas percepções a respeito da vida na América.. O foco narrativo inicia com Salwa: conta sobre seus pais que no passado já haviam imigrado para os Estados Unidos na tentativa de conseguirem uma vida melhor. A própria protagonista nascera em solo americano. Devido a dificuldades financeiras, necessitaram voltar para a Jordânia, mas projetaram o sonho do retorno aos Estados Unidos. Apesar de seu envolvimento com o amigo palestino Hassan, Salwa conhece o hidrologista jordaniano Jassim no dia em que ele apresenta uma palestra em sua Universidade na Jordânia sobre a importância da preservação da água.

Jassim Haddad estudara na América e pretendia voltar para trabalhar no Arizona. O protagonista é um hidrologista que abandonara o sonho de buscar alternativas para potencializar o uso da água potável na Jordânia em prol da ilusão de viver o sonho americano, tornando-se o principal responsável pela distribuição de água potável em Tucson, no Arizona (USA). Jassim, agora casado com Salwa, retorna para viver na América. Salwa consegue uma emprego como bancária e também como agente imobiliária, o que contraria o estereótipo de que mulheres de origem muçulmana permanecem em casa e são subjugadas aos seus maridos.

[3] "Salwa e Jassim são ambos árabes. Ambos muçulmanos. Mas é claro que eles não têm nada com o que aconteceu com o World Trade Center. Nada e tudo" (HALABY, 2007, p. VII, tradução nossa).

Com hábitos americanizados, a identidade cultural do casal é híbrida, fato que passa a ser visto após o Onze de Setembro, no texto, como uma aporia. Estão subjugados a uma caracterização racial, sofrem a violência e o preconceito por ocuparem uma posição social privilegiada na sociedade americana que não os torna imunes a críticas preconceituosas, que inclusive potencializa seus medos frente a possíveis ameaças xenofóbicas. São árabe-americanos de classe média alta com valores híbridos e que atendem ao apelo consumista da sociedade americana. No entanto, são excluídos de qualquer possibilidade de " sonho americano" no decorrer da narrativa.

A obra é interpretada como uma literatura dissidente que denuncia um "acordo social" de exclusão e invisibilidade em relação à experiência peculiar do imigrante muçulmano árabe- americano culturalmente híbrido que busca viver na sociedade americana no período pós Onze de Setembro. O casal protagonista sofre as consequências do preconceito e da intolerância étnica explícitos com a implantação da política de segurança nacional. A obra denuncia que o sujeito árabe-americano passara a ocupar um lugar heterotópico, conceito desenvolvido por Michel Foucault (1984). A palavra heterotopia é formada pelo prefixo *hetero*s que em grego significa "o diferente" e está associado a *alter* "o outro". *Topia* significa lugar. Nesse sentido, heterotopia remete ao "lugar do outro". O conceito reflete uma alternativa para a "razão" ocidental que busca através da imposição discursiva controlar o que vem a ser "o outro" e valorizar o que denomina de universal e que é marcado por exclusões e apagamentos.

Jassim percebe a heterotopia de sua identidade após o Onze de Setembro. Sua primeira reação ao evento foi como a de vários americanos: estava incrédulo a respeito da veracidade dos fatos apresentados pela mídia. Foi sua esposa que no primeiro momento fez com que percebesse as prováveis consequências do atentado em relação à sua etnia e gênero ao refletir sobre a possível reação popular na América: "People are stupid. Stupid and macho" (HALABY, 2007, p. 21)[4]. Há uma referência ao patriotismo e ao medo de ser percebido como o "outro", o árabe, o muçulmano, o inimigo, o destruidor. Salwa menciona o caráter irracional do racismo que leva a atitudes estúpidas, em que o povo desconta a raiva em alguém, não importando realmente se os verdadeiros responsáveis serão punidos. A protagonista prevê a perseguição e

[4] "As pessoas são estúpidas. Estúpidas e machistas" (HALABY, 2007, p.21, tradução nossa).

discriminação que irão sofrer, tanto em relação à questão patriarcal: o orgulho masculino americano ferido, bem como em relação à questão étnica. A imagem da masculinidade árabe- muçulmana será patologicamente representada no imaginário popular com a figura do mostro, do terrorista. Essa ideia perturba a imagem prévia que Salwa tinha do marido de seu reconhecimento social como homem respeitado e bem sucedido profissionalmente.

Jassim percebe o preconceito social de modo explícito pela primeira vez após o atentado quando está em um clube, na piscina ao se deparar com Jack Franks, o indivíduo americano que posteriormente chama o FBI para investigá-lo. A seguir, é discriminado em frente a uma loja de departamentos em um shopping por olhar as vitrines. Passa a ser visto como suspeito por seus colegas de trabalho. Percebe que existe como híbrido, porém ocupa um espaço heterotópico que já não o reconhece, em que sua identidade estável de árabe-americano bem sucedido é questionada após ser explicitamente marcada por esteriótipos de gênero e etnia.

Por outro lado, Salwa tenta primeiramente preencher o vazio da impossibilidade de encontrar a "terra prometida", o lugar de paz, acolhimento e consideração, através de uma possível gravidez, ou seja, tenta ser esse lugar para alguém. A gravidez torna-se a mentira, pois Salwa escondera-a do marido e também o fato de que havia parado de tomar anticoncepcionais com a intenção de engravidar. No entanto, ocorre um aborto espontâneo. Salwa acaba contanto para o marido. Reconhece que o suposto papel da mulher de reprodutora em uma sociedade patriarcal é uma falsa ideia de satisfação e preenchimento.

Jassim também criara mentiras a partir de omissões. Quando passou a tomar conhecimento do aborto de sua esposa, tentara confortá-la, embora não conseguisse sentir nada: "It was nothing that he felt. That would come, when he had time to think about it more, but for now he would hold his wife, as that seemed the right thing to do" (HALABY, 2007, p. 104)[5]. Perdera a capacidade de sentir para proteger-se da dor. Estava passando por um processo dissociativo, em que a mente apenas observa, os sentimentos ficam como que enclausurados em outro lugar da psique. Está traumatizado. Passa a ter ataques de pânico e acidentalmente atropela um adolescente

[5] "Ele não sentia nada. Isso viria quando ele tivesse tempo para pensar mais sobre isso, mas por enquanto ele apoiaria sua esposa, pois isso parecia ser a coisa certa a fazer" (HALABY, 2007, p. 104, tradução nossa).

americano que praticamente jogara-se na frente de seu carro em um ato suicida. Sente-se culpado, torna-se cada vez mais suspeito aos olhos do FBI que já o investigava pela simples desconfiança gerada em membros da sociedade americana.

As imagens da queda das Torres são substituídas no imaginário de Jassim por imagens de sua infância. O choque com a realidade faz com que encontre-se novamente como o menino que foi um dia, um menino árabe. Sente-se em luto: sua identidade deixa de ser vista como americana (seu sonho ideal) e volta a ser árabe. Seu filho não nascerá, o adolescente americano que atropelara está morto. Jassim está em conflito, é impossível ser apenas árabe, não reconhece sua existência vinculada a uma única etnia. Afasta-se dessa ideia e encontra a garçonete americana Penny. Sente o luto americano pelo ocorrido nos atentados contra as Torres, identifica-se com a América. Sente atração e desejo pela mulher americana que se apresenta para auxiliá-lo e que o vê ainda como um homem de alta classe, assim como Salwa vira-o no passado. Sua masculinidade ferida se recompõe com Penny. Precisa do reconhecimento da mulher para sentir-se novamente um homem. Deseja a imagem de si mesmo que vê nos olhos da mulher americana. Ela o vê como um homem de valor, independente de sua etnia. Nesse contexto, ele passa a relembrar de seu passado, na tentativa de recompor sua identidade, entender sua história e reconstruir-se, assimilando suas perdas.

Salwa sofre as consequências do discurso orientalista disseminado pela administração de Bush e a mídia corporativa. É seduzida por seu colega de trabalho Jake, filho de diplomatas, que é também um negociante de drogas e pensa nela como uma objeto exótico, que precisa ser sexualmente libertada, o típico estereótipo para a mulher oriental. Jake estuda a língua árabe que considera ser a língua do ópio para conquistar Salwa, por quem sente forte atração física. O Afeganistão é o país conhecido como produtor de ópio, o que não tem nenhum relação com a Jordânia, nem com a Palestina que fazem parte do passado de Salwa. A confusão de Jake remete ao seu desconhecimento em relação ao Oriente Médio e a sua alienação frente a um discurso que projeta o outro oriental como homogêneo e atrativamente ilícito para o Ocidente. Quando Salwa procurar Jake para despedir-se percebe sintomas de que está drogado. De qualquer modo, resolve informá-lo de que está partindo, o que provoca no rapaz uma sensação de masculinidade ferida, pois jamais imaginara que aquela mulher

árabe supostamente passiva poderia tomar a atitude de deixá-lo. Como resultado, ele agride-a com um quadro, ferindo-a gravemente no rosto.

Jake é um jovem americano, consumidor de drogas, incapaz de lidar com as expectativas frustradas dos seus pais. Sua autoestima já frágil é intensamente abalada quando a mulher árabe que considera dominar completamente toma a iniciativa de terminar o relacionamento. Cabe notar que nos dias logo após o Onze de setembro, narrativas envolvendo a opressão das mulheres no Afeganistão e em outros locais do Oriente Médio aumentaram. Essas narrativas reforçaram a imagem da mulher muçulmana subjugada. A fixação dessa imagem de subjugação faz parte das crenças de Jake que interpreta o fato imaginando que não consegue controlar nem sequer uma pobre mulher muçulmana indefesa. Tenta restituir sua posição dominante através da superioridade de força física. Assim, sua masculinidade é simbolicamente restaurada pela punição física em relação à Salwa que o desobedecera. Ou seja, no romance há uma inversão de estereótipos: não é o homem árabe que agride fisicamente a esposa, mas o Americano que não sabe lidar com a situação da rejeição de outra forma.

Desse modo, Mortyl (2011) ao abordar a questão observa que o senso de humilhação de Jake está relacionado ao senso de humilhação instaurado na autoimagem do americano com o advento do Onze de Setembro. A queda das Torres Gêmeas é a ferida numa imagem de superioridade máscula. É uma simbólica castração. Sendo assim, com o fato traduzido para o conflito doméstico da obra, temos Salwa sendo punida por ser o "outro" que Jake, o americano, não consegue controlar e que violentamente fere seu senso de masculinidade. A cena do quadro quebrado no rosto de Salwa também pode ser interpretada como uma punição simbólica contra os muçulmanos por terem destruído as Torres Gêmeas, símbolos fálicos de poder, e, desse modo, ferido a imagem de superioridade, invulnerabilidade e controlo patriarcal americano. Ao final, Salwa conclui que: "the America that pulled at her was not the America of her birth, it was the exported America of Disneyland and hamburgers, Hollywood, and the Marlboro man, and therefore impossible to find" (HALABY, 2007, p. 49).[6] A ideia de concretização do sonho americano é, assim, inviabilizada no romance.

[6]" A América que a atraia não era a América do seu nascimento, era a América exportada da Disneylândia e dos hambúrgueres, Hollywood e o homem de Marlboro e, desse modo, impossível de encontrar" (HALABY, 2007, p. 49, tradução nossa).

Ambos os protagonistas sentem o desejo de encontrar seu lugar nos corpos dos americanos com quem passam a se relacionar e, logo depois, sentem a falta de suas origens. Sentem-se culpados e traidores. Salwa decide voltar para Jordânia. Jassim divaga e lembra do passado. Pensa nas mãos do tio Abu Jalal que o tiraram da água quando criança, evitando que morresse afogado. Jassim ouvira, a conversa de seu pai e seu tio sobre a importância da água no Oriente Médio, ouvira que o conflito entre Israel e Palestina era baseado no controle das fontes de água: "All those fools, so worked up over land and rights and they don't see the greater picture. Water is what will decide things" (HALABY, 2007, p. 40)[7]. Essas palavras mobilizam Jassim que inclusive passara a estudar formas de armazenamento de água da chuva com o propósito de proteger a Jordânia da seca e dependência. A palestra que proferira ao conhecer Salwa era justamente sobre a preservação de água e auto-suficiência nacional. Mencionara que

> […] the 1967 war started because Israel was caught trying to divert the Jordan river away from the West Bank and Jordan. The result of that war was that Israel controlled- controls still- most of the headwaters of the Jordan itself, and is in partial or total control of all the aquifers (HALABY, 2007, p. 244)[8].

A obra denuncia nesse ponto um aspecto que dificilmente é abordado quando pensa-se nas guerras do Oriente Médio. A motivação explícita das guerras tem como bandeira a questão da luta por território, porém um dos principais aspectos em jogo é a disputa pela água, escassa na região e absolutamente necessária para a manutenção da vida.

A crítica de Halaby está no fato de que o único enriquecimento que havia sido permitido pela sociedade americana para os árabe-americanos era o financeiro. Porém, inclusive esse aspecto fora perdido para Salwa com o Onze de Setembro.

O que é Islamofobia e a questão palestina na obra

O termo está associado à xenofobia que infelizmente tem sido um modo de lidar com o imigrante, o diferente. É a recorrente motivação de atos de vandalismo contra

[7] "Todos aqueles tolos que lutavam tanto em prol da terra e de seus direitos e não viam o contexto maior. A água é o que decidirá as coisas" (HALABY, 2007, p. 40, tradução nossa).
[8] "[...] a guerra de 1967 começou porque foi descoberto que Israel estava modificando o curso do rio Jordão para fora de *West Bank* e Jordânia. O resultado dessa guerra foi que Israel passou a controlar- e ainda controla – a maior parte dos afluentes do Jordão e está parcial ou totalmente em controle de todos os aquíferos" (HALABY, 2007, p. 244, tradução nossa).

mosteiros, crimes de ódio contra muçulmanos. O termo "muçulmanos" por sua vez possui muitos significados diferentes para os próprios muçulmanos. Faz parte da religião, da cultura e da organização política. No entanto, há muitas diferenças em relação à cultura e religião para diversos grupos do Oriente Médio. O sentimento de Islamofobia cresce em partidos de direita, principalmente nos Estados Unidos e Europa. Sendo assim, afetam o imaginário coletivo de tal modo que a criação de estereótipos em relação ao que é ser muçulmano propaga a imagem de extremistas violentos, anti-democráticos, anti-Cristãos e anti- semitas, opressores de mulheres, retrógrados e precursores da expansão do Islamismo pelo mundo, considerando todas essas características como potencialmente negativas. Essas crenças têm como consequência imediata a suspeita e a limitação da liberdade de diversos muçulmanos que vivem em países do Ocidente, além de oferecer um bode expiatório para que a violência interna praticada pelos próprios brancos anglo-saxões contra eles não receba destaque. Atualmente, a Islamofobia é um fenômeno global associado a lutas por poder, tendo em vista que o mundo contemporâneo é dominado pelo Ocidente[9] e muitos territórios muçulmanos são ou foram colonizados pelo Ocidente.

Segundo Amanda Lloyd, o conto chamado de "Nus Nsays" que aparece como uma interrupção na narrativa do romance é um conto tradicional palestino. O termo, de acordo com o texto, significa: "a metade da metade". O personagem com o referido nome aparece no romance de Halaby como protagonista de um conto que a avó de Salwa contava. No conto, o pequeno Nus Nsays captura a Ghula, personagem similar a uma bruxa nos contos ocidentais. Ela oferecera-lhe ouro, prata e dinheiro. Porém, Nus Nsays não se deixa enganar. Ele recusa as ofertas da Ghula alegando que prefere a paz para sua vila. Quando Salwa questiona o motivo de Nus Nsays ser tão pequeno, a avó responde que é para mostrar que com determinação e inteligência um pequeno personagem pode derrotar grandes males. E ela acrescenta que cada palestino tem um pouco de Nus Nsays (HALABY, 2007, p. 98). Salwa também pergunta o que a Ghula representa. A avó não diz diretamente. Pode-se inferir que Nus Nsays remete ao povo palestino que com o conflito de 1967 contra os israelitas perdeu metade de seu território e depois, através de um acordo que teve o apoio e a influência dos Estados Unidos

[9] Entende-se o Ocidente como principalmente a Europa e a América do Norte, sendo importante destacar que a América Central e do Sul também é dominada pelo discurso ocidental.

perdeu a metade da metade que ainda possuía, tornando- se, assim, metonimicamente, o território, ou seja, " a metade da metade". Nus Nsays como o povo palestino sendo destruído pelo conflito com Israel é a metade da metade que ainda resiste e não se deixa enganar pela Ghula, que representa o poder imperialista oferecendo auxílio financeiro no Oriente Médio em troca de subordinação.

No segundo conto narrado no romance, a Ghula engana uma moça. Desse modo, entende-se que Salwa é a moça enganada pelas tentações da América, pelo sonho americano que em contexto pós Onze de Setembro não está mais disponível até para a maior parte dos americanos. A paz implicitamente só é possível em contos de fada, pois a força da Ghula ainda se mostra implacável. A moça sofre a violência que é dupla. É praticada não somente pela Ghula (América), mas também por Hassan que representa a Palestina e desfere o golpe para supostamente libertá-la da Ghula. O golpe fere a Ghula e a moça. Hassan desesperado foge. O rouxinol que torna-se um homem aparece para auxiliar a moça, é um homem-pássaro. Nesse sentido, o híbrido celebrado no romance é o que ultrapassou fronteiras, o que vive em um entre-lugar, o que é e não é, o árabe-americano. O segundo conto, não apenas remete a uma história palestina, mas convida o(a) leitor(a) a perceber claramente a correlação de personagens do conto com os do romance. A atuação da Ghula remete a estratégias utilizadas na sociedade de consumo americana para atrair adeptos. Desde seu nascimento na América, o destino de Salwa estava marcado por laços invisíveis com a Ghula:

> She (the Ghula) took out her wild ghula threads and began to stitch them under the baby's (Salwa) skin […] a thousand and one red threads hanging from her […] when the Ghula thought the girl would be grown and ripe for eating, she began to reel in the remaining threads, pulling the girl away from her familiar words gently turning the skin a bit more each day. (HALABY, 2007, p. 331-332)[10]

Ao pensar sobre a questão palestina, poderia-se considerar a possibilidade de criação de um único estado israelita e palestino. No entanto, observando a forma de influenciar da Ghula (América), a narrativa indica um olhar de desconfiança em relação a qualquer proposta de auxílio e de pacificação por seu potencial de encobrir a

[10]"Ela (a Ghula) tirou seus fios selvagens e começou a costura-los sob a pela do bebê (Salwa) [...] mil e um fios vermelhos pendurados dela [...] quando a Ghula pensou que a moça estaria crescida e pronta para ser devorada, ela começou a enrolar os fios ainda existentes, conduzindo a garota para longe de suas palavras familiares, delicadamente torcendo a pele um pouco mais a cada dia" (HALABY, 2007, p. 331-332, tradução nossa).

cobrança de uma passiva subjugação do povo árabe (palestino). Ao final da obra, Salwa está ferida, por Hassan, pelo pertencimento étnico em relação à Palestina. Embora receba o auxílio de Jassim, o rouxinol, o híbrido, o árabe-americano, o futuro é incerto. Implicitamente, ele parte da América, deixando para trás sua carreira e seus estudos sobre a conservação da água potável. Há a inferência de que a atitude da Ghula, de controlar a moça através da exploração de seu desejo pela sociedade de consumo afetará a própria sustentabilidade planetária. Além disso, a palestra proferida por Jassim sobre a importância da água faz pensar sobre seu valor e a necessidade de união planetária em prol da sobrevivência humana.

> Suppose you are flying in a tiny plane and it crashes in the desert. You are reduced to your most basic existence. It doesn't matter if you have a nice car or a suit or a watch. You are alone in the desert, and there is only one thing that will keep you alive. Not land. Not oil. Water. (HALABY, 2007, p. 246)[11]

Conclusões

Na luta pela sobrevivência, a importância da preservação da água potável tem escala planetária. A seca e a pobreza também são adventos negligenciados pelo Ocidente ainda mergulhado em uma sociedade de consumo com consequências globais: "How ironic it is that the most advanced country in the world is sending everyone else back in time, so that they are ravaged by diseases that had been wiped out" (HALABY, 2007, p. 249). Nesse trecho, há uma referência à ajuda humanitária que países do Oriente Médio recebem dos Estados Unidos em troca de subjugação. Quando os países não concordam com a intensificação da exploração através de acordos predatórios, a ajuda é cancelada. Com isso, inclusive doenças já erradicadas pela vacinação voltam a atacar as populações, além do agravamento de problemas com a seca e a miséria.

A obra de Halaby, segundo Llyod, destaca o preconceito e o radicalismo imposto em nome da religião Cristã através da disseminação de um aparato discursivo. Salwa ouve no noticiário: "Is anyone sick of nothing being done about all those Arab

[11] "Suponha que você está voando em um pequeno avião e ele cai em um deserto. Você está reduzido à sua mais básica existência. Não importa se você tem um carro legal ou um terno ou um relógio. Você está sozinho no deserto e há apenas uma coisa que manterá você vivo. Não é a terra. Não é o petróleo. É a água" (HALABY, 2007, p. 246, tradução nossa).

terrorists? In the name of Jesus Christ! They live with us. Among us! Mahzlims who are just waiting to attack us" (HALABY, 2007, p. 56)[12].

Em meio à onda de terrorismo discursivo, Salwa percebe o quanto sua vida nos EUA está comprometida com a questão dos estereótipos e do preconceito islamofóbico. A obra literária selecionada denuncia a tentativa de apagamento de uma identidade híbrida e a assimetria de poder do árabe-americano frente a uma construção ideológica de cunho nacionalista que busca inimigos e culpados na projeção de um "outro" a ser excluído da nação. A insubordinação do casal em relação a um imaginário neo-orientalista de suposta subjugação e passividade esperada da mulher, bem como, suspeita de terrorismo em relação ao homem exclui-os da configuração discursiva hegemônica da nação americana.

Denunciar o aparato discursivo criado em torno do Onze de Setembro, expor a diferença cultural como modo de intervenção cultural são algumas das estratégias de Halaby. Apresenta-nos uma história ficcional de árabe-americanos protagonistas que percebem as incongruências da sociedade americana no sentido de estabelecer um sistema de suposta segurança nacional que é altamente xenofóbico e islamofóbico. Esse sistema incentiva o povo a julgar outros grupos étnicos como os culpados pelas mazelas de uma sociedade em crise com seus próprios graves problemas sociais. Além disso, a obra indica o reconhecimento da necessidade de reestruturação e superação de um modelo binário que estabelece antagonismos baseados em aparentes conflitos culturais. Leva-nos a refletir sobre a negligência frente ao perigo da negação da necessidade de atenção planetária para a preservação da água potável em nosso planeta.

Referências

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAUL, Michel. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

HALABY, Laila. **Once in a Promised Land.** Boston: Beacon, 2007.

LLOYD, Amanda. **Reverse Orientalism:** Laila Halaby's Once in a Promised Land. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Cleveland, Cleveland, USA, 2012.

[12] "Alguém está cansado por nada ter sido feito em relação a todos esses árabes terroristas? Em nome de Jesus Cristo! Eles vivem conosco. Entre nós! Muçulmanos que estão apenas esperando para nos atacar!" (HALABY, 2007, p. 56, tradução nossa).

TRANSGRESSÃO E PERSPICÁCIA: OS EMBATES QUE CONSTITUEM PERSONAGENS DISSONANTES

Lucianne Michelle de Menezes (IFAL)[1]

Resumo: Discute-se, neste trabalho, a constituição de personagens que se destacam como importantes agentes ficcionais cujos posicionamentos revelam estágios mais avançados de percepção crítica da realidade em que se inserem. A transgressão de padrões impostos à mulher, no contexto dos oitocentos, como se observa em Leopoldina (*O primo Basílio*), ou mesmo a perspicácia em compreender o cenário social que limitava e tornava vulneráveis as senhoras de então, como se nota em D. Margarida (*Clara dos Anjos*), são reações de contestação e defesa, respectivamente. Investiga-se, portanto, como se formatam tais aspectos em obras que convergem em um mesmo ponto, ao revelarem personagens dissonantes cujos dramas ainda se vinculam a discussões atuais.
Palavras-chave: Imposições; Transgressão; Astúcia; Literatura

Embora não sejam centrais, considerando-se específicas tessituras narrativas e seus desdobramentos, as personagens Leopoldina (*O primo Basílio*, Eça de Queirós) e D. Margarida (*Clara dos Anjos*, Lima Barreto) destacam-se a partir de relevantes manifestações de desacordo com normas sociais criadas à sua revelia, nos oitocentos. Tal aspecto traz a lume um contraste, pois, em vez de as imposições sociais instituírem, como era comum à época, um estado de apatia e passividade, acabavam por conduzir esses perfis femininos a uma atuação dissonante.

Papeis e funções sociais hegemônicos, considerando-se o contexto ficcional, são contrariados e/ou combatidos, direta ou indiretamente, nas descrições dos comportamentos e pontos de vista das referidas personagens. Rosenfeld (1998), ao aproximar o ente ficcional do ser humano real, destaca a semelhança de situações vivenciadas por ambos e aponta que há embates que ganham relevo, na narrativa, quando são apresentados fatos que estimulam reações, revelando, assim, aspectos do caráter e/ou do temperamento do indivíduo constituído no texto:

> Como seres humanos, encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 1998, p.38).

[1] Professora efetiva do IFAL, Mestre em Letras (UFS), Doutora em Literatura Comparada (UFF). Contato: lumy@hotmail.com.

Essa "colisão" de princípios é o que faz transparecer a dissonância da personagem que ousa enfrentar o estabelecido, seja de forma mais ousada e incisiva, como é o caso da Leopoldina criada por Eça, ou ainda visando à autopreservação e à defesa, como se observa em D. Margarida, oriunda do texto de Lima Barreto.

Curiosamente, como os temas provocados pela leitura dos já citados romances dizem respeito ao papel social e aos limites impostos à mulher, nota-se uma reverberação de questões que ainda são debatidas na atualidade. A normatização de conduta, observada por meio da delimitação do que é próprio ou impróprio ao comportamento feminino – compreendendo desde a vestimenta e ações cotidianas (que seriam "típicas") até a decisão concernente à maternidade (que seria uma incumbência "natural"), – toda essa gama de "obrigações morais" ainda se propaga no cenário atual de maneira a, muitas vezes, construir um contexto de cerceamento da liberdade, do poder de decisão da mulher. Mesmo que já tenha havido um avanço considerável no que se refere à conquista do respeito à igualdade de direitos, verifica-se, sem muita dificuldade, uma padronização de funções e características atreladas ao feminino.

Nesse sentido, convém destacar e analisar personagens que, em contexto histórico distante, já visualizavam a desigual delimitação de funções sociais atribuídas a homens e mulheres, quase sempre fundamentadas em valores morais bastante flexíveis, no caso dos primeiros ou extremamente rígidos, considerando-se a outra parte envolvida.

Para além disso, destaca-se também a contribuição bastante significativa da leitura literária, ao ofertar a possibilidade de confronto entre períodos históricos distantes, atentando para a evolução dos costumes, ou mesmo para a manutenção de princípios e diretrizes culturais que têm ressonância nas discussões atuais. Nas palavras de Cândido: "Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo" (2004, p. 177).

Transgressão e perspicácia

"Tudo, menos a Leopoldina" (QUEIRÓS, 2004, p. 24). A partir da expressão do marido da personagem Luísa, percebe-se a forte censura imputada. Jorge proibia o contato

da esposa com a amiga de infância, pois via na aproximação delas uma influência nociva para a sua mulher. Diante de "normas" rígidas relativas ao comportamento feminino, a não obediência às regras de conduta acarretava a condenação social. A mulher transgressora era alvo de críticas e de comentários maldosos; o simples fato de ser vista em uma residência familiar poderia comprometer a moral dos que compunham aquele lar. Isso explica a irritação de Jorge ao saber que Luísa consentira a visita de Leopoldina e justificava a sua ordem de proibir a entrada dessa mulher em casa: "– É por causa de ti! É por causa dos vizinhos! É por causa da decência!" (QUEIRÓS, 2004, p. 30).

É válido destacar que a medida da moral burguesa se dava com base na opinião dos vizinhos, estes eram os responsáveis pela emissão de juízos de valor a respeito da dignidade e honradez de um núcleo familiar. A meta era a manutenção das aparências, da reputação e, para conservá-las, fazia-se necessário fugir do alvo crítico da vizinhança. Esta, por sua vez, ocupava-se constantemente em observar aquilo que não lhe dizia respeito:

> Era um horror de rua! Pequena, estreita, acavalados uns nos outros! Uma vizinhança a postos, ávida de mexericos! Qualquer bagatela, o trotar de uma tipoia e aparecia por trás de cada vidro um par de olhos repolhudos a cocar! E era logo um badalar de línguas por aí abaixo, e conciliábulos, e opiniões formadas, e fulano é indecente e fulana é bêbada... (p. 43)

Temendo suposições e mexericos, Jorge faz recomendações ao amigo Sebastião, pedindo-lhe que passe a zelar por Luísa enquanto ele estivesse fora. A figura masculina definia as diretrizes que a mulher deveria seguir e, nesse caso, como o marido – responsável direto pela condução do comportamento da esposa – estaria ausente, a incumbência da "vigília" é designada ao amigo íntimo.

Porém, Leopoldina despertava a admiração de Luísa, tinha a coragem e a descontração que lhe faltavam, gozava a vida com uma certa liberdade, escolhia os homens com quem queria se relacionar, vestia-se de modo sedutor, fumava, enfim, não seguia o padrão de recato instituído às senhoras casadas, muito embora estivesse "subordinada" também a um casamento. A vida dessa mulher parecia a Luísa muito atrativa, assim como a rotina de seu primo Basílio, com suas viagens e vivências excepcionais, que também despertavam sua admiração. Leopoldina para ela era como a "versão feminina" de seu primo, ousada e irreverente, de modo que ela a considerava "[...] uma heroína, e olhava-a com espanto como se consideram os que chegam de alguma

viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes" (QUEIRÓS, 2004, p. 26). Já Leopoldina admirava em Luísa o fato de esta conseguir cumprir o padrão da esposa, da dona de casa e parecer feliz assim. Devido a essa recíproca relação, apesar das marcadas diferenças, ambas se encontravam e conversavam animadamente, às escondidas.

Semelhante contraste ocorre entre a personagem D. Margarida e a protagonista Clara, no romance de Lima Barreto. A primeira é apresentada como alguém que desenvolveu, desde muito cedo, uma capacidade de compreensão mais sagaz da realidade em que se insere, criando assim alternativas para autoproteção. Consegue, portanto, perceber "as armadilhas" que poderiam levá-la à degradação social e protege-se, defende-se. Já a segunda "era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava de mãos fortes que a modelassem e fixassem. [...] A mãe não tinha caráter, no bom sentido, para o fazer; limitava-se a vigiá-la caninamente; e o pai [...] passava a maioria do tempo longe dela" (BARRETO, 1988, p. 86). A personagem Clara foi delineada como alguém sem capacidade de observação e análise de seu meio social, sendo bastante impressionável e passiva, o que, inclusive, a aproxima da formatação verificada na protagonista de *O primo Basílio*. Esse temperamento poderia conduzir a mulher à deterioração moral e esta, em fins do século XIX, correspondia à "má" reputação, a perda da "honra" por apresentar uma conduta destoante do padrão considerado adequado, em que pesem fatores como virgindade, contenção de gestos e falas, submissão, privação da liberdade de tomada de decisões.

Margarida, por sua vez, tinha uma reputação aprovada no seu meio social, mas tal circunstância era consequência de um raciocínio mais arguto, na intenção de preservar-se. Embora se submetesse aos ditames da época, o que restringia sua liberdade de ação, ainda assim revelava-se mais perspicaz na observação dos fatos que a rodeavam, especialmente no que dizia respeito a estratégias para resguardar-se. Desde muito jovem dirigia uma pensão, depois, quando viúva, conseguia manter a si e ao filho, pois, costurava, bordava, criava galinhas, angariou para si uma relativa independência, muito embora sua atuação ainda ficasse circunscrita ao lar: "Tinha essa senhora um temperamento de heroína doméstica" (BARRETO, 1988, p. 43). Atuava, portanto, como uma espécie de tutora da jovem Clara, afinal, trava-se de "uma viúva muito séria" (p.18).

A ausência de liberdade sexual também é outro ponto crucial na constituição da personagem D. Margarida. A adequação à rigorosa retidão de conduta e a não contestação

dos preceitos estabelecidos acabavam por alicerçar um mecanismo de defesa, de maneira que ela "[...] mantinha-se serenamente **honesta**" (BARRETO, 1988, p. 43, grifo meu)". O uso do adjetivo em questão equipara um aspecto referente à atribuição de caráter a outro aspecto que diz respeito à intimidade do indivíduo, como se o fato de não viver nenhuma experiência de natureza sexual fosse suficiente para lhe conferir virtudes morais.

Enquanto em Leopoldina se observa uma tendência acentuada à transgressão de valores com os quais ela não concordava, vê-se em D. Margarida uma tendência à adaptação ao panorama social vigente, como um meio de proteger-se do repúdio social, no seu caso mais drástico, por integrar uma classe social menos favorecida. A personagem queirosiana pertencia a uma esfera social de maior prestígio, de maneira que poderia, caso necessitasse, afastar-se, viajar, transferir-se para um lugar onde pudesse se sentir anônima e, por isso, livre, mesmo que por algum tempo, da vigília e julgamento alheios. A condição social mais humilde, portanto, também determinava à mulher uma necessidade ainda maior de cumprimento dos requisitos morais que lhe eram impostos.

Convém, nesse sentido, pôr em relevo a cena em que D. Margarida rejeita veementemente as investidas de um homem, não apenas por enxergar nele um conquistador inconsequente, mas também por entrever na situação um risco que poderia implicar uma depreciação social: "O senhor Ataliba do Timbó deu em certa ocasião de persegui-la com ditinhos de amor chulo. [...] ela não teve dúvida: meteu-lhe o guarda-chuva com vigor. [...] Era respeitada pela sua coragem, pela sua bondade e pelo **rigor de sua viuvez**." (p. 44, grifos meus). Mais uma vez se verifica a aproximação entre repressão sexual e virtude moral, em uma clara censura à liberdade de ação e de decisão relativa à mulher. A reação impetuosa da personagem representava uma necessidade urgente de autopreservação.

Em um outro extremo, observa-se a personagem Leopoldina, como uma transgressora por opção. Compensava a sua não realização no casamento com os relacionamentos extraconjugais, de maneira que era conhecida como "uma criatura que tem mais amantes que camisas [...] que passeava nos bailes [...]" (QUEIRÓS, 2004, p. 43). A liberdade que desejava para si só era permitida à figura masculina, porém, ela via nisso um desajuste cultural e o meio que encontrava para driblar tal circunstância era a transgressão; preferia desafiar a moral dominante a curvar-se ao "cárcere" da submissão.

Por isso, contrariando os preceitos morais vigentes à época, ela divertia-se com seus amantes, ia a festas, viajava. Porém, o seu desejo ia muito além disso, queria libertar-se do tédio, aventurar-se mais e ter liberdade de tomar decisões, mas, contra tais procedimentos ela não conseguia lançar-se, as barreiras sociais eram muito imponentes. Leopoldina buscava, portanto, dentro de suas possibilidades, satisfazer-se, contrariando, naquilo que podia, a moral burguesa. Sua transgressão, diferentemente daquela observada em Luísa, deveu-se a uma incompatibilidade de valores, de modelos sociais que ela desaprovava. Embora também vivesse sob a atmosfera restrita do mundo burguês feminino dos oitocentos e se ocupasse com futilidades e sentimentalismos, ela conseguia enxergar a desigualdade social que distinguia homens e mulheres, por isso passava a desejar para si a liberdade "concedida" somente à figura masculina: "– Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria!" (QUEIRÓS, 2004, p. 126).

Já a personagem D. Margarida, de Lima Barreto, acatava a moral dominante, seguia o prescrito para preservar-se. Tinha a astúcia de perceber que confrontar o estabelecido, no seu contexto de vida, poderia lhe render a degradação social. A obediência à norma de conduta era uma estratégia de sobrevivência que faltou à protagonista Clara.

Por outro lado, ela transgride o perfil esperado para a mulher da época, ao julgar a família de Clara como pessoas "dóceis demais, como que passivos, mal armados para a luta entre os maus e contra as insídias da vida". (BARRETO, 1988, p. 120). A doçura e a passividade – características atribuídas à mulher de então – lhe eram reprováveis. As imposições morais a que ela obedecia não a impediam de ter firmeza em determinadas atitudes, no sentido de construir para si uma certa independência, ao mesmo tempo em que também não se furtava em ter iniciativas para a resolução tanto de questões suas como de quem estivesse no escopo de sua convivência. Fazia-se ativa, forte, dinâmica e resolutiva.

É representativa dos aspectos que erigem a personagem D. Margarida a sequência de cenas em que ela descobre a gravidez de Clara e o seu plano de conseguir dinheiro emprestado para realizar um aborto, alegando um pretexto qualquer. O intento de Clara fracassa justamente porque ela "não contava com a sagacidade da alemã". (p.120). Não é o pai, a figura masculina, quem vai pedir satisfações à família de Cassi (rapaz que engravidou a jovem), mas quem se encarrega da tarefa é a "varonil Dona Margarida."

(BARRETO, 1988, p.124). E ao ser recebida com insultos, reage com altivez e retruca, sem dar importância ao fato de pertencer a uma esfera social mais modesta: “

> “- Quem é a senhora para falar alto em minha casa?
> Dona Margarida não se intimidou:
> – Sou eu mesma, minha senhora; que quando decide a fazer uma coisa de justo, nada a atemoriza.” (p.123).

Toda a perspicácia e agudez de raciocínio observadas em D. Margarida conferiam-lhe um caráter que destoava do padrão feminino da época: a dependência irrestrita de uma figura masculina, na condução de seus passos e pensamentos. E, em uma ruptura ainda mais drástica com tal formatação de conduta, está a personagem Leopoldina, pois até mesmo um tema controverso, nos dias atuais, já lhe era alvo de críticas. A recusa à maternidade denunciava a transgressão da personagem à moral prescrita, como se observa em um diálogo entre ela e Luísa, iniciado por esta:

> - São tolices, no fim, andar, viajar! A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...
> [...]
> - Que horror! – exclamou com convicção. – O incômodo todo o tempo que se está!... as despesas! Os trabalhos, as doenças! Deus me livre! É uma prisão! [...] Uma mulher com filho está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. É estar ali a aturá-los... Credo!
> [...] Luísa achava uma ‘infâmia’. A outra encolheu os ombros, acrescentou:
> - E depois, minha rica, é que uma mulher estraga-se; não há beleza de corpo que resista. Perde-se o melhor”. (QUEIRÓS, 2004, p. 126, 7)

Leopoldina recusava-se a ser mãe e assumia seu intento sem maiores pudores, contrariando uma norma social que ainda hoje, por vezes, é alvo de críticas quando desafiada. A maternidade, comumente, ainda é considerada um atributo impelido à mulher, uma função que, se não cumprida, parece convertê-la em uma entidade má, egoísta e destituída de amabilidade. Persiste ainda uma ideia de que a mulher anula a sua feminilidade quando não desempenha o papel de mãe e opta por dar atenção a outros departamentos da existência, como a carreira profissional, por exemplo, considerando a modernidade. Não se relaciona, por vezes, a maternidade com uma experiência muito mais associada à vocação, à predisposição do temperamento e/ou a uma escolha pessoal. Semelhante ao que se via no século XIX, ainda se observam severas críticas à mulher que opta por não ser mãe. É válido, portanto, enfatizar como a literatura de Eça já trazia a lume uma discussão que perdura e também já antevia uma possibilidade de se questionar funções culturais impositivas, que desrespeitam o poder de decisão da mulher.

Tanto em *O primo Basílio* como em *Clara dos Anjos* pode-se perceber uma convergência de temas no tocante à atuação de personagens femininas que, embora não sejam centrais, chamam a atenção para si, ao se constituírem mediante atitudes dissonantes. Seja pelo mecanismo da transgressão explícita por meio da recusa à obediência a normas e princípios impostos à mulher – como se observa em Leopoldina – ou mesmo através de estratégias de defesa e iniciativas que lhe garantam alguma independência – como se nota em D. Margarida – o fato é que a literatura incita um olhar mais atento e renovado diante do estabelecido. A partir disso, fomentam-se possibilidades de questionamentos, reconsiderações, comparações e ampliações de raciocínios, de percepções.

Rosenfeld (1998) vai mais além ao afirmar que, na experiência estética, o leitor contempla e ao mesmo tempo vivencia circunstâncias que a sua vida pessoal dificilmente lhe permitiria experienciar, uma vez que, caso fosse de fato o seu contexto de vida, ele estaria demasiadamente envolvido para poder apreciar e refletir. E caso a contemplação ocorresse à distância, observando fatos vivenciados por pessoas conhecidas ou mesmo na leitura de uma obra filosófica, ele não os "viveria".

> É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 1998, p. 39)

Assim, a ficção, especialmente no delinear de personagens, abre margem à observação de atitudes, reações, diferentes modos de lidar com temas que, de outra maneira, talvez não fossem cogitados ou não se atentasse a enxergar de maneira distinta. Permite-se, portanto, a redescoberta de ideias, a reorganização do que se tinha como definido. Flexibilizam-se verdades antes absolutas, contemporizam-se afirmações, ajustam-se pontos de vista e possibilita-se a renovação, o alargamento de visões. Dialogando com o que diz Compagnon (2009):

> A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes.
>
> [...]
>
> Seu poder emancipador continua intacto, o que nos conduzirá por vezes a querer derrubar os ídolos e a mudar o mundo, mas quase sempre nos tornará simplesmente mais sensíveis, mais sábios, em uma palavra, melhores". (p. 50, 51).

Referências

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: _____. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2004.

NO MEIO DA TRAVESSIA – APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS NA FORMAÇÃO DE WILHEIM MEISTER E DE RIOBALDO

Maria Cecilia Marks (USP)[1]

Resumo: Em que pese a distância temporal e geográfica entre a ambientação dos romances *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* e *Grande Sertão: Veredas*, neste artigo buscamos identificar as obras enquanto romances de Formação. Para comparar as trajetórias dos respectivos heróis no que se refere ao processo de desenvolvimento, contamos com o suporte teórico de Mikhail Bakhtin.
Palavras-chave: Romance de formação, Goethe, Guimarães Rosa, cronotopo.

Mikhail Bakhtin construiu um referencial teórico relevante acerca das obras de Dostoiévski e de Rabelais, legados nos títulos *Problemas da Poética de Dostoiévski* – publicado originalmente em 1929 e, revisado pelo autor, em 1963 – e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais* (1965). O terceiro grande autor ao qual se dedicou o ensaísta russo foi Goethe. Contudo, do livro sobre o escritor alemão restaram apenas fragmentos, que chegaram até nós na coletânea póstuma *Estética da Criação Verbal* com o título "O Romance de Educação e sua Importância na História do Realismo".

Nesse texto, Bakhtin desenha uma tipologia de romances de formação, em que varia o "grau de assimilação do tempo histórico real" (BAKHTIN, 2011, p. 220). Para ele, o mais importante tipo de romance de formação é aquele em que "a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico" (BAKHTIN, 2011, p. 221). Nesse tipo de romance de formação realista, o herói que se forma reflete a imagem do homem numa época de transição histórica em um lugar determinado, aspecto relevante em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* – o romance de formação paradigmático, escrito por Goethe e publicado no final do século XVIII na Alemanha – e em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, publicado em 1956 no Brasil.

Embora o caminho traçado pelo herói rosiano siga, em linhas gerais, o roteiro de

[1] Pesquisadora com Mestrado e Doutorado pela FFLCH/USP, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada; ministra cursos livres e mediação de leitura de obras de Guimarães Rosa. Contato: ceciliamarks@uol.com.br.

formação prototípico – a saída da casa do pai, as aventuras e experiências adquiridas na estrada, as quais configuram o período de aprendizado, e, por fim, a reconciliação com a realidade assumindo a condição paterna herdada –, destacamos dois pontos em que esse percurso se distancia daquele descrito por Wilhelm Meister, com implicações no próprio processo de desenvolvimento de Riobaldo. O primeiro deles é a origem, bem diferente da do burguês alemão, o que assinala distinções de ordem histórica entre as épocas e os lugares onde se passam os respectivos enredos. Assim, mesmo sendo ambas as narrativas deliberadamente marcadas por um esfumaçamento de datas, fatos e referências históricas precisas, tais dados da biografia de cada um dos heróis contribuem para contextualizar as obras no tempo e no espaço de uma realidade passível de ser identificada pelo leitor. Isso significa que os autores não se furtaram a integrar ao cenário e à trama conflitos e contradições peculiares ao local e ao momento histórico, embora não se atenham a episódios da realidade imediata. Apesar de preponderar o processo interior e a percepção temporal e espacial vivenciada pelos heróis, "por trás da totalidade do romance está essa grande totalidade real do mundo e da história" (BAKHTIN, 2011, p. 249).

A despeito da consciência que Wilhelm tem das limitações socialmente impostas à sua condição burguesa, ele não é de "escuro nascimento" (ROSA, 1976, p. 35) como Riobaldo, que vivia "na lordeza" (ROSA, 1976, p. 95) na fazenda São Gregório, mas ainda em situação de amparo, agora por parte do padrinho Selorico Mendes. Este lhe proporciona acesso à formação escolar básica, além de incentivá-lo a desenvolver habilidades bélicas. Quando Riobaldo descobre que o protetor é, na verdade, seu pai biológico, foge da casa paterna, motivo bem diverso do sentimento de busca por formação, conforme explicita Wilhelm: "Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância" (GOETHE, 2006, p. 284). Dessa forma, enquanto Wilhelm abandona uma vida estável e previsível à procura de uma alternativa ao seu destino burguês, Riobaldo deixa a casa paterna levando consigo a dolorida revelação da ascendência até então obscura, acompanhada de uma sensação de não pertencimento.

Mesmo se tratando de classes sociais distintas, podemos considerar esses dados biográficos dos protagonistas indicadores do aguçado sentido de tempo histórico dos autores, pois configuram a condição particular de origem dos heróis em conexão com a realidade, com os valores e as circunstâncias correntes nos respectivos locais e épocas,

condição essa plena de significados e reverberações da situação social e política em que se dá a formação. Em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, a menção à filiação do protagonista é oportunidade para o autor pontuar, ainda que de forma sutil, o fenômeno da migração da população pobre no Brasil e o consequente desenraizamento e abandono da família.

> Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: – "Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d'angola, como todo o mundo faz?" "– Quero criar nada não..." – me deu resposta: – "Eu gosto muito de mudar..." Está aí, está com uma mocinha cabocla em casa, dois filhos dela já tem. Belo um dia, ele tora. É assim. Ninguém discrepa (ROSA, 1976, p. 35).

Acaso e destino

Tomado das ciências exatas, o termo cronotopo significa, literalmente, tempo-espaço. O conceito aparece no trabalho sobre Goethe e posteriormente foi desenvolvido por Bakhtin na sua *Teoria do Romance*, no segmento "*As Formas do Tempo e do Cronotopo"*, no qual delimita a representação da relação entre tempo e espaço à artisticamente assimilada na literatura. Assim, cronotopos são unidades de conteúdo-forma que aliam, de forma indissolúvel, aspectos de tempo e espaço e possibilitam o andamento do enredo. "Eles são os centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance. Nos cronotopos atam-se e desatam-se os nós do enredo" (BAKHTIN, 2018, p. 226).

Dois tipos de cronotopo fundamentais e interligados são constitutivos dos romances em análise: o cronotopo do encontro e o cronotopo da estrada. Tanto Wilhelm quanto Riobaldo passam seus anos de aprendizado na estrada e ambos são marcados por encontros decisivos para o desenrolar do enredo. Bakhtin destaca a enorme importância do motivo do encontro, em que são indissociáveis as noções de tempo e de espaço – para que o encontro ocorra é preciso que os elementos estejam no mesmo momento em um único lugar – e pode se caracterizar por forte intensidade emocional. O cronotopo da estrada também reflete com muita clareza a unidade indissolúvel tempo-espaço, podendo trazer as marcas do transcurso do tempo histórico e sinais da época.

Neste ponto, tangenciamos outro aspecto em que as trajetórias formativas dos heróis se distanciam. O caminho de Riobaldo, que se autodefine "um pobre menino do

destino" (ROSA, 1976, p. 16), ocorre de maneira aleatória, ao sabor do acaso e do destino.

> Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. Ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? (ROSA, 1976, p. 98)

Já Wilhelm, mesmo argumentando em favor desses dois fatores, tem encontros que não são casuais, embora ele desconheça que sua formação está sendo guiada. Nesses contatos aparentemente fortuitos com pessoas que depois se revelarão responsáveis por seu desenvolvimento, Wilhelm é contestado a respeito do valor que dá ao destino.

> – O destino – replicou o outro, sorrindo – é um preceptor excelente, mas oneroso. Eu preferiria ater-me ao julgamento de um mestre humano. O destino, a cuja sabedoria rendo total respeito, tem no acaso, por meio do qual age, um órgão muito canhestro. Pois raras são as vezes em que este parece realizar com acerto e precisão o que aquele havia determinado (GOETHE, 2006, p. 128).

Questão perene na literatura, o destino da vida humana está no centro dos romances de Goethe e de Guimarães Rosa. O primeiro, que escreveu *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* sob os influxos revolucionários de uma época de intensa transição para a sociedade europeia, busca mostrar a possibilidade de limitar o arbítrio do destino por meio da razão e do desenvolvimento das potencialidades humanas, visando à evolução individual em prol também da coletividade, de acordo com pressupostos humanistas.

Já Guimarães Rosa salienta a ambiguidade, a inconstância da vida e as forças imponderáveis, externas e internas, com as quais o ser humano defronta-se permanentemente. Ele expõe teses como as "pessoas ainda não foram terminadas" (ROSA, 1976, p. 20) e "tudo é e não é" (ROSA, 1976, p. 12), ressaltando a impossibilidade de completude e a precariedade da condição humana – instável, inacabada e inapreensível –, tão bem metaforizada na imagem do rio, em seu movimento perpétuo, sempre novo e nunca repetido.

Aqui não há espaço para o utópico projeto educativo da Sociedade da Torre – que acompanhou Wilhelm durante seu aprendizado –, mas a chamada para uma reflexão sobre quanto o destino pode ter de aleatório e de volitivo em cada circunstância que se nos apresenta; como somos levados por paixões e pulsões e, animais racionais, agimos emocionalmente, sendo conduzidos pelo afeto às nossas escolhas; quanto a realidade é cambiante e fugidia. Uma síntese que aproxima as posições dos dois autores – Goethe direcionado para a razão, a despeito da sensibilidade de seu personagem; Guimarães Rosa

ressaltando a vulnerabilidade emocional a que o ser humano está sujeito, e ambos traçando o longo arco de desenvolvimento dos respectivos protagonistas – é proposta por Marcus Mazzari como "um 'estar a caminho' rumo a uma maestria ou sabedoria de vida, que Goethe representa todavia menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida" (*in* GOETHE, 2006, p. 14).

Nesse sentido, a formação não se completa, prossegue ao longo da vida, como se pode constatar no reflexivo Riobaldo, que, ao baldear de uma margem à outra a sua história, aprimora a compreensão da existência humana, mesmo diante da impossibilidade de abarcar todos os seus mistérios. Essa concepção é reforçada por uma palavra-chave do romance, que acaba por se constituir quase em conceito elaborado pelo autor: travessia. Assim se inicia o percurso de aprendizagem de Riobaldo, na primeira juventude, ao atravessar o rio São Francisco com o Menino, episódio que se constitui em verdadeiro rito de passagem, como são iniciáticas a experiência daquela noite em que ouviu a Canção de Siruiz e a transposição do Liso do Sussuarão. Desse modo, qualquer processo de aprendizado pode ser caracterizado como uma travessia, pois o indivíduo passa de um estado a outro através da experiência e da reflexão a respeito do vivido. Contudo, o transcorrido entre uma condição ignara, em que a pessoa se encontra em estado de desconhecimento ou dúvida – algo indistinguível ou enigmático, envolto em "neblina" (ROSA, 1976, p. 22), como Riobaldo enxerga Diadorim –, e o descortinar, lentamente intuído ou de ocorrência abrupta, do contexto e das conexões que tal fato estabelece com a trajetória do sujeito tem consequências inexoráveis. Ao alcançar a outra margem, ele já será outro, pois o percurso dessa vivência o transforma não deixando possibilidade de retorno à condição anterior. A narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, em que o protagonista faz um balanço da própria vida, é pontuada de eventos dessa natureza, a começar pelas citada travessia do rio São Francisco, passando pela instrução formal, pela descoberta de sua condição de filho bastardo, pelo reencontro com o Menino, pela descoberta do amor, pelo pacto, por cruzar o Liso do Sussuarão e pela revelação da identidade de Diadorim, passagens essas que podem ser definidas como *travessias de aprendizagem*.

Aprendizado pelo amor

O sofrimento provocado pelo amor – "uma dura escola" (GOETHE, 2006, p. 32), conforme qualifica o narrador goethiano – e pela morte do ser amado é relevante no

percurso de aprendizado de ambos os heróis. Em *Grande Sertão: Veredas*, essa experiência solitária de consternação e tristeza profunda, com seu potencial transformador, proporciona a ruptura capaz de levar o protagonista a avaliar sua trajetória e galgar um novo patamar de consciência. O processo de formação, no entanto, ocorre ininterrupta e gradualmente, por meio de tais vivências complexas e excepcionais, mas também pelas cotidianas e intuitivas, que se acumulam e se conectam, dando sentido à vida. Como bem coloca Riobaldo, "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (ROSA, 1976, p. 52).

Tal processo percorre rotas inesperadas para levar a objetivos que, no final, podem se revelar distantes daqueles inicialmente imaginados.

> Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1976, p. 30)

Conjunto imagético semelhante é usado por Goethe para ilustrar o momento em que Wilhelm é orientado a ler Shakespeare, o que influenciará no seu desenvolvimento e elevará o seu conhecimento da arte dramática.

> Por vezes, estando próximo de uma evolução de suas forças, de suas capacidades e de seus conceitos, o homem cai numa perplexidade da qual pode facilmente livrá-lo um bom amigo. Assemelha-se então a um andarilho que, não longe de seu albergue, cai na água; se alguém lhe esticasse de pronto a mão e o puxasse para a terra, tudo não teria passado de um banho, ao passo que, se ele próprio tivesse se livrado por si só e saído na outra margem, teria feito um longo e penoso desvio rumo a seu objetivo determinado (GOETHE, 2006, p. 184).

Para Wilhelm, o sofrimento decorrente da morte da amada também é significativo, mas essa fatalidade é amenizada pela revelação de ela ter lhe deixado um filho, do qual não tinha conhecimento até então. Feliz com o horizonte que se abre diante de si por essa nova vida, com "o sentimento de pai" (GOETHE, 2006, p. 479), encerra a etapa de seus anos de aprendizado e então expressa o verdadeiro sentido da formação, conforme Bakhtin atribui a Goethe[2]:

> – Oh, que inútil severidade da moral, quando a natureza, a seu modo amoroso, nos forma para tudo aquilo que devemos ser! [...] Pobre de toda forma de cultura que destrói os meios mais eficazes da verdadeira formação e nos indica

[2] "Um artista como Goethe, por exemplo, tende para a série em formação. Procura perceber todas as contradições existentes como diferentes etapas de um desenvolvimento uno, tende a ver em cada fenômeno do presente um vestígio do passado, o ápice da atualidade ou uma tendência do futuro", *in* Mikahil Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense, 2010, p. 31.

> o fim, ao invés de nos tornar felizes no caminho, propriamente! (GOETHE, 2006, p. 479)

Nesse momento de mudança de condição, em que, como pai, deve estar apto a dar respostas ao filho que está descobrindo o mundo, Wilhelm sente "a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar" (GOETHE, 2006, p. 475), para em seguida perceber que "na verdade era mais o menino que o educava do que ele ao menino" (GOETHE, 2006, p. 480). Também Riobaldo declara: "Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende" (ROSA, 1976, p. 235) e no final da narrativa, quando reencontra Zé Bebelo, ouve deste: "'– A bom, eu não te ensinei; mas bem te aprendi a saber certa a vida...'" (ROSA, 1976, p. 459). Assim colocadas, ensinar e aprender são ações que "são as quase iguais" (ROSA, 1976, p. 460), parodiando a resposta do Compadre meu Quelemém à questão crucial de Riobaldo, se vendeu ou não a alma ao diabo.

Relativizando a Formação

Por outro lado, a formação pode se dar quase "às avessas", como fica patente na trajetória do personagem Serlo, de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. O desenvolvimento desse ator, admirado pelo protagonista e detentor de um talento dramático inato, começa com maus-tratos na infância, pois o pai acreditava nos efeitos pedagógicos das surras. Jovem e tecnicamente evoluído na arte da imitação, foge da casa paterna e, durante suas peripécias, vivencia outras experiências de natureza violenta, porém apresentadas de forma paródica, com imagens carnavalizadas, conforme outro conceito elaborado por Bakhtin. Em um desses episódios, Serlo foi acolhido pela sociedade Os Filhos da Alegria, cujos integrantes eram "homens sensatos, espirituosos e cheios de vida, que compreendiam muito bem que a soma de nossa existência, dividida pela razão, nunca é exata, restando sempre uma estranha fração". Para darem vazão a essa "perigosa fração", uma vez por semana "comportavam-se como loucos, castigando-se reciprocamente mediante representações alegóricas daquilo que, durante os outros dias, haviam observado de insensato neles próprios e nos outros" (GOETHE, 2006, p. 266). Nessas ocasiões, Serlo podia exercer com liberdade seu talento para a imitação e sua verve mordaz, o que o tornou imprescindível para as atividades da excêntrica sociedade. Conforme analisa Bakhtin, cenas de surras, espancamentos e despedaçamentos, assim como a loucura e personagens loucos, são elementos fundamentais em um sistema de

imagens carnavalizado, pois promovem o desmascaramento, o destronamento e a morte do que é velho e ultrapassado, favorecendo o surgimento de algo novo.

Desse modo, Goethe pontua o seu paradigmático romance de formação com episódios que problematizam a questão e a relativizam, abrindo o leque de possibilidades interpretativas. "Tudo que nos acontece deixa-nos rastros, tudo contribui, ainda que de maneira imperceptível, para nossa formação" (GOETHE, 2006, p. 406), diz o preceptor de Wilhelm, afirmação que corrobora o aspecto dialógico da aprendizagem. Também Riobaldo estabelece um intenso diálogo consigo mesmo, com a sua história, com o seu tempo, com o seu lugar e com a humanidade e as ideias com as quais conviveu, percorrendo uma trajetória de desenvolvimento que, ao contrário de visar a um fim, estende-se e se aprofunda. "Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas" (ROSA, 1976, p. 312).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro, Forense, 2010

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *A Teoria do Romance II – As Formas do Tempo e do Cronotopo.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2018.

GOETHE, Johann W. von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAZZARI, Marcus V. "Apresentação". *In*: GOETHE, Johann W. von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

O CRIME PASSIONAL E FEMINICÍDIO EM OBRAS DE GRACILIANO RAMOS E JOSÉ LINS DO REGO

Victor Hugo Adler Pereira (UERJ)[1]

Resumo: Com base em estudos de gênero sobre a virilidade e a construção de identidades masculinas, analiso nesse trabalho o modo com que se figura o processo de desagregação subjetiva que leva ao crime passional ou feminicído nos romances *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, e *Eurídice* (1947), de José Lins do Rego. As obras relatam, em primeira pessoa, a crescente obsessão dos protagonistas provocada pela impossibilidade de controlar o comportamento feminino e a recusa da mulher desejada se submeter a seu desejo.

Palavras-chave: José Lins do Rego; Graciliano Ramos; virilidade; crimes passsionais; feminicídio.

Casos de violência contra as mulheres, de crimes passionais motivados pelo ciúme, e, no limite extremo, de feminicídio, são cada vez mais corriqueiros no Brasil. A imprensa registra o aumento desses casos que fazem do país um dos campeões mundiais do feminicídio. Nesse registro, chama à atenção a recorrência das explicações para a violência masculina. que giram em torno da rejeição ou abandono que inferioriza o parceiro masculino, ao se desfazer uma relação amorosa. Esse problema, que se revela em todas as camadas e meios sociais do país, não é ignorado em nossa literatura, foi mesmo o centro da temática de alguns grandes romances brasileiros. Considero que o diálogo entre estudos sobre gênero e obras de autores que exploraram ficcionalmente essa temática pode contribuir para ampliar o conhecimento das questões envolvidas nela. Entre essas questões, ressalta a da construção social da masculinidade e seus efeitos nas relações afetivas.

Estudos sobre a virilidade apontam o papel destacado que a afirmação da potência desempenha nas relações afetivas heterossexuais. Claudine Haroche (2013) considera que "os homens temem, acima de tudo, serem descobertos na sua vulnerabilidade, serem reconhecidos na sua impotência", porque devem se mostrar fortes, em diferentes âmbitos da existência. E, em nome de uma virilidade explícita ou implícita, são levados a colocar o outro numa posição de fraqueza, física ou mental; o que explica as chamadas "personalidades autoritárias", como também a aceitação mais fácil da violência perpetrada por homens do que por mulheres. Esse conjunto de atitudes integra o ideário relativo à identidade masculina característico de determinados momentos históricos e contextos sociais. É o que concluem estudos sobre as concepções de virilidade em grupos marginalizados e na cultura periférica urbana, como a "hipermasculinidade"

[1] Professor-Associado aposentado do Instituto de Letras da UERJ; Doutor em Letras Vernáculas – Lit. Brasileira (UFRJ), Bolsista APQ Cnpq. Contato: vhap@uol.com.br.

caracterizada por Alba Zaluar (1985). Através de pesquisas sobre jovens traficantes, a antropóloga declara ter concluído que "alguns se deixam seduzir por uma imagem da masculinidade que está associada ao uso da arma de fogo e à disposição de matar, ter dinheiro no bolso e se exibir para algumas mulheres" (GOIS, *Folha de São Paulo*, 2004). E acrescenta que esse fenômeno "diz respeito a homens que têm alguma dificuldade de construir uma imagem positiva de si mesmos. Precisam da admiração ou do respeito por meio do medo imposto aos outros".

Claudine Haroche aponta como um dos pilares na construção do sujeito masculino na ordem patriarcal a percepção de inteireza do eu. Para fundamentar essa hipótese, cita os trabalhos de Klaus Theweleit sobre os as milícias que depois da Primeira Guerra sufocavam as revoltas dos trabalhadores e estão ligadas à formação dos primeiros soldados nazistas: "Prendendo-se à estruturação física e psíquica do "soldado macho", ele distingue neste um "eu carapaça", um eu fechado, duro, rígido, temendo por baixo toda a 'dissolução dos limites corporais', o medo do desmoronamento psíquico" (HAROCHE, 2013, p. 26). Citando, ainda, Theweleit:

> (...) a carapaça do corpo (...) se ergue não somente contra uma exterioridade ameaçadora, contra as representações dominadas pelo 'movimento' da realidade, a feminilidade voraz, (...) mas também contra a própria interioridade corporal do soldado macho, ameaçado pela fragmentação (Apud HAROCHE, 2013, p. 27).

A virilidade fascista se constitui, segundo Theweleit, num tipo de economia corporal que se pode encontrar na cultura viril, em vários quadrantes do mundo ocidental e asiático (Apud: HAROCHE, nota p.27).

Este trabalho coloca em diálogo essas perspectivas sobre a masculinidade e dois romances brasileiros publicados entre os anos 30 e 40: *Angústia* (1935), de Graciliano Ramos, e *Eurídice* (1947) de José Lins do Rego. Nessa obras, os conflitos psicológicos dos protagonistas homens e que exercem o papel de mola para a ação romanesca, é a ameaça à integridade do sujeito. Marcados pela forte influência dos valores patriarcais, esses personagens reagem à desestabilização do poder masculino sobre as mulheres devido às profundas transformações de gênero ocorridas entre essas décadas no Brasil. Essa desestabilização psicológica transtorna-os a ponto de conduzi-los à criminalidade.

As relações entre construções da masculinidade, violência e criminalidade contribuem para a compreensão do crescimento de comportamentos limite como os crimes passionais e o feminicído em determinadas épocas históricas e meios sociais.

Conforme observa Dominique Kalifa (2013): "O exame da condição limite da masculinidade exacerbada que se manifesta na dedicação à criminalidade fornece muitos elementos para se compreender concepções dominantes na sociedade patriarcal de virilidade".

Angústia

Um dos grandes personagens de Graciliano Ramos, o Luís da Silva de *Angústia*, revela alguns dos mecanismos que conduzem do ressentimento ao crime. A diminuição do poder de dominação sobre a mulher, que revela novos valores e formas de comportamento, soma-se à inveja do sucesso de um rival masculino. Com os fluxos de consciência através dos quais se constrói a teia romanesca, o narrador-protagonista vai acumulando os motivos e as recordações destinadas a explicar como esse pacato funcionário, descendente de uma família rural decadente, se transformou num criminoso. O confronto com o avô, prestigiado e onipotente no meio rural e sua condição subalterna e insucesso amoroso com a vizinha, a jovem Marina, atraída pelos símbolos da modernidade, demonstra os efeitos da decadência do patriarcado rural e da transformação dos valores.

Num episódio do romance, em que o narrador relata os momentos cruciais de sua decisão de cometer o crime, registra a aparente superação da rejeição amorosa, e a compreensão da condição de vítimas de suas vizinhas, Marina e sua mãe, D. Adélia, incapazes de reagir contra a opressão masculina, representada principalmente pelo seu rival, o bem sucedido amante da moça, Julião Tavares. O narrador se identifica com as personagens femininas, que ele reconhece em posição subalterna e indefesa, mas coloca-se como uma espécie de justiceiro e sentencia:

> Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços, como o moleque da história que seu Ramalho contava. Logo me aborrecia da tortura comprida. Nojo, medo, horror ao sangue. // Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue" (RAMOS, 2011, p. 148).

Em seguida, lembra-se de um assassinato, cometido por um coronel, com requintes de crueldade, mistura a esse relato escutado, a imagem robusta de um mestre capoerista e conclui: "Os músculos do mestre Domingos eram do velho Trajano <seu avô>. Os músculos e o ventre de Quitéria também" (RAMOS, 2011, p. 148). Portanto persiste no narrador a perspectiva de que os homens e mulheres eram propriedade do coronel e através dele satisfazia-se sua voracidade erótica e sua autoridade. No entanto,

junto a essas recordações emerge a consciência de que não herdara tais poderes, porque já testemunhara a decadência daquele chefe todo-poderoso: "Conheci Trajano decadente, excedendo-se na pinga e já sem prestígio para armar cabroeira e ameaçar a cadeia da vila". Porém, acrescenta: "Mas os cangaceiros ainda se descobriam quando o avistavam, tipos sararás de olho vermelho, caboclos de músculo de ferro" (RAMOS, 2011, p. 149).

Nesse processo de associações de idéias, o narrador acrescenta um parágrafo que parece encerrar essa trajetória da memória:

> Lembrava-me disso e apalpava com desgosto os meus muques reduzidos. Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbiagem? _ "Escreva assim, seu Luís." Seu Luís obedecia. _ "Escreva assado, seu Luís". Seu Luís arrumava no papel as idéias e os interesses dos outros. Que miséria!" (RAMOS, 2011, p. 150).

A consciência da condição subalterna e submissa explicitada neste parágrafo se reforça num devaneio do narrador que sucede os trechos citados e se constrói em torno da tentação de se apropriar da força física e do poder de vida e morte sobre o outro. Vejamos como se desenvolve esse trecho. Começa com a rememoração de um episódio na vida do velho Trajano em que surpreendeu uma jararaca enroscada em seu pescoço. Logo, aquele homem todo poderoso poderia ser destruído por uma cobra da qual ninguém ousava se aproximar até que ela se desgrudasse, e - acréscimo significativo – fosse morta por um sujeito com "o macete de capar boi". Logo em seguida, abre-se um episódio inteiro que começa com o fato do bêbado miserável seu Ivo presentear Luís da Silva com uma corda. O presente inquietou-o e ele chega a recusá-lo agressivamente para espanto de seu Ivo. Colocada sobre a mesa, a corda de modo crescente, passa a se metamorfosear, na percepção do narrador, pelo investimento imaginário e as associações que provoca. Num procedimento expressionista, revela-se a obsessão em evitar a presença daquele objeto, porque estimula desejos destrutivos ameaçadores. A continuidade da narrativa revela que, com ela, o narrador irá enforcar Julião Tavares. Veja-se um dos momentos mais significativos nesse sentido:

> Evitava dizer o nome da coisa que ali estava em cima da mesa, junto ao prato de seu Ivo. Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria. Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar temendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder (RAMOS, 2011, p. 151).

A cena se completa com comentário do narrador sobre apaziguamento das sensações mais intensas, mas se mantêm o registro delirante da situação: "O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas idéias continuou. Pareceu-me que uma das idéias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais" (RAMOS, 2011, p.152). E continua imaginando metamorfoses no objeto, associando-se a uma cabeça, talvez mesmo humana, com suas circunvoluções.

Com a invocação do matador José Baía, antecipa a cena de assassinato de Julião Tavares. O narrador exclama: "- José Baía, meu irmão". A aproximação e o interesse por esse assassino são denegados, recordando-se o desfecho do destino do homem corajoso, encarcerado depois de humilhado: "José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos, apodrecendo numa cadeia imunda, cumprindo sentença por homicídio" (RAMOS, 2011, p. 196).

Seguindo Julião Tavares, Luís da Silva ataca-o de surpresa e sem possibilidade de defesa, num lugar ermo e escuro: "Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se" (RAMOS, 2011, p. 196). Observe-se que a corda se torna agente do enforcamento, dando continuidade à fantasia, apresentada na cena anterior, de ser dotada de vida própria. Consumada a morte de Julião, acrescenta o narrador:

> A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insigficantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes (RAMOS, 2011, p. 196).

A execução do assassinato correspondia à superação de uma auto-imagem depreciativa, impingida por diversas humilhações. Como apontam pesquisas sobre a virilidade, a prática do crime associa-se à superação da condição humilhante para alguns homens (KALIFA, 2013). No romance *Angústia*, a destruição do outro com a superação da humilhação se realiza com um alvo preciso, o rival Julião Tavares, que representa o sucesso social e econômico e a conquista do objeto amoroso. O alvo da violência é um personagem associado à condição considerada superior que Luís da Silva não alcançara. Para o narrador de *Angústia*, homem intelectualizado, cuja capacidade crítica é

demonstrada pelas indagações que desenvolve em seus devaneios, a perseguição a Julião apresentava-se racionalmente como absurda, motivando perguntas como: "Mas então? Para que seguir o homem odioso que tinha tudo, mulheres, cigarros" (p. 192). Movia-se por uma obsessão, com motivações irracionais, enraizadas na construção de sua individualidade, pela dificuldade de se inserir socialmente, de reagir à opressão, de conseguir até mesmo formular os passos para realizar seus desejos – confusos e contraditórios, embaçados pelo ressentimento e a baixa auto-estima.

Eurídice

De modo semelhante ao que ocorre com Marina no romance *Angústia*, a personagem Eurídice, no romance de mesmo nome de José Lins do Rego, suscita no narrador-personagem a consciência de suas limitações em busca da satisfação de seus desejos. Representa também um tipo de mulher que contrasta com o modelo tradicional por revelar maior autonomia e menos submissão ao parceiro nas relações amorosas.

O protagonista de *Eurídice*, Júlio, vive a primeira infância no Rio de Janeiro, no bairro da Tijuca; mas, por situações familiares, é levado para o interior do Brasil, freqüenta um colégio interno, e, somente volta a então capital do país para ingressar num curso universitário de Direito. Em outro romance de José Lins, *O Moleque Ricardo* (1935), o protagonista interiorano, ao migrar para Recife, é envolvido no movimento sindical, sem compreender bem o alcance das lutas em que participa; o que acaba por levá-lo à prisão sem ter noção dos motivos para a repressão policial. Em *Eurídice* somos informados desde o primeiro capítulos que o protagonista está na cadeia, e que isto não se deve a questões políticas. Mas coincidentemente com o romance anterior do autor, o protagonista acompanha, sem compreender, a escalada de violência nas lutas políticas, dessa vez durante o regime Vargas, e a adesão de seu companheiro de quarto de pensão ao integralismo. Outra circunstância comum na caracterização dos protagonistas dos dois romances é a relação problemática com as mulheres, cercada de conflitos sexuais e afetivos. A apresentação dos conflitos nas relações de gênero, nesses dois romances, enseja considerações dos narradores sobre as transformações no campo comportamental nas primeiras décadas do século XX, que afetam as mulheres, em dois meios sociais e duas cidades distintas, Recife e Rio de Janeiro.

O romance *Eurídice*, ao contrário de *O Moleque Ricardo*, é narrado em primeira pessoa, em *flash-back*, por um presidiário que estabelece um compromisso no capítulo

inicial do romance de contar "só a verdade, a verdade nua e crua" (REGO, 1985, p. 31). A opção pela narrativa em 1ª pessoa favorece ao autor serem acionados recursos da meta-narrativa e colocar em causa a possibilidade de cumprimento dessa intenção do protagonista-narrador. Estabelece-se um confronto entre a dedicação do protagonista em registrar suas memórias, sua crença na capacidade de fazê-lo sinceramente, com seu companheiro de cela, caracterizado no capítulo 17 apenas como "o homem taciturno". Após esse taciturno companheiro haver lido trechos desses escritos, o homem declara a desilusão total em relação à utilidade desses registros da memória (REGO, 1985, p. 86). Esse personagem sem nome – o que abre a possibilidade de ser considerado um *alter ego* do narrador – tenta dissuadi-lo a não continuar o relato escrito das memórias. Levanta perguntas sobre a perspectiva de preservação egoica em jogo nessa tarefa – o que evoca as observações de Theweleit (2013), citadas neste trabalho, sobre o "eu carapaça" – quando o prisioneiro alerta para a fragilização pessoal ao expor publicamente seus sentimentos: "- Eu, se fosse você, não continuava a escrever. Para quê? Se pretende com estas fraquezas chegar ao fim, muito há de se arrepender. Melhor guardar as nossas mesquinharias do que expô-las aos outros" (REGO,1985, p. 86).

Embora o narrador não explicite uma resposta a esse questionamento, esta vem com a continuidade da atividade proposta pelo narrador-protagonista: recuperar pelo registro escrito as tramas que o levaram a cometer um crime. As referências sobre o "homem taciturno", como assassino da esposa e de um filho de dois anos, e a caracterização de sua dificuldade de interlocução com o companheiro de cela se coadunam aos fatos que cercam seu suicídio, narrado no capítulo 24 da 1ª parte do romance (RAMOS, 1985, p. 113). O suicídio é motivado pelo fato de ter cumprido o tempo previsto da pena de prisão e não desejar retornar ao convívio social fora daquele espaço. A opção do "homem taciturno" pela morte acaba se associando à sua perspectiva sobre a inutilidade de contar a própria história, indica sua recusa ao diálogo com o outro e soma-se à suas críticas à exposição das fraquezas na literatura, para caracterizar sua rigidez: a vitória do "eu carapaça" (Theweleit) sobre o reconhecimento de sua fragilidade leva-o ao suicídio. Desmente-se a perspectiva do suicida de que o contar seria uma ameaça à vida, este representa uma atitude de resistência à anulação e à morte antecipada, a que o espaço prisional e a condenação por crime submetem o indivíduo.

O romance divide-se em duas partes: na primeira, intitulada "Uma Casa da Rua da Tijuca", narra-se a infância do protagonista, Júlio, que perdeu o pai precocemente e toma consciência, cada vez mais radicalmente, da rejeição de sua mãe, cujas razões não compreende. Uma irmã, bem mais velha que ele, ajudava-o a suportar o verdadeiro ódio da mãe, com atitudes carinhosas e protetoras, e declarava não querer se casar para suprir essa função. No entanto, tal propósito se rompe, e as visitas de um noivo indesejado pelo menino, seguidas da preparação do casamento da irmã, motivam seus sofrimentos profundos que são registrados em alguns capítulos. O autor retoma, desse modo, uma temática destacado em suas primeiras obras, memorialistas, como *Menino de Engenho* (1932) e *Doidinho* (1933): a solidão e o desamparo infantil e a tentativa de substituição da função materna por uma tia. Embora, no caso do romance *Eurídice*, o abandono da mãe não se deva à morte, como nos romances autobiográficos.

Na segunda parte, que recebe o título do romance, "Eurídice", o menino crescera e, depois de um período num colégio interno no interior de Minas Gerais, volta ao Rio de Janeiro para estudar Direito. Júlio passa a viver numa pensão do bairro da Glória, dividindo o quarto com José Faria, um colega da Faculdade, mais velho, indicado por parentes para servir como uma espécie de tutor na cidade grande. A intriga se desenvolve em torno do cotidiano da pensão e do modo com que Julio encara as peculiaridades de comportamento dos pensionistas e se relaciona com eles.

Destacam-se, na galeria de tipos do universo da pensão, D. Glória, a viúva, dona desta, suas filhas, Noêmia e Eurídice, e o velho Campos. Este personagem, um tanto caricato, destaca-se por sua gabolice, pela necessidade de relatar suas proezas passadas junto a figuras destacadas na literatura, na política e no jornalismo da época, torna-se uma espécie de mentor do jovem interiorano, ao conduzi-lo aos ambientes boêmios da cidade e tentar iniciá-lo sexualmente com prostitutas. Em contraste com ele, o jovem José Faria, companheiro de quarto de Júlio, revela-se rígido no cumprimento dos deveres de estudante e condena as atitudes histriônicas do velho. Subitamente, apresentam-se duas revelações decisivas nos rumos do enredo: o desmascaramento da hipocrisia do jovem colega, que condenava a libertinagem, mas tinha relações sexuais secretas com uma das filhas de D. Glória, no próprio quarto da pensão; e a constatação do envolvimento, cada vez maior, de Faria com o movimento integralista. A vinculação ao movimento político o levará a participar e a morrer durante um acontecimento um

tanto esquecido na história brasileira: a tentativa de golpe de Estado, com a invasão do Palácio Guanabara, visando assassinar o Presidente Getúlio Vargas (VIANNA, 2015, p. 5). A outra revelação, a das relações eróticas entre o jovem Faria e Eurídice, provoca o desejo do protagonista, estabelecendo uma relação imaginária triangular que terá conseqüências decisivas no enredo. Com a morte do colega, Júlio que já assediara Eurídice e tivera uma relação sexual fortuita com ela, gradativamente é tomado pela paixão, passando a analisar as singularidades do comportamento de Eurídice. Júlio é alertado pelo velho Campos sobre o perigo que considera o controle racional que ela parece exercer sobre aqueles que desenvolvem sentimentos por ela – principalmente tendo em vista a inexperiência e fragilidade do rapaz (REGO, 1985, p. 251).

Eurídice exerce atração cada vez mais forte sobre o rapaz e os olhos passam a ser um elemento associado a esse exercício do poder de sedução. Em passagens próximas à conclusão do romance, o narrador-protagonista caracteriza esse poder do olhar sobre sua vontade:

> O que porém existia para mim, como uma presença perturbadora, era Eurídice. Esta, sim, me absorvia como uma doença que vencesse os primeiros sintomas para uma crise. Descobrira nos seus olhos manhosos que ela alguma coisa tinha para me dizer. No entanto, me defendia de Eurídice. Qualquer coisa me dizia que devia fugir, que procurasse todo para me livrar do encantamento (REGO, 1985, p. 248).

Mais adiante, num passeio a Santa Teresa, os dois amantes apreciam a cidade: "Calou-se, e olhou para mim com aqueles seus olhos banhados de volúpia. Olhou-me com tão estremecida vontade de me agradar que me animou a chegar o rosto para perto do seu" (REGO, 1985, p. 270). Tal como acontece com o protagonista, em *Moleque Ricardo*, a mulher exerce uma atração irresistível, que, por isso, associa-se a algo perigoso ou destrutivo. Como observou Haroche (2013), o sujeito masculino teme a dissolução dos limites de sua subjetividade pela perda de controle sobre suas emoções:

> E quando chegamos ao paredão, donde podíamos ver a cidade, o casario achatado na terra, tudo parado, sem uma viva alma por perto, Eurídice me disse:
> - Uma tarde boa para se morrer.
> E os seus olhos úmidos voltaram-se para me olhar com tamanha gula que não me contive, e cobria-a de beijos. Toda a Eurídice estremeceu. E via-a nos meus braços lúbrica e voraz, como se estivesse possuída de desespero. No silêncio da tarde, no deserto da estrada, parecia uma bacante em carne e osso. Não sei bem como tudo se passou (REGO, 1985, p. 270).

As alternâncias de atitudes de Eurídice passam a ser registradas de modo mais evidente desde esse encontro, e vão passar a ser motivo de inquietação do narrador:

"Então Eurídice me segurou nas mãos, e falou com tal serenidade, as palavras saindo de sua boca, como se ela fosse outra criatura, alheia, inteiramente alheia, ao que se passara há poucos minutos" (REGO, 1985, p. 270).

O carnaval chega e, uma noite em que Júlio ficara sozinho na pensão, surpreende Eurídice saindo para local ignorado fantasiada de cigana. O jovem passeia sozinho pela cidade, encontra o velho Campos, que, mais uma vez, alerta-o sobre o perigo de continuar numa relação afetiva com Eurídice, agora noiva do rapaz. Quando ela retorna à pensão, rejeita a aproximação física do jovem, que relata os sentimentos que passaram a dominá-lo a partir de então:

> Quando Eurídice me abandonou, violentamente, naquela noite de carnaval, um tremendo ódio se apoderou de mim. Não tive coragem de retê-la no quarto, e desde que me senti só, após aquele estado de quase delíquio, contra ela se viraram todos os meus impulsos de destruição. Permaneci na cama onde estivera estendido o seu corpo amolecido, e o cheiro que ficara nos lençóis me exasperou ainda mais (REGO, 1985, p. 286).

Nas etapas finais do enredo, o cheiro de Eurídice passará a ser o principal elemento de atração e dominação sobre o narrador: 'Eurídice, sempre Eurídice a cercar-me, a atormentar-me. Ficara-me o cheiro do seu corpo, como uma nódoa no meu olfato. E este cheiro persistia, avançava sobre mim em ondas que me envolviam" (REGO, 1985, p. 290). O sentimento crescente que levará o narrador a assassinar Eurídice é marcado pela atribuição do poder exercido pelo cheiro: "E o estranho é que aquele cheiro de Eurídice, que não se consumia, em vez de exaltar-me para o amor, conduzia-me para um ódio cruento" (REGO, 1985, p. 290).

A ambigüidade de sentimentos atormenta o narrador: "Agora o que existia em mim era uma mistura de ira e amor, de asco e desejo indomável"; e foi dominado pela presença de Eurídice de diferentes modos: "Eurídice falava, falava manso e a sua voz foi me arrastando para uma espécie de precipício" (REGO, 1985, p. 291). O narrador, ao enforcar Eurídice é movido por uma força que reage à atração compulsiva, descontrolada, ameaçadora: "Uma força estranha se apoderou de mim. O cheiro do corpo de Eurídice subia, me afogava" (REGO, 1985, p. 292). E adiante: "As minhas mãos largaram o pescoço quente de Eurídice. E ela estava estendida, como na minha cama. O corpo quase nu na terra fria. // E não senti mais nenhum cheiro de seu corpo" (REGO, 1985, p. 292).

Essa cena assemelha-se à do assassinato de Julião Tavares por Luís da Silva, por representar uma afirmação da autonomia do sujeito, que interpreta como uma forma de humilhação e rebaixamento perder o controle diante da atração provocada pelo outro. Atribui a reação violenta de repulsa e destruição do objeto que provoca o descontrole emocional, a uma força que desconhecia em si. O objeto de ódio mortal suscitava nos personagens humilhações antigas, que se tornavam ingredientes de seu caráter.

Conclusão

Os protagonistas masculinos dessas obras que narram os conflitos de relacionamento com mulheres suscitam questões mais amplas sobre a própria constituição dos sujeitos em sociedades patriarcais. O fato de a relação amorosa ser elemento fundamental na constituição do indivíduo humano associa-se ao processo dialógico que fundamenta a construção da subjetividade (HONNETH, 2018). Desse modo, pode-se compreender a interferência da aceitação pelo outro na aquisição de um equilíbrio emocional e nas relações sociais. Observe-se que ambos os romances examinados recuperam passagens da memória das experiências afetivas dos protagonistas, homens inseridos em meios sociais e familiares em que dominam valores patriarcais em crise. Em ambos, relata-se a tentativa dos protagonistas de construir relações afetivas estáveis com mulheres que não correspondem a suas demandas afetivas e, de certo modo, levam-nos a vivenciar a rejeição infantil, no caso de *Eurídice*, ou a confirmar a inserção subalterna no meio social, no caso de *Angústi*a. Parece-me importante caracterizar também as fantasias em relação à sexualidade envolvidas nas relações enfocadas: o fato de as mulheres com que se relacionam não aceitarem ou se amoldarem às formas de controle ou à comprovação da posse absoluta de ambos os personagens. No caso de *Angústia*, aparece a comparação com o modelo de comportamento feminino, dominante na área rural, que teriam caído no desuso para decepção do protagonista. A rejeição afetiva e sexual se torna um dos elementos que o crime pretende superar com uma afirmação de potência do personagem – mais clara em *Angústia* pela competição com o bem sucedido Julião Tavares. Presente também a sensação de alívio de uma compulsão que parece escravizar os personagens às figuras que são levados a destruir. Como procurei destacar anteriormente neste trabalho, os personagens, através do monólogo interior, reproduzem a percepção, um tanto

paranóica, de que a subjetividade está escravizada a uma figura externa que domina seus pensamentos e sensações, ameaça sua integridade como sujeitos.

A relação com mulheres, em ambos os casos, motiva o reconhecimento da fragilidade dos sujeitos, de suas carências e deficiências, de sua dependência emocional. E, conforme observa Judit Butler (2009), a denegação da vulnerabilidade pode ensejar formas violentas de defesa e tentativa de preservação de uma pretensa integridade dos sujeitos. Pode-se concluir, através dos estudos citados neste trabalho e dessas obras de Graciliano Ramos e Lins do Rego, o crime perpetrado por homens, mergulhados em rígidos valores patriarcais, constitui-se em manifestação desesperada de desamparo diante de uma ordem simbólica que perpetua exigências e valores que não se ajustam às condições concretas da existência desses sujeitos. Essas obras, apesar da compaixão diante da desgraça e infelicidade de seus protagonistas, desmascaram a violência passional masculina como uma tentativa desesperada de preservar um "eu carapaça", mas que se revela incapaz de garantir a continuidade do poder e dos privilégios masculinos em uma realidade em transformação.

Referências

BUTLER, Judith. Violencia, duelo, política. In; *Vida precária*: el poder del duelo y la violência. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2009. p. 45-78.

GOIS, Antônio. "Hipermasculinidade" leva jovem ao mundo do crime. *Folha de São Paulo*. São Paulo, segunda-feira, 12 de julho de 2004 . Disponível em: https://atelierdetexto.blogspot.com/2007/10/folha-de-so-paulo-2004-alba-zaluar.html. Acesso em: 24/08/19.

HAROCHE, Caroline. Antropologia da virilidade: o medo da impotência. In: Corbin, Jean-Jacques Courtine. Georges Vigarello. *História da Virilidade*: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI Tradução de Noeli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 15-34.

HONNETH, Axel. *Reificação*: um estudo da teoria do reconhecimento. Tradução Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

KALIFA, Dominique. Virilidades criminosas? in: Corbin, Jean-Jacques Courtine. Georges Vigarello. Opusc. cit. p. 302-331..

RAMOS, Graciliano. *Angústia* (75 anos). Rio de Janeiro: Record, 2011.

REGO, José Lins do. *Eurídice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VIANNA, Marly de Almeida Gomes. A rebelião de maio de 1938. XXVIII – *Simpósio Nacional de História* – 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis / SC. Disponível em: www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434060817_ARQUIVO_ANPUH.pdf. Acesso em: 23/08/19.

PÓS-MODERNIDADE, PÓS-MODERNISMO E TEATRO *IN-YER-FACE*: A DRAMATURGIA DE SARAH KANE EM CONTEXTO

Débora Gil Pantaleão (UFPB)[1]

Resumo: Sierz (2001) descreve o Teatro *In-Yer-Face* como sendo um tipo de teatro que pega sua audiência pelo pescoço, através de cenas perturbadoras, e a chacoalha até que esta alcance o entendimento sobre o que está sendo exposto no palco. Trata-se, pois, de uma forma de chocar que funciona ao mesmo tempo como uma maneira de abrir para a reflexão, de acordar os espectadores. O nome de Sarah Kane (1971-1999), autora de nossa investigação, está dentre os pioneiros deste teatro. Desse modo, este trabalho trata do estudo das propostas teóricas acerca do pós-moderno, alinhadas à análise de três peças teatrais, *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996) e *Cleansed* (1998), produzidas por esta dramaturga inglesa.
Palavras-Chave: Dramaturgia; Pós-modernidade; Sarah Kane; Literatura inglesa.

Pensar a pós-modernidade e o pós-modernismo

É sabido que os conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo causam diversas polêmicas dentro das ciências humanas. No que diz respeito à cultura, por exemplo, há aqueles que se interessam pela repulsa e denúncia do que se tem produzido na arte, na arquitetura, dentre outros meios, e aqueles que exaltam seus aspectos mais positivos. Fredric Jameson é uma amostra desses primeiros pensadores, e Linda Hutcheon, por outro lado, uma das autoras que apontam elementos mais positivos desta arte dita pós-moderna, embora Hutcheon também reconheça a ambiguidade desta arte face ao mercado e à indústria cultural. De acordo com Jameson, os últimos anos foram marcados por crises em diversos campos, sendo essas as crises dos fins. Os posicionamentos haveriam se transformado. No lugar dos sentimentos catastróficos e/ou redencionistas sobre o futuro, as crises em relação ao fim da ideologia, da arte, das classes sociais, dentre outros. Essa seria, então, uma das marcas do pós-moderno que, como compreendemos hoje, teria surgido na década de 50 ou 60 (JAMESON, 1991). Para Jameson, o próprio termo pós-moderno já apresenta a ruptura e o repúdio ideológico e/ou estético com o movimento moderno. Há, ainda, o que para este autor se configurou como sendo o **alto modernismo**, a saber, a escola modernista na poesia, o expressionismo abstrato na pintura, o existencialismo na filosofia, dentre outros. A arte que viria em

[1] Graduada, mestre e doutoranda em Letras (UFPB/PPGL), com foco em estudos literários. Contato: deboragilpantaleao@gmail.com.

sequência desta seria, assim, empírica, caótica e heterogênea, a exemplo de Andy Warhol e a *pop art* (JAMESON, 1991). Tais rupturas não se dão unicamente no âmbito cultural. Ao contrário, trazem novidades, pois inauguram um novo "estilo" de sociedade: a sociedade de consumo, das mídias, da informação, eletrônica e *high-tech*. Esta sociedade não obedece mais às leis do capitalismo clássico, mas do chamado capitalismo tardio. Em nossa leitura, o ponto essencial em que Jameson toca é o de que qualquer posição sobre o pós-moderno será sempre política, apareça ela de forma explícita ou implícita (JAMESON, 1991).

Sobre a pós-modernidade, Michel Maffesoli, em livro *A ordem das coisas: Pensar a pós-modernidade*, nos traz a noção de **socialidade presenteísta**. O pensador apresenta esta noção como sendo uma das, se não a principal, característica(s) do pós-moderno. O que diferencia os termos "socialidade" e "sociabilidade" seria o fato de que o primeiro designa o que "se vive, passo a passo, no pacto societal, com dominante emocional" (MAFFESOLI, 2016, p. 218), enquanto que o segundo, diria respeito a "expressão do contrato social de essência racional" (MAFFESOLI, 2016, p. 218). Ainda, "a 'socialidade' é diferentemente mais complexa; ela coloca em jogo a inteireza do ser. Sua parte de sombra, sua crueldade que se avizinha da benevolência esclarecida" (MAFFESOLI, 2016, p. 218), já a sociabilidade "é a maneira civilizada, domesticada, curializada, de viver a relação com o outro" (MAFFESOLI, 2016, p. 218). Contudo, Maffesoli alerta, em prefácio escrito pelo próprio autor, que não se trata de julgar ou negar o pós-moderno, mas de buscar "expor, explorar a ordem das coisas" (MAFFESOLI, 2016, p. 10). Maffesoli aponta, por exemplo, que "cada sociedade pode definir-se pela relação que manteve com o tempo, nas três modalidades da temporalidade, que são passado, presente, futuro" (MAFFESOLI, 2016, p. 10), tendo sido a modernidade "orientada, estendida até, para o futuro e em ruptura com o passado. O que provocava um ***adiamento do gozo***: **uma forma de negação do presente** (MAFFESOLI, 2016, p. 10 – grifo nosso). Contra o radicalismo de alguns intelectuais que, para Maffesoli, são mais militantes que pensadores, seria então preciso serenidade para compreender que "o *fim de um mundo não é o fim do mundo*" (MAFFESOLI, 2016, p. 10). Trata-se de "olhar o mundo tal *como ele é* e não tal como *deveria ser* (*O conhecimento comum*[2])" (MAFFESOLI, 2016, p. 10), mobilizando "não somente a razão, mas também o sonho, a imaginação, o mundo dos sentidos (*Elogio da razão sensível*)" (MAFFESOLI, 2016, p. 10). Nesse ponto de vista

[2] *O conhecimento comum* e *Elogio da razão sensível* são livros anteriores de Maffesoli.

são, portanto, características da pós-modernidade: (a) o ato de considerar a existência por ela mesma; (b) o ajustar-se ao enselvajamento do pensar; (c) a noção de unicidade tomando a vez do conceito de unidade; (d) a verdade se modificando no tempo e no espaço; (e) o retorno ou recurso à memória coletiva; (f) a pulsão primeira do viver-junto; dentre outros aspectos (MAFFESOLI, 2016). Além disso:

> (...) A socialidade presenteísta, além ou aquém da domesticação de uma existência social programada, secularizada e projetiva, rediz e revive uma espécie de enselvajamento do mundo. E isso pela *abertura* (*apérité*) a todas as potencialidades próprias à humana natureza. Instintos, sentidos, humores, histerias, tudo se resumindo à ambiência emocional do momento, lembram a pregnância do principal, que o mito do Progresso da modernidade se tinha dedicado a negar, relativizar, na verdade, erradicar (MAFFESOLI, 2016, p. 216-217 – grifo nosso).

Isto quer dizer que a abertura do ser é esse acolhimento a essas potencialidades diversas – sexuais, culturais, filosóficas, etc – como pessoa plural que veste sua máscara (*persona*) em cada uma das tribos que perpassa, em função do momento que vive. Nesse sentido, Maffesoli faz uma relação do pós-moderno com o tempo pré-moderno no que diz respeito ao que chama de magificação dos objetos. Haveria uma espécie de **relação fetichista** com os objetos e o sentimento de posse destes por parte desses sujeitos, de modo que o objeto factício volta "a ser um elemento de um vitalismo cósmico do qual cada um participa" (MAFFESOLI, 2016, p. 218). Enquanto Maffesoli traz a noção de histeria para pensar a pós-modernidade, Fredric Jameson vai falar da **esquizofrenia** como característica do pós-moderno. Baseando-se na teoria de Jacques Lacan, Jameson vai destacar que o esquizofrênico não tem uma identidade individual pois, pelo menos no que diz respeito à linguagem, este não conecta presente, passado e futuro. É por isso que, ao contrário do ser humano não esquizofrênico, este viveria o presente de forma mais intensa (JAMESON, 1985). Além da esquizofrenia, a noção de **pastiche** – arte superficial, barata e das massas – também faz parte do que Jameson afirma se configurar como dois traços fundamentais do momento atual, quando considera o capitalismo globalizado e a estética artística (JAMESON, 1985). Além desses, outros elementos constitutivos do pós-moderno seriam: (a) falta de profundidade, baseada na cultura da imagem e do simulacro; (b) enfraquecimento da historicidade, tanto na forma pública quanto na privada (aqui estraria a questão da esquizofrenia); (c) matiz emocional ou intensidades ligados a teoria do sublime, (d) apagamento da fronteira entre alta cultura e cultura de massa – característica que o pós-modernismo compartilha com o alto modernismo (JAMESON,

1991). Nesse aspecto, Jameson deixa visível sua posição a respeito deste período histórico e estético, onde, sendo o autor, não se é mais possível criar novos modelos estilísticos, o que faz com que os artistas busquem reviver modelos mortos (JAMESON, 1985).

Enquanto Maffesoli se coloca em uma postura amena e ponderada em relação à pós-modernidade e Jameson de modo mais negativo, uma autora que estuda esse tempo e sua estética de modo mais positivo é Linda Hutcheon, em textos e livros como *Parody without ridicule* (1978), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de artes do século XX* (1985) e *The politics of postmodernism* (2001). Para Hutcheon, não o pastiche, mas "a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade" (1985, p. 13). A ironia, por conseguinte, como sendo um desdobramento da paródia e da metaficção – arte que reflete sobre si mesma – se apresenta como característica intrínseca da paródia. Hutcheon aponta a importância de compreender que parodiar não é, necessariamente, ridicularizar: "a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia" (HUTCHEON, 1985, p.18). Assim, "a paródia é, pois, na sua irônica << transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença" (HUTCHEON, 1985, p. 48). Hutcheon diverge de Jameson quando afirma que a paródia trabalha em dois níveis, o primeiro superficial e o segundo implícito, logo, mais profundo. Isso faz com que o entendimento da ironia e da paródia se dê a partir da compreensão desses níveis e códigos (HUTCHEON, 1985). Vejamos:

> Todos pertencemos simultaneamente a muitas dessas comunidades de discurso, e cada uma delas tem suas próprias convenções restritivas (Hagen, 1992: 155), mas também capacitadoras. Para dar uns poucos exemplos inócuos: a piada compartilhada por aqueles que são pais e crianças, e muito da sátira política britânica me deixa confusa por ser canadense. Isso não é uma questão de elitismo de grupos fechados; é apenas uma questão de contextos experienciais e discursivos diferentes (HUTCHEON, 2000, p. 37).

Ora, isso nos faz compreender que as camadas de entendimento podem variar de acordo com a sua “comunidade discursiva”, de modo que o que pode ser profundo ou superficial para um grupo, pode não ser para o outro, pois "não é que a ironia cria comunidades, então, é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro lugar" (HUTCHEON, 2000, p. 37-38). Ademais, as comunidades discursivas “funcionam para fazer nascer no interpretador alguma ideia de que se tenciona fazer ironia (em algumas culturas um piscar de olhos ou aspas em volta de uma palavra num texto)” (HUTCHEON, 2000, p. 41). Há ainda marcadores textuais “que dirigem os interpretadores para o sentido não declarado, especificamente intencionado (...) em ambos

os casos os sinais provavelmente devem ser socialmente acordados" (HUTCHEON, 2000, p. 41-42). Não conseguiremos entrar, por hora, no tema das relações de poder e de classe que envolvem as existências de tais comunidades. Contudo, Hutcheon pontua, ainda, que seu pensamento vai contra a corrente dos pensadores que veem a arte pós-moderna como desqualificada de envolvimento político. A arte mimética, nesse sentido, daria vez à arte auto-refletiva, paródica e irônica. O trabalho do pós-modernismo seria, então, o da descrença[3] no saber comum, pois suas histórias, por não serem mais neutras, não são senão políticas. Nesse aspecto, não seria possível separar a pulsão descrente da arte e cultura pós-moderna da ideia de impulso de desconstrução da teoria pós-estruturalista. Enfim, para esta autora, uma característica bastante positiva da arte e da cultura pós-moderna é o fato de que nunca se discutiu tanto temas como classe, racismo, feminismo, a pós-colonialidade/pós-colonial, as questões voltadas para os/as LGBTQI+, e suas teorias (HUTCHEON, 2001).

Sarah Kane e o Teatro *In-yer-face*

Sarah Kane, dramaturga inglesa, nascida em Brentwood no ano de 1971, comete suicídio em 20 de fevereiro de 1999 no King's College Hospital, em Londres. Aos 28 anos já havia produzido cinco peças teatrais que marcariam o teatro britânico e o que viria a ser chamado pelo crítico Aleks Sierz (2000) de Teatro "In-Yer-Face"[4], um teatro explorado por jovens dramaturgos e colocou em palco a violência e o radicalismo, chocando plateias e fazendo o público e a crítica amá-lo ou odiá-lo. Essa dramaturgia, tanto em seu conteúdo – estupros, misoginia, uso exacerbado de drogas, assassinatos, etc – quanto em sua forma – revisando as ideias aristotélicas de começo, meio e fim –, haveria sido uma resposta contra o neoliberalismo cruel que tomava espaço na Inglaterra da Era Thatcher (1979-1990), a conhecida "dama de ferro", primeira ministra inglesa que teve um governo caracterizado por sua posição ultra direitista, com privatizações de estatais, envolvimento em guerras, desemprego em massa, enfraquecimento dos sindicatos e repressão e corte de verbas em relação às artes de contestação do sistema vigente, às instituições culturais e às universidades (ILARI, 2016). A Era Thatcher foi marcada por perseguições a políticos, população e artistas que pensassem diferente do que estava

[3] No original, a autora usa a palavra "dedoxify" (HUTCHEON, 2001).
[4] "O *In-Yer-Face*, termo que poderíamos traduzir como um teatro "na sua cara", ou, mais livremente, "no seu nariz" ou ainda, mais agressivamente 'nas suas fuças'" (ILARI, 2016, p. 1267).

sendo posto pelo governo. Peças teatrais foram censuradas, dando espaço a peças clássicas e adaptações que fossem consideradas inofensivas. Enquanto isso, o teatro "alternativo" passou a sofrer sem verba, sem espaços que pudessem fomentar suas peças, ficando, muitas vezes, em cartaz por curtíssimas temporadas.

Para Ilari, o *In-Yer-Face* "foi na verdade uma resposta aos anos duros que o precederam, à falta de perspectivas de uma juventude para quem os anos 1990 apareciam agora, com a queda do muro de Berlim, o anúncio da Nova Ordem Mundial e a saída de Margareth Thatcher" (ILARI, 2016, p. 1268), logo "como uma era de novas possibilidades e de uma liberdade teatral não vista anteriormente no país" (ILARI, 2016, p. 1268). Aleks Sierz, em seu livro *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2000), define este teatro como:

> Any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bold and more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown on stage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. […] Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-yer-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative (SIERZ, 2001, p. 4).

Ora, para Sierz (2000), autores que usam esse tipo de tática, a saber, a de levar ao palco temas e cenas perturbadoras ou se atraem por explorar emoções difíceis, tem muito a dizer. Trata-se de uma forma de chocar que funciona ao mesmo tempo como a de abrir para a reflexão, a de acordar os espectadores. São assuntos que estão no limite do aceitável e que questionam as ideias do sistema vigente. O teatro *In-Yer-Face* está longe de ser um lugar seguro, pois este mostrará ao seu público a fragilidade de seu senso de mundo, trazendo as coisas mais terríveis as quais um ser humano é capaz de provocar e de vivenciar. Por isso que é um teatro que um público específico adorará rejeitar ou evitar, visto que este é doloroso, como já mencionamos anteriormente, amedrontador e bastante tóxico. De certa maneira, o *In-Yer-Face* brinca com a noção de autocontrole de seu público (SIERZ, 2000). Um aspecto que nos é de imensa importância é o de que Sierz (2000) afirma que em uma peça tradicional, naturalista, e até mesmo uma peça "*well-made*", com os seus três atos, se o dramaturgo aborda temas tabus ela irá ser mais bem aceita do que uma peça que fuja desses padrões determinantes. Ao comparar o *In-Yer-Face* com o teatro épico, ILARI (2016) afirma que:

> Se no teatro épico o espectador é levado a pensar criticamente, a se posicionar e a tomar decisões em relação ao exposto, no teatro In-Yer-Face ele é igualmente expulso da situação confortável de identificação com as personagens e fruição da fórmula esperada – todavia, **a dimensão crítica aqui é adiada, dado o horror que se presencia e vivencia visceralmente**. O que não implica em que se trate de um teatro de mero sensacionalismo/"sensacionismo" como um fim em si mesmo, como prontamente acusou certa parcela da crítica (ILARI, 2016, p. 1269 – grifo nosso).

A peça marco para o teatro dos anos 90 foi *Blasted*, de Sarah Kane, na época com apenas 25 anos de idade, tendo sido extremamente criticada pela sua crueza e violência. Vejamos:

> É desnecessário dizer que a crítica mais convencional ou conservadora execrou imediatamente a peça. *Blasted* causou imensa indignação e ultraje nessa crítica, que a condenou como uma obra repugnante e mal acabada, vulgar e de profundo mau gosto. Questionou-se o diretor Stephen Daldry, a organização do Royal Court Theatre, e o mau emprego do dinheiro público, já que Kane recebera uma bolsa do governo para escrever a peça. Noticiada como escândalo, a peça no entanto angariou o apoio de importantes nomes da dramaturgia britânica, como o Nobel Harold Pinter e o também polêmico mas aclamado Edward Bond (ILARI, 2016, p. 1271).

***Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996) e *Cleansed* (1998)**

A peça *Blasted* de Kane, se desenrola a partir de cinco cenas. Trata-se de três personagens, Ian, Cate e Soldado, sendo o primeiro um homem galês de 45 anos, a segunda, uma jovem mulher de 21 anos de classe média-baixa, do sul de Londres, o terceiro, um soldado que aparece de repente em cena. O espaço é um caro quarto de hotel na cidade de Leeds, intacto nas duas primeiras cenas e destruído na terceira cena por um projétil de morteiro, provocando um grande buraco em uma das paredes. Logo de início notamos que se trata de uma peça pós-moderna, pois ao longo de poucas falas entre os personagens Ian e Cate já vemos diversos temas que vêm ganhando espaço de debate na pós-modernidade, a saber: **racismo** – quando Ian diz que não gosta de Leeds porque os pretos estão tomando conta da cidade e questiona Cate: "Tu gostas de pretos?" (KANE, 2001, p. 13)[5] e Cate responde: "Ian, não" (KANE, 2001, p. 13); **LGBTQI+ fobia** – quando Ian pergunta a Cate: "Gostas dos nossos irmãos coloridos?" (KANE, 2001, p. 14) e a mesma responde: "Não me incomodam" (KANE, 2001, p. 14) e Ian retruca: "Cresce" (KANE, 2001, p. 14); **xenofobia** – no momento em que, na sequência, Cate diz: "Há

[5] Edição em Português de Portugal, Porto: Editora Campos das Letras, 2001.

indianos no centro de dia onde o meu irmão vai. São educados" (KANE, 2001, p. 14) e Ian retruca: "Só têm de ser" (KANE, 2001, p. 14). Cate adiciona que alguns desses indianos são amigos de seu irmão e Ian o chama de retardado; **machismo** – através da estranha relação de Ian com Cate que, além de estuprá-la, diz que a personagem é burra e que nunca conseguirá o emprego que procura, apenas para mencionar algumas situações de violência.

Há outro momento em que Ian relata ter perdido uma ex-namorada para uma mulher. Nesta mesma cena, diz amar Cate, embora ache que ela tem tendências homoafetivas, perguntando, em seguida, se ela alguma vez já teve algum caso com uma mulher. Cate diz que não e devolve a pergunta a Ian. O personagem reage como um típico machista, daqueles que fetichizam as relações entre duas mulheres, embora seja homofóbico, não permitindo pensarem que ele mesmo poderia se relacionar com homens. Irritado, pega no seu órgão genital, dizendo: "Como é que podes pensar isso?" (KANE, 2001, p. 34). O mesmo acrescenta que Hitler deveria ter matado todos "os coloridos", os negros e os torcedores fanáticos de futebol. A figura de Ian deixa de ser apenas opressor para também ser oprimido a partir do momento em que o personagem Soldado aparece no texto dramático. O Soldado conta sobre as atrocidades que já fez ao longo de sua vida e ironiza, perguntando para Ian se ele também fez as mesmas coisas. Vejamos o diálogo entre os dois:

> **Soldado** Fomos a uma casa mesmo à saída da cidade. Tinham desaparecido todos. A não ser um rapazinho escondido a um canto. Um outro de nós levou-o para fora. Deitou-o no chão e deu-lhe um tiro entre as pernas. Ouvi gritar na cave. Fui lá abaixo. Três homens e quatro mulheres. Chamei os outros. Seguraram nos homens enquanto eu fodia as mulheres. A mais nova tinha doze anos. Não chorou, ficou deitada ali. Virei-a ao contrário e – Depois chorou. Obriguei-a a lamber-me todo. Fechei os olhos e pensei – Dei um tiro na boca do pai. Os irmãos gritaram. Pendurei-os no tecto pelos testículos.
> **Ian** Lindo.
> **Soldado** Nunca fizestes isto?
> **Ian** Não.
> **Soldado** De certeza?
> **Ian** Não me ia esquecer.
> **Soldado** Esquecias.
> **Ian** Não ia conseguir dormir (KANE, 2001, p. 67).

Ainda nesta cena, a terceira da peça, o Soldado estupra Ian e come seus olhos. No início da cena seguinte, entra Cate com um bebê que encontrou na rua nas mãos e encontra o Soldado que acabou de suicidar-se com um tiro. Ian, ainda vivo, masturba-se e depois tenta estrangular-se com as próprias mãos. Lá fora, na parte externa do hotel em Leeds, o

lugar está em guerra. Não temos muitas informações sobre esta guerra, apenas as de que um dos lados parece ter vencido pois a cidade inteira chora e toda a cidade já desistiu (KANE, 2001).

Enquanto isso, a segunda peça escrita por Sarah Kane, foi a paródia *Phaedra's Love*. A atualização da tragédia de Sêneca se passa em um Palácio inglês, onde o quarto de Hipólito está repleto de roupas sujas, meias que usa para se masturbar, embalagens de comida industrializada e uma televisão, útil para o seu confinamento no quarto do palácio. A imagem da família real exposta aqui é a de um Rei-pai-esposo ausente (Teseu) e a de um filho que já teve relações sexuais com a filha de sua madrasta e está prestes a ter com a própria madrasta. O tabu do incesto permeia toda a peça, o sexo e o amor são levados a extrema banalidade – sendo esta característica presente na maior parte das peças de Kane. Prostitutas entram e saem do quarto de Hipólito, a relação sexual que teve com a irmã postiça sabemos apenas por meio de indiretas, bem como o que irá causar o seu fim, a saber, a relação com a madrasta, Fedra, que diz estar apaixonada pelo rapaz. Já na segunda cena, temos o que parece ser um psicólogo ou psiquiatra, visitando o palácio a pedido de Fedra, que está preocupada com a suposta depressão de Hipólito. Ao contrário do que ela esperava, o personagem chamado "médico" não faz nenhum diagnóstico tradicional a esse respeito. Nota a paixão de Fedra por Hipólito e diz que o rapaz é somente muito desagradável e que por isto é incurável. Que Fedra deve esquecê-lo. Embora se trate de uma tragédia, Sarah Kane abordou o mito de Fedra de modo bastante cômico, sarcástico e irônico. Quando Fedra vai até a sua filha, Estrofe, desabafar sobre sua paixão, a menina alerta a mãe de que Hipólito não trata bem as pessoas com quem tem relações sexuais. Ao contrário de explicitar que a própria Estrofe já transou com o irmão postiço, ela diz apenas já tê-lo visto com alguém. Mais à frente, quando a mãe diz que Hipólito está doente, Estrofe repreende apontando que é a própria mãe quem precisa de ajuda. Uma saída para os "problemas da mãe", sugestão de Estrofe, seria transar com qualquer outro homem que não seja nem Teseu nem Hipólito.

Na cena quatro, temos acesso à informação de que além de mulheres Hipólito transa com homens. Nesse sentido, não interessa se Hipólito é homossexual ou bissexual, mas sim que o sexo para ele é bastante banal, apenas um passatempo até esperar a própria morte, que na verdade, não importa quem, nem quando, tampouco o órgão sexual da pessoa. O próprio personagem diz: "Sou nojento. Sou um miserável. Mas faço muito sexo. Logo...?" (KANE, 2001, p. 115). Quando o desejo de Fedra se realiza é de modo totalmente desromantizado, Fedra faz sexo oral em Hipólito e, quando terminam, Hipólito

começa a comer um saco de doces, voltando a assistir televisão. O personagem diz não estar habituado a conversar com as pessoas com quem transa. Com a rejeição romântica por parte de Hipólito, Fedra, doente, suicida-se e deixa um bilhete em que afirma ter sido abusada pelo rapaz. Quem dar a notícia é Estrofe que desconfia ter sido uma mentira da mãe. Teseu entra apenas na penúltima cena, a sétima, depois que Hipólito já foi preso e agora deverá ser julgado pelo povo. Teseu e Estrofe estão disfarçados no meio da multidão. Estrofe grita palavras em defesa de Hipólito e é assassinada. Hipólito tem os órgãos genitais cortados e tem o peito cortado pelo próprio pai. Depois disso, Teseu corta a própria garganta e morre.

No artigo "Amor-morte ardente em *Phaedra's Love*: Sarah Kane, uma clássica tragédia contemporânea?", Tiago Pereira Carvalho destaca que o esqueleto da peça clássica, seja a de Sêneca, seja a de Eurípedes, pouco parece ter sido alterado. Segundo Pedro Marques (*apud* CARVALHO, 2017), não foi na história, mas na construção das personagens que Sarah Kane se afastou mais do texto clássico. A própria Sarah Kane, ao ser convidada pelo Gate Theatre para adaptar um clássico, demonstrou seu desinteresse por textos que não mostravam o que acontece no palco, em que o espectador tem notícias dos acontecimentos a partir das falas das personagens (CARVALHO, 2017). Ao escolher Fedra, Kane passa por cima de seu preconceito e joga na cara de seu público as ações às vistas do espectador. Para Carvalho, um dos aspectos em que Kane traz novidade é o de o foco principal da ação não ser mais Fedra, e sim o seu amor, Hipólito, pois "é ele a sua fraqueza cruel, o combustível da sua paixão doentia e da sua decisão final. Ele é quase omnipresente na ação, entra na maioria dos diálogos" (CARVALHO, 2017, p. 109). Ainda, ao contrário das tragédias clássicas, na adaptação de Kane, Fedra não demonstra nenhuma repulsa pelo seu amor por Hipólito (CARVALHO, 2017).

A terceira peça de Kane é *Cleansed*. O ambiente é um campo "universitário" de concentração, onde estão Tinker, os irmãos Graham e Grace, o casal homoafetivo Rod e Carl, Robin e uma personagem chamada "Mulher". Os espaços na universidade são salas que possuem nomes ou formas, a exemplo de "sala branca (Hospital Universitário)", "sala vermelha (quadra de esportes)", "sala preta (utilizada como uma cabine de *peep-show*, onde se exibe uma pessoa ou artigos eróticos)", "sala redonda (Biblioteca da universidade)" e o último espaço, "poça de lama". São vinte cenas em que essas personagens são torturadas pelo que nos parece ser um ditador, Tinker, e seus "homens invisíveis", como nomeia Kane. Já na primeira cena, Tinker provoca uma *overdose* em Graham, dependente químico. Na terceira cena, Grace vai em busca das roupas de seu

irmão falecido que foram doadas para um adolescente de doze anos chamado Robin – este é o único personagem que não sabemos ao certo o porquê de estar neste ambiente. Os outros personagens parecem estar "pagando penitências" ou por serem homossexuais (Rod e Carl) ou por terem sido incestuosos (Graham e Grace). A personagem "Mulher" é em alguns momentos chamada de "Grace", o que nos faz pensar que esta pode ser a própria Grace, aparecendo na cabine de *peep-show*, como uma prostituta, para Tinker se masturbar. Na sala vermelha, Carl é espancado por esses "homens invisíveis" e tem o corpo empalado por Tinker – uma prática comum em ditaduras. Tinker corta a língua de Carl e em outra cena, mais à frente, corta suas mãos e seus pés, entregando-os para as ratazanas comerem. Neste momento, não estão mais na sala vermelha, mas na poça de lama.

Outra brutalidade causada por Tinker é a troca de sexo da personagem Grace, fazendo Grace agora ser Graham, seu irmão incestuoso. Após esta cena traumática, na sala preta, Grace, que ao longo da peça vê o fantasma de Graham, dança com ele e os dois fazem sexo. Ao findar, Robin tem se suicidado, porém os outros personagens ainda estão presos, um sol cada vez mais brilhante e o barulho das ratazanas cada vez mais alto dão o tom final da peça teatral. São estes os horrores do Teatro *In-Yer-Face* que faz com que o seu público se choque (ou não) perante os tabus, os preconceitos e maus tratos em palco. Neste aspecto, tanto a ideia de sociabilidade parece ter falhado no contexto das peças de Kane, apresentando uma crise nas dimensões emocionais e racionais do humano. Trata-se da sociedade desregrada, descivilizada, não domesticada, tampouco democrática. Mas, ao que nos parece, não é apenas o humano e sua sobrevivência em confronto com suas questões existenciais que está em jogo, contudo o humano, além de estar em espelho consigo mesmo e seus monstros está carente de uma proteção mais ampla que garanta, por exemplo, direitos mínimos. O palco de Kane é um palco sem lei, onde o abandono atua ferozmente e onde as instituições (O Estado, a Igreja...) não estão dando conta. Se como disse Maffesoli, a sociedade se define de acordo com o modo em que lida com o tempo, essa dramaturgia pós-moderna de Sarah Kane, ao contrário da sociedade moderna que estava para o adiamento do gozo, realiza o desejo no agora, pois lida com o gozo a todo custo no presente. Quando Cate argumenta que Ian poderia parar de fumar e ele responde que se não fosse câncer, seria cirrose, ele está confirmando a ideia do gozar agora independente de "o que virá depois?" – em termos psicanalíticos: pura pulsão de morte. Não queremos aqui fazer uma interpretação moralista da peça, longe disso, o próprio Ian diz que o bebê que morreu de fome é sortudo. Parece-nos ser um gozar ao

máximo o presente como se o gozar por si simbolizasse as diversas mortes. Morrer várias vezes para continuar a viver, pois como disse Hipólito, o que nos distingue dos animais não humanos é o livre-arbítrio. Hipólito usa o seu livre arbítrio para não se defender contra a mentira criada por Fedra, por querer realmente estar morto. Ele escolhe a morte. Isto aparece também na relação fetichista de Hipólito com a televisão e com o próprio sexo. É a histeria, a falta que vira excesso. Por isso Jameson, ao falar da esquizofrenia como característica da arte pós-moderna, diz que para o esquizofrênico, o presente é mais intenso, pois ele não faz conexões com o passado nem com o futuro. Vive o presente em excesso. Em Kane, forma e conteúdo se conectam em relação a esse tempo esquizofrênico. A sensação que temos, ao ler sua obra – talvez, com exceção de *Phaedra's Love*, visto que essa se desenrola para um fim trágico –, é a de estarmos em um longo, obscuro e aterrorizante presente. Isso está não apenas no diálogo e nas ações vividas pelos personagens, mas nas disposições das cenas de suas peças.

Por fim, assim como questiona Carvalho: "O que resta dizer sobre a peça da autora inglesa?" (CARVALHO, 2017, p. 110). Questionamos: "O que resta dizer sobre essas três peças da autora inglesa?". Ora, que "a destruição de uma família e de uma casa real" (CARVALHO, 2017, p. 110) – no caso de *Phaedra's Love* – é a "única saída para a sua podridão" (CARVALHO, 2017, p. 110); e, abrangendo as três peças aqui estudadas, que "o mau funcionamento das instituições, a ideia do corpo como um produto de consumo na era do livre mercado, a violência social (...), a incomunicabilidade e a indiferença pós-moderna" (CARVALHO, 2017, p. 111) descrevem bem a ideia do trágico parodiado tão presente na obra kaneana.

Referências

CARVALHO, Tiago Pereira. **Amor-morte em *Phaedra's Love*: Sarah Kane, uma clássica tragédia contemporânea?.** *In* Hipólito e Fedra nos caminhos de um mito. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p. 107-114).

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte: Humanitas, 2000.

_____. **Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. ***The Politics of Postmodernism***. London and New York: Routledge, 2001.

ILARI, Mayumi Denise S. **Um teatro de violência: *In-Yer-Face*, a dramaturgia gestada na era Thatcher**. In: Estudos linguísticos, São Paulo, 45 (3): p. 1266-1275, 2016.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e Sociedade de Consumo**. In: Novos Estudos nº 12, 1985.

_____. ***Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism***. Durham: Duke University Press, 1991.

O TEATRO DE SAMUEL BECKETT: A ENCENAÇÃO COMO ELEMENTO DEFINIDOR DA DRAMATURGIA

Felipe Augusto de Souza Santos (USP – FAPESP)[1]

Resumo: Este artigo tem como objetivo abordar um aspecto extremamente significativo e ainda pouco estudado no Brasil dentro dos estudos beckettianos, ou seja, a trajetória do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e de sua obra a partir do envolvimento do autor com a prática teatral. Pretendemos apontar elementos que demonstrem como a dramaturgia beckettiana foi impactada pela prática teatral de Beckett, dentro da perspectiva de um dramaturgo que se torna encenador e posteriormente de um encenador que retorna à criação de sua dramaturgia após a experiência prática como diretor de montagens de textos de sua autoria. Para tanto, teremos como foco de análise os *theatrical notebooks* de Samuel Beckett.
Palavras-chave: Samuel Beckett; Dramaturgia; Encenação; Theatrical Notebooks; Teatro do Absurdo.

Introdução

Este artigo tem como objetivo abordar o envolvimento do dramaturgo-encenador Samuel Beckett com a arte da encenação teatral, a partir de uma trajetória iniciada ainda na década de 1950, na França, com o acompanhamento da primeira encenação francesa de *En attendant Godot*, realizada por Roger Blin em Paris no ano de 1953, e que culminaria com encenações de sua autoria desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970 em locais como o Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, e o Royal Court Theatre de Londres. Nosso trabalho está centrado nas anotações que Beckett produziria a partir de 1967, registradas nos célebres *theatrical notebooks*, ou seja, os cadernos dos processos de encenação que seriam desenvolvidos pelo autor anteriormente às encenações de algumas de suas principais peças teatrais, tais como *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's last tape*, *Happy days*, *Not I* e *Footfalls*. Esta forma de reflexão acerca da obra teatral de Samuel Beckett vem ganhando espaço desde a década de 1970, alicerçada por depoimentos do autor acerca de sua obra dramatúrgica, e também por reflexões de alguns de seus principais comentadores, como Stanley Gontarski, James Knowlson, Ruby Cohn, Martha Fehsenfeld, Jonathan Kalb e Anna McMullan, entre outros, bem como de colaboradores da esfera da prática teatral, desde atores que

[1] Graduado em Artes Cênicas (ECA-USP), Mestre em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP). Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP), bolsista da FAPESP, Proc. 2016/14069-0. Contato: felipedesouza@usp.br

participaram das encenações de Beckett como Billie Whitelaw e Pierre Chabert a encenadores como Walter Asmus e Alan Schneider.

Samuel Beckett inicia suas incursões pela seara do teatro ainda durante seus anos de formação, com a realização de uma encenação de *Le Kid*, texto de sua autoria ainda fortemente influenciado pela estética pirandelliana e realista, em um momento em que ainda estava sob influência dos escritos de James Joyce, de quem se tornaria amigo próximo, chegando a fazer parte do chamado círculo joyceano, grupo de intelectuais que frequentavam reuniões na residência dos Joyce, alguns deles chegando a auxiliar o escritor irlandês em tarefas como leituras de trechos de obras literárias e escrita de partes de sua obra *Finnegans wake*, então ainda em elaboração e intitulada *Work in progress*.

Após esta primeira incursão teatral com *Le Kid*, peça inspirada livremente no *El Cid*, de Corneille, Beckett passaria mais de uma década longe da escrita dramatúrgica, retornando de forma mais séria e sistemática no período conhecido como "confinamento no quarto", situado entre os anos de 1945 e 1951, imediatamente após o término da Segunda Guerra Mundial e do envolvimento do autor irlandês com a resistência francesa. Neste curto período, altamente produtivo, Beckett escreveria *Eleutheria*, drama de contornos realistas e influência pirandelliana que permaneceria inédito em sua versão original em francês até a morte do dramaturgo-encenador, *Esperando Godot*, peça que se tornaria emblemática dentro do teatro de vanguarda europeu e cujo impacto chegaria a influenciar de forma definitiva a dramaturgia moderna, a trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, além de ter esboçado a primeira versão de *Fim de partida*. A partir desse início impactante e do reconhecimento imediato de *Esperando Godot* nos palcos europeus, alavancado pela histórica encenação de Roger Blin em Paris, Beckett escreveria, nos anos subsequentes, obras fundamentais do teatro moderno como *Endgame*, *Act without words I*, *Act without words II*, *Krapp's last tape*, *Happy days*, *Play*, *Come and go*, *Breath*, *Not I*, *That time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Ohio impromptu*, *Rockaby*, *Catastrophe* e *What where*.

Dramaturgo meticuloso, com grande conhecimento das artes visuais, música, literatura e filosofia, Beckett inicia o acompanhamento de algumas das principais encenações européias de suas primeiras obras dramatúrgicas, tais como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*, atuando como conselheiro de

renomados encenadores do período, como Roger Blin e Jean-Marie Serreau na França, e George Devine, Donald McWhinnie e Anthony Page na Inglaterra, no intuito de fornecer auxílio aos encenadores no que se referia à transposição de sua complexa dramaturgia para os palcos. Portanto, podemos afirmar que Beckett possuía uma espécie de formação prática em direção teatral derivada do contato com tais encenações e as respectivas metodologias de seus encenadores. Neste acompanhamento prático nos palcos, Beckett chegava a sugerir pequenas mudanças no texto, no andamento das ações físicas dos atores, na iluminação, na cenografia, nos figurinos e principalmente no trabalho dos atores em relação ao texto dramatúrgico. Em uma época em que a formação de muitos encenadores se dava através do trabalho como assistente de direção de encenadores renomados[2], Beckett seguiu praticamente uma trilha paralela que lhe forneceu subsídios práticos suficientes para suas posteriores incursões na seara da encenação teatral, embora naquele momento jamais tenha se configurado como um assistente de direção formal de algum encenador, segundo seus próprios depoimentos acerca desta questão dados em entrevistas e conversas com atores, diretores, pesquisadores e amigos próximos.

Samuel Beckett como encenador de sua dramaturgia

Beckett iniciaria seu trabalho como encenador a convite de um projeto, no ano de 1965, envolvendo a encenação de uma obra dramatúrgica de outro autor, mais especificamente *L'Hipothese*, de Robert Pinget, "embora a primeira peça a ter o seu nome como diretor tenha sido a obra televisiva *Eh Joe*, exibida em 1966 em Stuttgart" (COHN, 1980, p.231, tradução nossa). Seu mergulho sistemático no processo de encenação de sua própria dramaturgia ocorreria no ano de 1967, quando é convidado a encenar *Endgame* no Schiller-Theater Werkstatt berlinense. Portanto, a trajetória profissional de Beckett como encenador se inicia com a direção do drama que era considerado pelo próprio autor como sua peça mais bem realizada, e também a mais complexa, seja pela extensão da versão final do texto concentrada em um ato, seja pelos intrincados jogos cênicos existentes ao longo da peça envolvendo seus quatro personagens, Hamm, Clov, Nagg e Nell.

[2] A este respeito devemos recordar, no caso do Brasil, da importância dos encenadores italianos que atuaram no Teatro Brasileiro de Comédia [TBC] em São Paulo, como Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Luciano Salce e Ruggero Jacobbi, e do encenador polonês radicado no Rio de Janeiro Zbigniew Ziembinski, que influenciariam toda uma geração de encenadores brasileiros, como Antunes Filho.

Nos anos seguintes, Beckett realizaria uma série de encenações de algumas de suas principais obras dramatúrgicas, baseando estas realizações cênicas principalmente no Schiller-Theater berlinense [tanto na pequena sala, conhecida como Werkstatt, quanto na sala principal], como também no Royal Court Theatre e no Riverside Studios londrinos, além de três diferentes teatros em Paris. A recusa de Beckett em atuar nos Estados Unidos impediu a realização de encenações norte-americanas concebidas pelo autor irlandês, tendo este realizado apenas uma experiência artística, em parceria com o diretor e amigo de longa data Alan Schneider, a produção de sua única incursão cinematográfica, a obra intitulada *Film*. A única exceção ocorreu durante os ensaios de *Esperando Godot*, com o San Quentin Drama Workshop, realizados em parte no Goodman Theater de Chicago sob direção de Walter Asmus, e posteriormente dirigidos por Beckett durante dez dias no Riverside Studios[3]. A seguir temos a síntese das encenações dirigidas por Beckett de acordo com C.J. Ackerley e S. E. Gontarski (2004): Em Paris: *L'Hypothèse*, de Robert Pinget, com Pierre Chabert, Musée d'Art Moderne, 18 de outubro de 1965; *Va et vient*, Odéon Théâtre de France, 28 de fevereiro de 1966 [Samuel Beckett não recebeu o crédito pelo trabalho]; *La Dernière bande*, Théâtre Récamier, 29 de abril de 1970; *La Dernière bande* e *Pas moi*, Théâtre d'Orsay [Petite Sale], abril de 1975; *Pas* e *Pas moi*, Théâtre d'Orsay, abril de 1978. Em Berlim: *Endspiel*, 26 de setembro de 1967; *Das letzte Band*, 5 de outubro de 1969; *Glückliche Tage*, 17 de setembro de 1971; *Warten auf Godot*, 8 de março de 1975; *Damals* e *Tritte*, 1 de outubro de 1976; *Krapp's last tape* [English], na Akademie der Kunste com o San Quentin Drama Workshop, ensaios de 10 a 27 de setembro de 1977; *Spiel*, 6 de outubro de 1978. Em Londres: *Footfalls*, no Royal Court Theatre, maio de 1976; *Happy days*, Royal Court Theatre, junho de 1979; *Endgame*, com o San Quentin Drama Workshop, no Riverside Studios, maio de 1980; *Waiting for Godot*, com o San Quentin Drama Workshop [descrito anteriormente].

De acordo com o encenador e pesquisador do teatro beckettiano Stanley Gontarski:

[3] Samuel Beckett desenvolveria uma extensa e prolífica colaboração com o encenador norte-americano Alan Schneider, registrada detalhadamente em farta correspondência trocada entre ambos por mais de três décadas, e publicada integralmente após a morte do autor. Nestas cartas, Beckett chegou a transmitir orientações específicas relativas a algumas das encenações de Schneider de peças beckettianas. Cf. HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

> A transformação de Samuel Beckett de dramaturgo em artista teatral pode ser considerada como um desenvolvimento seminal do teatro modernista tardio, ainda menosprezado no discurso crítico e histórico que privilegia o texto impresso em relação à performance, a estabilidade aparente da literatura em relação às vicissitudes do teatro. (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 141, tradução nossa)

Gontarski, juntamente com um pequeno grupo de célebres pesquisadores do teatro de Beckett tais como Ruby Cohn, James Knowlson, Enoch Brater, John Fletcher, Martha Fehsenfeld e Dougald McMillan, entre outros, iniciaram uma vertente de recepção crítica do teatro beckettiano que corrobora a visão do autor irlandês, que expressou em mais de uma ocasião que a chamada "versão final" de suas peças somente poderia ser considerada após a estreia de cada encenação de sua dramaturgia sobre os palcos. Dentro desse contexto, um exemplo pontual são os conhecidos comentários de Beckett acerca da excessiva verborragia de *Esperando Godot*, percebida pelo dramaturgo-encenador durante os ensaios de sua encenação berlinense ocorrida no Schiller-Theater em 1975, e também acerca do primeiro ato de *Happy days*, cujo texto chegou a ser bastante reduzido durante sua encenação no citado teatro berlinense em 1971 e mantido dessa forma na posterior encenação de 1979 no Royal Court Theatre de Londres.

Embora ainda pouco conhecidos no Brasil, os *theatrical notebooks* [cadernos de direção] de Samuel Beckett registram detalhadamente o processo de criação de suas principais encenações. Estes cadernos de direção originais estão armazenados nos principais arquivos dedicados à obra de Beckett, como o Beckett Archive da University of Reading na Inglaterra, e o arquivo situado no Trinity College na Irlanda. Estes cadernos de registro das encenações contendo notas de Beckett sobre a direção dos atores, detalhes ligados aos figurinos, cenários e iluminação, bem como cortes e alterações substanciais em relação à dramaturgia original foram publicados brevemente pelas casas editoriais Faber and Faber e Grove Press, em edições limitadas, contendo materiais de encenações levadas ao palco do Schiller-Theater [*Endspiel, Das letzte Band, Glückliche Tage, Warten auf Godot, Spiel* e *Kommen und Gehen*] e ao palco do Royal Court Theatre [*Happy days, Not I, Footfalls* e *That time*]. Além destes registros produzidos por Beckett invariavelmente antes do início dos ensaios de cada encenação, em alguns casos contendo notas adicionais oriundas do processo de ensaios, existem

registros de colaboradores como os produzidos em ensaios pelo assistente de direção alemão Walter Asmus, publicados na Alemanha pela editora Suhrkamp Verlag, além de estudos e relatos de pesquisadores que acompanharam os ensaios de algumas encenações dirigidas por Beckett, como Martha Fehsenfeld e James Knowlson, publicados em estudos acerca do teatro beckettiano. Na introdução do volume dedicado às anotações de Beckett relativas à sua encenação de *Happy days*, levada ao palco do Royal Court Theatre, James Knowlson comenta a atuação de Beckett como encenador:

> [...] Sua atividade como diretor de sua própria obra foi permanentemente registrada nas páginas dos cadernos pessoais que ele preparou meticulosamente para cada uma das suas próprias produções. A editora alemã, Suhrkamp, demonstrou iniciativa admirável na publicação dos diários de teatro ou notas de ensaios de assistentes de Beckett no Schiller-Theater juntamente com um *Regiebuch* compilado por assistentes em sua produção de 1969 de *Das letzte Band* [A última gravação de Krapp], com Martin Held como Krapp. Um relato da famosa produção de Beckett de *Warten auf Godot* [Esperando Godot] em 1975 por outro assistente frequente, Walter Asmus, também foi publicado pelo *Theater heute* e pelo *Theatre Quarterly*. (KNOWLSON, 1985, p. 12, tradução nossa)

Este material, embora esgotado em suas editoras e de relativo difícil acesso a pesquisadores, mapeia de forma detalhada toda a construção de cada encenação realizada por Beckett de suas peças teatrais, em alguns casos apresentando uma versão final de cada texto dramatúrgico oriundas das alterações [cortes e acréscimos] propostas por Beckett durante o processo de criação de suas encenações, como nos cadernos de *Krapp's last tape* e *Footfalls*. Infelizmente, as edições que continuam a ser publicadas contendo a dramaturgia beckettiana não incorporaram as alterações significativas concebidas por Beckett, que reiterava, especialmente após a encenação berlinense de *Das letzte Band* em 1969, que nenhuma peça de sua autoria poderia ser considerada acabada antes de sua encenação nos palcos. Existem poucas exceções neste aspecto, notoriamente uma edição francesa de *Pas*, publicada após a célebre encenação inglesa com Billie Whitelaw no papel de May em 1976, onde foram introduzidas as alterações propostas pelo dramaturgo-encenador, tais como a mudança do número de passos da personagem de sete para nove no total.

Podemos dimensionar a importância destes cadernos de direção beckettianos através de uma reflexão apresentada por James Knowlson em um dos volumes publicados:

> Esses notebooks são de valor inestimável por uma série de razões. Eles fornecem um guia muito melhor para a forma com a qual Beckett agora "vê" suas peças no teatro do que os textos impressos que estão disponíveis em Inglês ou Francês. Isto porque, ao trabalhar tão estreitamente na encenação de suas peças, ele algumas vezes cortou ou alterou o texto e, particularmente, as direções de palco, de modo que as edições correntes podem refletir um estado do trabalho que, no teatro propriamente dito, ele tenha há muito tempo abandonado. Uma produção de *A última gravação de Krapp* hoje, por exemplo, que siga as direções de palco dos textos impressos em inglês ou francês, com Krapp maquiado com o nariz vermelho do palhaço-beberrão, lidando desastradamente com um molho de chaves para abrir a gaveta de sua mesa e se arrastando para a escuridão para beber sua "bebida" fora do palco [ao invés do recesso iluminado na parte de trás do palco que Beckett introduziu pela primeira vez em sua própria produção de 1969 e que manteve desde então] simplesmente não estaria apresentando a peça como o autor pretende. (KNOWLSON, 1985, pp. 12-13, tradução nossa)

Portanto, de acordo com Samuel Beckett e alguns dos pesquisadores de seu teatro que tiveram a oportunidade de acompanhar seus processos de encenação, os textos impressos tanto em francês como em inglês estariam defasados com relação aos achados cênicos, mudanças e melhorias contidas em seus cadernos de direção que possibilitariam às encenações um melhor andamento e uma maior potencialização de sua essência dramática. De acordo com James Knowlson:

> Os cadernos de produção incluem, no entanto, muito mais do que um texto alterado. Eles também revelam o que representa claramente uma nova fase no esforço criativo do escritor-diretor, como ele re-experimenta suas próprias peças e as visualiza concretamente no espaço cênico. [...] (KNOWLSON, 1985, p. 13, tradução nossa)

Outro renomado pesquisador do teatro beckettino, Stanley Gontarski, que acompanhou de perto algumas produções de Beckett e chegou a ter uma peça do autor irlandês concebida sob encomenda para um congresso acadêmico que organizou nos Estados Unidos, *Ohio impromptu*, insiste na visão de Beckett em relação à encenação de sua dramaturgia como um processo de trabalho com uma alteridade, ou seja, sua própria obra dramatúrgica como tendo sido escrita por outro, no intuito de obter um maior distanciamento crítico e liberdade artística no trabalho de encenação. Em oposição a parte da crítica voltada a uma abordagem mais tradicionalmente ligada ao texto dramatúrgico como sendo a máxima realização teatral de Beckett, Gontarski afirma

categoricamente que esta seria uma visão limitada, senão equivocada, do envolvimento do autor com a produção de sua obra teatral[4].

> A negligência da obra de Samuel Beckett sobre as tábuas distorce o arco de sua evolução criativa, sua emergência como um artista comprometido com a performance de sua dramaturgia como sendo a sua plena realização. Ele abraçaria o teatro não apenas como um meio onde um trabalho preconcebido recebeu a sua expressão exata, mas como *o* meio através do qual sua dramaturgia foi criada. Como Samuel Beckett evoluiu de ser um conselheiro para tomar a responsabilidade integral de encenar suas peças, a prática teatral ofereceu-lhe uma oportunidade única para a auto-colaboração através da qual ele se reinventou como um artista. (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 141, tradução nossa)

Gontarski vai mais longe em sua visão da importância do trabalho de Beckett dentro da seara da prática da encenação teatral, associando à citada necessidade de uma experiência prática com qualquer texto dramatúrgico como sendo a forma ideal de experimentação com relação à funcionalidade e exequibilidade de determinada obra a ser transposta para o palco, mas estabelece também uma importante ponte entre o trabalho de Beckett como encenador e seu profundo envolvimento e conhecimento da música erudita e das artes visuais.

> A atração de Samuel Beckett em trabalhar no teatro foi além de corrigir os erros dos outros ou simplificar e moldar seu texto. Um músico e um escritor com um profundo interesse nas artes visuais, ele descobriu que o teatro lhe permitia pintar [ou esculpir], ou seja, trabalhar diretamente com a forma como um artista visual. Pois o teatro não é uma linguagem isolada, mas um gênero espacial bem como temporal. A encenação ofereceu-lhe a oportunidade de lidar com a forma – com estrutura, relações, equilíbrio, mas apenas ocasionalmente cor – de uma forma que a linguagem isoladamente nunca poderia. Para a música e a poesia das palavras ele poderia adicionar o arranjo das formas em um espaço controlado, enquadrado [daí o seu interesse permanente pelo proscênio do palco e pela televisão, ambos dominados pelo enquadramento]. (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 142, tradução nossa)

[4] Em encontros realizados com Stanley Gontarski em meados de setembro de 2014 em São Paulo, realizados na Casa Guilherme de Almeida e organizados por Fábio de Souza Andrade e o Grupo de Estudos Samuel Beckett [USP-CNPq], do qual este pesquisador é membro, tivemos a oportunidade de conversar com o pesquisador norte-americano acerca de questões ligadas aos *notebooks* e o trabalho de Beckett como encenador de sua dramaturgia. Gontarski comentou que o fato de os *theatrical notebooks* publicados pelas editoras Faber and Faber e Grove Press se encontrarem esgotados e sem reedições atuais se deve a essa "briga" entre críticos que como ele reconhecem a importância do trabalho prático de Beckett com suas peças como elemento definidor das versões finais de suas obras dramatúrgicas, e aqueles que ainda se prendem a uma leitura de seu teatro onde a dramaturgia original concebida em inglês ou francês seria o expoente máximo da produção teatral do autor de *Esperando Godot*.

Uma vez estabelecida esta abordagem relativa à importância da experiência como encenador dentro da obra teatral de Samuel Beckett, partiremos agora para alguns exemplos de sua prática de encenação, através de elementos extraídos de suas anotações presentes em seus notebooks, de comentários do autor acerca de situações pontuais ocorridas nos ensaios de algumas de suas produções, e também de comentários de seus assistentes, atores e pesquisadores que puderam acompanhar o desenvolvimento prático dos ensaios de algumas de suas encenações.

As encenações de Samuel Beckett: vestígios práticos

Procuraremos, como forma de ilustração desta reflexão voltada às questões do trabalho de Samuel Beckett como encenador de sua dramaturgia, elencar de forma pontual alguns registros acerca da encenação de *Endgame* [1967], de acordo com dados contidos no *theatrical notebook* referente à encenação de *Endgame*, e também das anotações referentes ao *notebook* e aos ensaios da peça em Berlim (COHN, 1980). O *notebook* do processo de *Endgame* no Schiller-Theater trazia apenas questões de encenação. Beckett dividiu a peça em 16 cenas, com foco na mobilidade de Clov, desenvolvendo um extenso detalhamento do intrincado trabalho com as ações físicas de Clov. Com relação aos elementos cenográficos de *Endgame*, Beckett propõe uma ênfase no que chamava de "processo de terminação". A síntese de *Endgame* estaria centrada no que Beckett definia como o processo de "desvelar". A imagem central repousaria sobre a representação de uma família, com uma série de referências bíblicas. A ênfase de Beckett durante os ensaios, de acordo com Ruby Cohn (1980), estaria centrada na temática de jogo. A direção meticulosa de Beckett seria dividida em dois eixos centrais durante o processo de encenação, explorando o curto período disponível [aproximadamente um mês] e a intensidade dos encontros de criação com o elenco berlinense: metade do tempo ensaios individuais, focalizados na construção de cada um dos personagens isoladamente, e metade do tempo ensaios coletivos, focalizados na harmonização entre as criaturas beckettianas e o contexto de *Endgame* [lógica das ações, circustâncias propostas, cenografia e ambientação, etc.].

Com relação especificamente ao trabalho relativo aos atores durante o processo de ensaios de *Endgame*, os registros apontam que para Beckett, os atores que representariam Hamm e Nagg deveriam ser *performers* virtuosos [cada um teria de desenvolver três diferentes vozes para seus personagens]: Hamm – narrador,

protagonista, mendigo de sua crônica; Nagg – narrador, alfaiate, cliente da história. Ambos deveriam desenvolver uma quarta voz para os momentos de inflexão crítica. Beckett faria algumas solicitações pontuais no início dos ensaios de *Endgame*: 1- as repetições deveriam ser faladas de forma idêntica; 2- os atores deveriam eliminar a expressão; 3- a frase mais importante é "nada é mais engraçado do que a infelicidade"; 4- os atores não deveriam falar e se movimentar simultaneamente: efeito de humor macabro. Beckett transmitiria uma orientação específica com relação ao ator que representaria o personagem Clov: "você nunca deve atuar devagar, isso é muito perigoso para a peça" (BECKETT apud COHN, 1980, p. 243, tradução nossa). Para Beckett era extremamente necessário frisar aos atores a questão da importância do papel da simetria imperfeita em toda a peça, elemento central na dramaturgia que deveria ser reproduzido meticulosamente na encenação. Ruby Cohn sintetizaria alguns dos principais comentários de Beckett aos atores durante o processo de ensaios da peça:

> Aqui o único interesse da peça é como material dramático; Hamm diz não ao nada; Desde a primeira troca entre os dois, ambos devem jogar com hostilidade máxima. Sua guerra é o núcleo da peça; Clov tem apenas um desejo: voltar para a cozinha. Isso deve ser sempre evidente, assim como o constante esforço de Hamm para detê-lo. Essa tensão é um motivo essencial para o jogo; Não há acidentes em *Endgame*; tudo é construído sobre analogia e repetição. (BECKETT apud COHN, 1980, pp.240-241, tradução nossa)

Beckett ficou conhecido entre atores e encenadores que trabalharam em seus projetos, como Billie Whitelaw, Patrick Magee e Walter Asmus, como um dramaturgo-encenador que se recusava a fornecer explicações a respeito de seus personagens e situações dramáticas de suas peças, esquivando-se sempre que possível de questionamentos nesse sentido, mas dada a complexidade e extensão de *Endgame*, suas imbricações com uma extensa série de elementos simbólicos, referências e estrutura anti-naturalista nada convencional, realizou uma síntese do significado do personagem Hamm durante os últimos ensaios berlinenses da peça, em 1967. Segundo ele,

> Hamm é o rei neste jogo de xadrez que está perdido desde o começo. Ele sabe desde o início que está fazendo movimentos barulhentos e sem sentido. [...] Agora, no final, ele faz mais alguns movimentos sem sentido, como apenas um jogador ruim faria; um bom jogador teria desistido há muito tempo. Ele está apenas tentando adiar o fim inevitável. Cada uma de suas ações seriam os últimos movimentos inúteis que atrasam o fim. Ele é um jogador ruim. (BECKETT apud COHN, 1980, pp.240, tradução nossa)

O processo de envolvimento de Samuel Beckett com a encenação de *Endgame* seria o marco inicial de sua carreira como encenador profissional, e o fato do dramaturgo-encenador ter escolhido o que em sua opinião seria sua obra dramatúrgica mais complexa, proporcionaria uma experiência rica e profunda, alicerçada na colaboração com a equipe alemã do Schiller-Theater [que o acompanharia em diversas encenações de suas peças nos anos seguintes], que aliada às experiências pregressas como colaborador de diversos encenadores europeus como Roger Blin e Donald McWhinnie, apenas para citar dois exemplos, resultaria em uma verdadeira formação prática nos moldes clássicos com relação à encenação teatral, permitindo dessa forma que o dramaturgo tornado encenador não apenas executasse de forma exímia sua conhecida prática de visualização de suas peças transpondo rigorosamente suas obras dramatúrgicas da página ao palco, mas principalmente modificaria de forma definitiva a produção de suas peças teatrais a partir do ano de 1967, pois a partir daquele momento o dramaturgo tornado encenador passaria a criar dramas a partir de sua visão como encenador teatral. O controle e o rigor formal, símbolos máximos da obra de Samuel Beckett poderiam, portanto, alcançar níveis ainda mais altos no que se refere à concepção de seus dramas, que a partir dali se tornariam cada vez mais minimalistas e trazendo características marcadamente oriundas das artes visuais, como podemos perceber nos dramatículos *Breath*, *Not I*, *That Time*, *Footfalls*, *A piece of monologue*, *Ohio impromptu*, *Rockaby*, *Catastrophe* e *What where*. Concluiremos esta reflexão, portanto, corroborando a leitura de um dos maiores comentadores do teatro beckettiano, Stanley Gontarski, que cunharia o conceito de "espetáculo como texto" (GONTARSKI, 2008) para definir a importância das encenações do autor irlandês no contexto mais amplo de sua obra dramatúrgica, reiterando o papel definidor do trabalho de Beckett como encenador na criação de suas chamadas peças tardias.

Referências

ACKERLEY, C.J.; GONTARSKI, S.E.. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004.

ADORNO, Theodor W.. Notes on Beckett. In: *Journal of Beckett Studies*. 2010, Vol.19, n.2, pp. 157-178.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.

BRATER, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

COHN, Ruby. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

COHN, Ruby. *A Beckett canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

ESSLIN, Martin. *Twentieth century interpretations of Samuel Beckett: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.

GONTARSKI, S. E.. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

_____ (Org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.

_____(ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.4: the shorter plays.* London: Faber and Faber, 1994.

_____. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.

_____(ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.2: Endgame.* London: Faber and Faber, 2019.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KNOWLSON, James. Krapp's Last Tape: the evolution of a play, 1958-1975. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.

_____(ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook.* New York: Grove Press, 1985.

_____(ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.3: Krapp's Last Tape.* London: Faber and Faber, 1992.

KNOWLSON, James; PILLING, John. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.

MCMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director.* London: John Calder, 1988.

POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976.* London: Colin Smythe Limited, 1998.

‘UMA FRUIÇÃO NO DESASSOSSEGO”: O SUBLIME E O TRÁGICO NA TEORIA DA TRAGÉDIA DE FRIEDRICH SCHILLER

Isabella Gonçalves Vido (UNESP)[1]

Resumo: Resultantes da mudança de paradigma do racionalismo para a emotividade, as teorias do sublime que se popularizaram ao longo do século XVIII conformaram-se, nos ensaios teóricos de Schiller, numa das facetas assumidas pela moderna experiência trágica. Pretendemos demonstrar que, em consonância com seu projeto de educação estética, Schiller considerou a apresentação do sofrimento do herói trágico enquanto elemento capaz de nos apontar uma ordem universal transcendental em que é superado o abismo entre os mundos da razão e da sensibilidade, transformando, desta maneira, o sublime em moderna experiência trágica.
Palavras-chave: Sublime; Prazer trágico; Friedrich Schiller

Em fins do século XX, quando uma grande quantidade de publicações dedicadas ao debate sobre o sublime demonstrou o então ressurgimento da Estética e do interesse por esse tema, Jean-Luc Nancy (1993) declarou que não há nenhum pensamento contemporâneo da arte e de seu fim que não seja, de uma maneira ou de outra, tributário do pensamento sobre o sublime. Pouco antes, intelectuais tão importantes quanto Adorno havia se debruçado sobre o tema com a intenção de indicar ao pensamento vindouro que, nesta categoria estética, encerravam-se ideias de grande futuro para as artes e a filosofia. É exemplar, nesse sentido, que em sua *Teoria Estética*, após asseverar o declínio da beleza formal na modernidade, Adorno (1970) tenha considerado criticamente a situação das artes considerando-as recapituladas ao momento do sublime. Com finalidade semelhante, as *Lições sobre a Analítica do sublime* de Jean-François Lyotard (1993) retomaram os ensinamentos a esse respeito de Immanuel Kant e de Edmund Burke e, em certa medida, do tratado atribuído a Longino, apropriando-se do conceito de sublime para pensá-lo enquanto chave para a compreensão das obras de arte de vanguarda. Isso porque, para ele, as propostas estéticas contemporâneas não encontravam objeto capaz de “apresentar” as experiências a elas familiares – a saber, a ideia da totalidade do mundo, do imensurável, do branco, do silêncio total, etc. –, os objetos artísticos daí surgidos caracterizaram-se, de modo quase invariável, pelo movimento nostálgico que aludia ao inapresentável como a um conteúdo ausente e que, porém, consolava-se de tal inapresentabilidade nas formas reconhecíveis pelo espectador ou pelo leitor. Nesse cenário, conforme nos lembram Pedro Süssekind (Schiller, 2013) e Kátia Muricy (2007) ao ilustrarem o ressurgimento do

[1] Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP). Contato: isa.g.vido@gmail.com

sublime no debate sobre as artes, em nada seriam estranhos o branco no quadro de Malévitch, as imensas proporções das telas Barnett Newman ou a performance de não menos do que oito horas de duração em que Michael Kelley, com a intenção de fazer-nos testemunhas do objeto cujo sentido mais íntimo concorre para a nossa própria aniquilação, combinou temas sadomasoquistas ao prazer e à dor que compõem o sublime.

O grande fascínio provocado pelo desejo humano de infinitude e vastidão, e, por outro lado, pelo terrível a nos ameaçar a vida, foi a razão pela qual incontáveis pensadores na esfera da reflexão sobre a poesia interessaram-se, desde o fim do século XVII e ao longo de todo o século seguinte, pela análise da química da recepção das obras. Mais precisamente, a divulgação da tradução que, em 1674, Nicolas Boileau fizera do tratado retórico de Longino *Sobre o sublime*, e, afinal, a consequente falência das poéticas prescritivas concorreram para um fecundo diálogo com obras que valorizam o *movere* e, de igual maneira, para uma exigência de imediatez e de intensidade presente. Esta incipiente estética da recepção resultou, pois, em uma mudança radical nas concepções relacionadas à obra de arte.

> Na esfera da reflexão sobre a poesia, a análise da química da recepção das obras recebeu o foco de atenção das poéticas: se até então esse foco estivera concentrado no âmbito das regras da composição, agora ele se voltou pros sentimentos ditos compostos. Fenômenos como o prazer que advém da contemplação de aparições asquerosas, do feio e de seres monstruosos passam a ser objeto de intensos debates. Ao invés da análise da imitação e da relação de semelhança entre o 'original' e a 'cópia', a atenção é dirigida ao espectador, à sua patologia; estuda-se a relação entre os estímulos e as emoções por eles desencadeadas (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.32).

Foi, como se sabe, desde então que fenômenos tão frequentemente assustadores quanto tempestades, vulcões em sua inteira força destruidora, o barulho de artilharias, enormes cadeias montanhosas, animais ferozes, furacões e a devastação que deixam atrás de si, assumiram especial importância no imaginário europeu do século XVIII. É ilustrativo a esse respeito que em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), Burke tenha ponderado que tais fenômenos são capazes de produzir as mais fortes emoções de que o espírito é capaz, sublinhando-os, portanto, como fontes de prazer. Por seu turno, na *Crítica da faculdade de julgar*, Kant, para quem a nossa imaginação ama ser preenchida por um objeto grande demais para a sua capacidade, argumentou que os mesmos fenômenos nos levam a um espanto que é,

porém, prazeroso à medida que "elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza" (KANT, 1993, p.107).

Assíduo leitor de uma biblioteca que pouco se dava com a partilha de saberes característica do pensamento moderno, Friedrich Schiller, tendo se dado com o esgotamento intelectual consequente dos esforços empregados na composição da peça *Don Karlos* (1787), afastou-se temporariamente das atividades poéticas para justamente debruçar-se sobre a estética conforme o pensamento desses dois autores e, não apenas deles, mas também a literatura de clássicos greco-latinos e Shakespeare; a filosofia dita popular, bem como a de Rousseau, Winckelmann, Lessing, Mendelssohn. É fato conhecido que o poeta encontrava-se, então, em busca de fundamentos conceituais mais sólidos no que diz respeito à sua produção dramatúrgica, razão pela qual produziu um conjunto de artigos teóricos que confirmam o interesse do autor por questões aventadas nesta incipiente estética. Mais do que isso, o conjunto de ensaios redigidos em seu "ateliê filosófico" (Schiller, 2018) foram da maior importância para a fundamentação estético-filosófica da modernidade à medida que, elaborado a partir de uma abrangência de saberes na qual estavam presentes– seu principal interlocutor –, compreendeu as relações entre a teoria da tragédia, em sua época ainda majoritariamente determinada pela leitura d'*A Poética* aristotélica, e a teoria do sublime.

Com claras influências da dimensão antropológica do texto de Aristóteles – para quem, sendo a imitação própria da natureza humana, "[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, animais ferozes e cadáveres" (ARISTÓTELES, 1994, p.107) – e, em boa medida, da poética realista de Burke, cuja teoria do sublime equivale, em grande parte, a uma reflexão sobre a relação do corpo e do espírito mediado pela dor – "sentimos um certo deleite [...] nos infortúnios e dores reais de outrem" (BURKE, 1993, p.53) –, Schiller demonstrou-se primeiramente empenhado no que chamou de "afetos desagradáveis". Fruto da rápida reelaboração de suas anotações para as lições de Estética por ele ministradas na Universidade de Jena no inverno dos anos de 1792 e 1793, o artigo "Sobre as artes trágicas" dedicou-se, em princípio, ao "desejo curioso" que nos leva à expressão do sofrimento, cuja explicação, conforme ele procura demonstrar em seguida, não se pode

encontrar senão em uma lei psicológica geral a compreender a relação entre o objeto de nossas paixões e nossas capacidades sensível e ética.

> Trata-se de um fenómeno geral na nossa natureza a atracção, em nós exercida com irresistível feitiço, pelo que é triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante, de tal modo que nos sentimos repelidos e atraídos de novo com igual força por cenas de lamento e de horror. Todos convergem, plenos de expectativa, em torno do narrador de uma história de assassínio; devoramos o mais aventuroso conto de fantasmas com uma avidez tanto maior quanto mais nos põem o cabelo em pé (SCHILLER, 1997, p.41).

Se é verdadeiro que apenas em 1797 Schiller deparou-se com os ensinamentos d*'A Poética* de Aristóteles, conforme nos faz crer a correspondência pessoal do autor (Goethe & Schiller, 2010), na época em que ele redigiu seus ensaios filosóficos, já havia sido informado da teoria das paixões desenvolvidas pelo estagirita através da *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, pensador responsável por uma das mais importantes retomadas das noções artistotélicas sobre a tragédia e seus desdobramentos em nível político (Seligmann-Silva, 2009). Lançando-se, pois, à tentativa de encontrar soluções para a provisória contradição surgida do fato de que há prazer diante da dor, Schiller, dadas as influências sobre ele exercidas por Lessing, julgou a compaixão elemento central no que se refere à economia das paixões trágicas.

> A arte cumpre o seu fim pela imitação da natureza na medida em que cumpre as condições sob as quais o deleite se torna possível na realidade e unifica, segundo um plano inteligente, os preparativos dispersos na natureza para esse fim. A arte trágica imitará assim a natureza nas ações capazes de despertar primordialmente o afeto compassivo. (SCHILLER, 2018, p.47).

Diversamente de um Lucrécio, em cujos versos lemos que sentimos agrado quando, encontrando-nos em terra firme, e, por isso, sabendo-nos livres de ameaças, assistimos ao mar revolto por tempestades e águas turbulentas a ameaçar viajantes em embarcação temerária, Schiller, no ensaio supracitado, deu novo sentido à metáfora, tão repetidamente empregada quando se tratou de fazer reflexões sobre o teatro e, de modo mais geral, sobre o curso da existência humana em sua totalidade. Para ele, dirigimos olhos e ouvidos a náufragos atormentados não porque, encontrando-nos na tranquilidade do porto onde a viagem termina. Ao contrário, somos capazes de certo gozo quando nós próprios nos encontramos na situação inquieta em que, por exemplo, esperamos os resultados de jogos de azar (perguntando-nos, invariavelmente, algo como um "ocorrerá?"). Os desgraçados

chamam-nos a atenção porque a eles disponibilizamos nossa solidariedade [*Sympathie*]. E, mais do que isso, o fazemos à mesma proporção do infortúnio que lhes é imputado.

> O sofrimento de uma alma fraca, a dor de um malvado obviamente não nos proporcionam gozo. Isso não se dá, entretanto, porque não incitam a nossa compaixão no mesmo grau que o herói que sofre ou que o virtuoso que luta (SCHILLER, 2018, p.49).

Notemos que se Schiller assinala aí diferentes graus do sentimento de comoção em face da dor é porque, para ele, não há outro modo de pensá-la senão relativamente ao ataque à nossa sensibilidade cujo efeito é excitar-nos a instância suprassensível, isto é, a faculdade racional do ânimo. Seguindo de perto a concepção kantiana da lei moral exposta na Crítica da razão prática, segundo a qual caracterizamo-nos por uma lei moral que, para além da natureza e da causalidade mundana, é capaz de nos determinar enquanto livres – ao menos subjetivamente livres –, Schiller convocou um "grandioso absoluto" e localizou, no interior do ser humano, uma "faculdade transcendente", que possibilita a resistência moral à paixão, ou seja, uma força que o faz capaz de opor um limite aos efeitos da natureza.

Os procedimentos miméticos concernentes às artes trágicas, portanto, não consistem, para Schiller, na "mera apresentação do sofrimento". Desde a introdução de seu artigo "Sobre o patético" , escrito no ano seguinte ao da publicação do ensaio "Sobre as artes trágicas", de que antes falávamos, Schiller esclarece que, quando se trata de tragédias, tem de haver o que chamamos pathos, mas tão somente como um meio para o fim da arte. Com semelhanças com os limites que Lessing impusera às artes trágicas – ele desaprovou a crueldade desproporcional das peças que, contrariando a "medianidade" recomendada por Aristóteles à composição do herói da cena teatral, apresentam o mais horrendo monstro e que não despertam senão profundo terror –, Schiller salientou que a apresentação do sofrimento deve tão somente concorrer à finalidade última da arte trágica, "a apresentação do suprassensível" (SCHILLER, 1997, p.163). Em sensível alargamento das concepções sobre a finalidade da obra de arte – resumida, no ensaio anterior, a causar-nos o prazer oriundo do afeto compassivo –, Schiller concedeu verdadeiro apanágio às tragédias, uma vez que, antes de quaisquer outros gêneros artísticos, elas são capazes de apresentar-nos sensivelmente o suprassensível tão logo elas põem-nos diante "da independência moral em relação às leis naturais do afeto".

Sem que o objeto grandioso ou a resitência do herói trágico a despeito de seu sofrimento adquirissem funções didáticas ou moralizantes, a concepção schilleriana da tragédia sublinhou que, tal como sentimos um espanto prazeroso diante de visões ilimitadas e sentimos uma quietude deleitosa na tentativa de apreendê-las, deleitamo-nos diante das peças trágicas pois elas apresentam em termos cênicos a vontade humana em oposição às forças do universo e da história de modo tal que somos levados a entrever a possibilidade, por remota que seja, de uma ordem universal transcendental em que é superado o abismo entre os mundos da razão e da sensibilidade.

> Alcançamos a apresentação da liberdade moral apenas por meio da mais viva apresentação da natureza que sofre, e o herói trágico tem de ter-se primeiramente legitimado para nós como um ser que sente antes de prestarmos a ele homenagem como um ser racional, e de crermos em sua força de alma (SCHILLER, 2018, p.47) .

Se não estivermos nos repetindo, defendemos que, ao buscar solução para a questões sobre como configurar poeticamente o desequilíbrio causado pelo confronto com o que é grandioso ou radicalmente ameaçador, ou ainda, como neutralizar a violência sem, contudo, deixar de aproveitar seu potencial energético, Schiller inaugurou a vertente filosófica que tematiza a noção do trágico como algo relacionado não só a um gênero literário, mas aos fundamentos racionais, morais e sensíveis da existência. Se ele havia discordado das razões com a qual Lucrécio havia explicado o gozo do espectador no momento em que assiste ao naufrágio, ao menos podemos recuperar a metáfora do escritor romano para conjecturar que, para Schiller, o teatro talvez seja como a margem que nos permite pensar o sublime (ou kantianamente falando, formular-lhe um juízo estético), pois, ao menos neste espaço ficcional, sentimo-nos seguros em relação ao pavoroso. E é talvez apenas neste sentido que se pode falar em uma educação estética do ser humano, caso queiramos considerar a organicidade da obra do autor. O teatro educa para a liberdade, uma vez que a força moral dos heróis das tragédias transfigura o asilo recusado, o refúgio impossível, o repouso proibido, ensinando-nos a lidar com os sofrimentos sem a eles nos entregarmos. É com muita razão, pois, que Jean-François Courtine explicitou a possível contiguidade de tragédia e sublimidade na concepção de Friedrich Schiller, através de quem a experiência do sublime tornou-se o espelho no qual o espectador percebe o absolutamente grande em si próprio.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética.** Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARISTÓTELES. **A Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1979.

BEISER, Frederik. **Schiller as a Philosopher:** A Re-examination. Oxford: Claredon Press, 2005.

BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com Espectador.** Tradução de Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, s/d.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo.** Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

FIGUEIREDO, Virgínia. "A origem do trágico, segundo Schiller". In: FREITAS, V.; COSTA, R. e PAZETTO, D. (Orgs). **O trágico, o sublime e a melancolia.** v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico.** De Schiller a Nietszche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LACOUE-LABARTHE, P. **A imitação dos Modernos:** Ensaios sobre arte e filosofia. Organizadores João C. Penna e Virgínia Figueiredo. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a Analítica do sublime.** Tradução de Constança Marcondes César e Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas.** Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Do sublime ao trágico.** Tradução de Pedro Süssekind. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Maria Stuart.** Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Objetos trágicos, objetos estéticos.** Tradução e organização de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico.** Tradução de Teresa Cadete. Lisboa: Casa da Moeda, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo". In: _____. **O local da diferença.** Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Para uma crítica da compaixão.** São Paulo: Lumme Editor, 2009.

FALA BAIXO, SENÃO EU GRITO E VAGA CARNE: SOBRE A NECESSIDADE DO ENCONTRO LEVINASIANO.

Mariana de Oliveira Arantes (UFMG)[1]

Resumo: O presente trabalho estipula uma análise entre as obras teatrais *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assunção, e *Vaga Carne* (2018), de Grace Passô, a partir da perspectiva de alteridade defendida pelo filósofo Emmanuel Lévinas. Obras distintas em contextos cronológicos e históricos, mas possíveis de aproximação no que tange serem escritas por mulheres e apresentarem duas personagens. Nesse sentido, a aproximação das obras visa perceber como cada personagem desempenha, ou não, por meio de seu discurso uma relação com o Outro, uma relação de "responsabilidade irrecusável" (LÉVINAS, 1993), delimitando assim a presença da alteridade levinasiana nos textos teatrais.
Palavras-chave: Dramaturgia; Leilah Assunção; Grace Passô; Alteridade.

O presente artigo é uma derivação da pesquisa de mestrado intitulada "Dramaturgia brasileira contemporânea: um olhar sobre a alteridade nas personagens de *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne,* de Grace Passô", em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras: estudos literários/UFMG. Para esse estudo, retomei uma perspectiva histórica a respeito da dramaturgia brasileira escrita por mulheres, a fim de estabelecer parâmetros de distância ou de proximidade entre aquele período denominado *nova dramaturgia,* especificamente, a obra teatral *Fala baixo, senão eu grito,* de Leilah Assunção (VINCENZO, 1992; ANDRADE, 2005) e a escrita teatral *Vaga Carne* da dramaturga, atriz e diretora belo-horizontina Grace Passô.

Sendo assim, é válido ressaltar que o grupo englobado no termo *nova dramaturgia*, como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, entre outros, rebateu o discurso artístico explicitamente engajado dos anos anteriores e do início do período de ditadura militar, pois nesse período as produções intelectuais e artísticas mantinham forte conteúdo político e didático. Assim, o grupo *nova dramaturgia*, alocado no final da década de 60, foi criticado pelo seu teatro voltado para o "próprio umbigo" (ASSUNÇÃO, 1977, p. 11), contudo, em contraposição, o crítico Sábato Magaldi pontua enquanto injusta essa visão sobre tais obras, pois para ele esse juízo,

[1] Graduada em Letras – Licenciatura português/inglês (UFMS), Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Contato: mari_arantes@hotmail.com.

> Omite exatamente a consciência social e política refletida por uma geração que não concordava em pautar-se por fórmulas gastas e mandamentos vazios. Buscou-se uma inscrição no mundo a partir de uma verdade interior. Sem nunca perder de vista o equilíbrio entre o particular e o geral, o indivíduo e a sociedade. (ASSUNÇÃO, 1977, p. 11-12)

Nesse contexto histórico e social, a obra de Leilah Assunção, *Fala baixo, senão eu grito,* foi escrita e encenada, confrontando uma busca entre o "desvendamento do eu" (ANDRADE, 2005, p. 28) e o discurso social/político. Sendo assim, essa dramaturgia veicula características pertinentes para pensarmos a época de sua produção como também compará-la com a dramaturgia de Grace Passô. Pois, se por um lado a dramaturgia de Assunção deflagra temas como a solidão, o silenciamento e a sexualidade feminina, por outro lado, a obra de Passô surge enquanto possibilidade de escuta, enquanto reivindicação não apenas do discurso feminista mas também de um discurso humano.

Logo, a perspectiva de aproximação e distanciamento entre os textos *Fala baixo, senão eu grito* e *Vaga Carne* tem como principal objetivo analisar a relação entre as personagens das obras, a fim de evidenciar a existência ou não do encontro na perspectiva do filósofo Emmanuel Lévinas. Até mesmo para ressaltarmos, posteriormente, a contribuição desse viés filosófico para a leitura de textos teatrais contemporâneos outros. Para isso, a nossa leitura quanto à estrutura desses textos reincide sobre a perspectiva do caráter dialógico expresso por Peter Szondi (2001) principalmente no que tange ao texto de Assunção; e da concepção de fragmento do texto teatral segundo Jean-Pierre Ryngaert (1998), para analisarmos a estrutura em *Vaga Carne.*

O encontro em Emmanuel Lévinas

O filósofo nascido na Lituânia Emmanuel Lévinas (1906-1995) foi, no início de sua carreira enquanto professor, estudioso da fenomenologia de Edmund Husserl e discípulo do filósofo existencialista Martin Heidegger. As influências desses pensadores notórios para o século XX trouxeram contribuições significativas para consolidação do pensamento independente de Lévinas. Pois, se para Husserl e Heidegger a essência filosófica era fenomenológica, principalmente para o segundo, uma fenomenologia ontológica, para Lévinas, no decorrer das postulações de suas obras, distancia-se da fenomenologia para se aproximar de uma ética.

Assim, Lévinas reivindica por meio de suas publicações e estudos uma filosofia deslocada do Ser, ou seja, o filósofo empreende uma filosofia que faça transbordar o ser de sua totalidade. De modo abrangente, Lévinas defende a filosofia da ética primeira, e nessa concepção, categorias como infinito e rosto são fundamentais para compreensão da ética levinasiana. Sendo assim, destaco a categoria rosto, pois essa permite o diálogo com as categorias de personagens, assim como o alcance de forma mais eficaz a densa escrita de Lévinas.

Ao garantir uma filosofia da ética primeira, Emmanuel Lévinas visa, como já pontuado, deslocar o parâmetro filosófico ocidental do Ser[2], logo, em contraposição, a ética para Lévinas abarca o Outro, isto é, essa "nova ética" (HADDOCK-LOBO, 2006) tem por base o Outro e não o Ser. Sendo assim, o acesso ao outro ocorre no confronto com o Rosto do próximo, pois para o filósofo lituano ao sintetizar a relação entre a categoria de rosto e sua concepção sobre ética considera: "Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético" (2007, p. 69). A defesa dessa filosofia está no confronto, ou melhor, no encontro entre o eu e o outro, porém, esse encontro não deve consistir apenas em se deparar com o rosto do outro, consiste sim, no fato desse outro interpelar o eu, e, portanto, invoca-lo uma resposta.

Nesse âmbito, os textos teatrais *Fala baixo, senão eu grito* (1977) e *Vaga Carne* (2018) apresentam duas personagens em confronto, duas personagens que se deparam com o Rosto do outro. No entanto, frisamos aqui ser a materialidade desses rostos em cada peça de concepções distintas, pois se na primeira dramaturgia, as personagens são expostas a partir de perspectivas realistas sobre o ser homem e ser mulher, constituídos de rosto, pele, olhos e boca; em Vaga Carne a personagem Voz, essa sem rosto, sem pele, é interpelada pelo Corpo de uma mulher, essa com rosto e com pele. Portanto, esse encontro não acontece no viés face a face, pelo contrário, o encontro entre Voz e Corpo, no texto de Passô, ocorre pelo interno desse corpo, isto é, ocorre no momento em que o Corpo de mulher é invadido pela Voz.

[2] A Modernidade instaurada a partir do século XVII com o conceito de Descartes, "penso, logo existo", configura o império do Logos, isto é, a Razão pela qual a mente humana tem primazia em detrimento ao corpo. Para Razão moderna importa o pensamento e a técnica para alcançar a experiência lógica do objeto, assim, o seguinte trecho da obra *A filosofia e seus outros* define a acepção sob a qual Lévinas debruça sua crítica, "Os filósofos sempre foram atraídos pela lógica na medida em que a equivocação os perturba e o pensamento unívoco lhes serve de consolo. A lógica é rigorosa em sua aplicação, impõe suas conclusões a todos, purifica o pensamento de qualquer traço de excentricidade, é imperiosamente brusca com a alteridade que resiste a suas categorias unívocas." (DESMOND, 2000, p. 59-60).

As situações exibidas nas dramaturgias já nesse início se apresentam contrárias, contudo, tais distinções não anulam a concepção de Rosto segundo o conceito de Lévinas. Pois, para ele matérias como olhos, testa, queixo não devem ser possíveis de serem retratadas, ou melhor, a infinitude do Rosto está para-além, já que a ação de descrevê-lo corrobora em encaixar o sujeito enquanto objeto e, no caso, não em encontrá-lo de fato. Portanto, a relação com outrem não se restringe aos seus aspectos descritivos, como defendido pelo filósofo,

> A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele. Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. [...] O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um acto de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar. (LÉVINAS, 2007, p. 69-70)

A citação anterior é enfática ao apontar a não redução do rosto e a sua condição de "sem defesa", isto é, aquele exposto em pele nua, e mais, o rosto enquanto pobreza essencial. Por isso, para o filósofo lituano na exposição à miséria do Rosto, o eu é desestabilizado, ou seja, a partir do confronto, da aparição abrupta do outro, o eu rompe com seu círculo em *si-mesmo*, rompe com sua estrutura egoísta, viabilizando o que Lévinas pontua enquanto transbordamento de si.

O Rosto na perspectiva levinasiana não se expõe a fim de ser condicionado, dominado em uma perspectiva, ele concebe, ao contrário, a categoria da exterioridade. Assim, o rosto denota possibilidade para além da interioridade, o que Lévinas intitula também enquanto morada do sujeito, aspecto esse não condizente com a ação de igualar toda a extensão para além de mim com o Eu, isto é, o externo pelo qual o rosto se expõe não será apreendido/resultado em totalidade, ele é infinito.

> Outrem permanece infinitamente transcendente, infinitamente estranho, mas o seu rosto, onde se dá a sua epifania e que apela para mim, rompe com o mundo que nos pode ser comum e cujas virtualidades se inscrevem na nossa *natureza* e que desenvolvemos também na nossa existência. (LÉVINAS, 1980, p. 173)

A concepção do rosto enquanto infinito estabelece até mesmo uma relação dicotômica, por ser quem 'depara', 'confronta', 'aparece', sem, contudo, abster da infinitude. Em consonância, o professor Benedito Cintra contribui no conceito de infinito a partir da seguinte comparação "A relação com outrem é infinita, seja com

Deus, seja com o próximo face a face de quem me aproximo" (2009, p. 76). Assim, na proximidade do Outro, o Eu é exposto ao aspecto da transcendência, transpassar a imanência, e nesse ato, o infinito apresenta uma nova visão de mundo ao Eu, rompendo com as "virtualidades" do mundo pré-concebido.

> Eu aproximo-me do Infinito na medida em que me esqueço a favor do meu próximo que me observa; eu só me esqueço rompendo a simultaneidade indesfasável da representação, existindo para além da minha morte. Eu aproximo-me do infinito sacrificando-me. O sacrifício é a norma e o critério de aproximação. E a verdade da transcendência consiste em acordar discursos e actos. (LÉVINAS, 1967, p. 262)

Embora o movimento eu-outro vise a saída desse mundo a nós "comum", no qual estabelecemos nossa existência egoísta, esse comum em que a Razão do ser predomina não é ação em prol do Eu, destinado a suprir as necessidades desse, pelo contrário, e tal como a citação, o aparecer do Outro resulta em sacrifício, não há descanso nesse confronto, já que "o Movimento para o Outro nunca nos completa ou plenifica: somos esvaziados e postos em questão." (FABRI, 1997, p. 83). Ocorre no Eu, como pontuado por Lévinas, uma não busca por processos de identificação com o externo, e isso se deve a partir da aproximação do Outro. Assim, a linguagem e as ações desse Eu se despertam para responder ao Outro.

Torna-se evidente que o encontro para o filósofo permeia um processo de responsabilidade. Essa, no entanto, não garante uma racionalidade frente ao outro, mas resulta de sua disponibilidade. O encontro levinasiano é o fazer para o outro mesmo que não se saiba o quê, pois a interpelação do outro é epifânica, é a expressão ao infinito, é a impossibilidade de deter o movimento do eu para frente.

Portanto, perante o Outro que se aproxima, o Eu é confrontado, além de interpelado, e é exigida dele uma resposta. Então, o eu desmobilizado, desvinculado do círculo em *si-mesmo*, torna-se responsável pelo absolutamente outro, um movimento que não cessa, pois, segundo Lévinas, esse encontro não preenche o eu, mas favorece novas fomes. Desse modo, questiona-se o favorecimento da concepção do face a face para analisarmos as personagens dos textos teatrais, o quão eficaz é nas obras o movimento do *si-mesmo* ao *para-outro*.

A leitura filosófica em *Fala baixo, senão eu grito* e em *Vaga Carne.*

Na obra dramática *Fala baixo, senão eu grito* (1969), de Leilah Assunção, há o confronto face a face entre as duas personagens, esse primeiro contato com o rosto do

outro resulta em "espanto". Isso ocorre devido à situação inicial da personagem Mariazinha, essa mulher identificada no início e no decorrer do drama como uma solteirona traz à tona em sua fala preliminar suas manias e dependências emocionais, pois, por exemplo, a personagem feminina estabelece diálogo com os móveis de seu quarto, esses enquanto objetos representantes de seus familiares. Em consonância, no monólogo inicial, Mariazinha expõe ao leitor seu mundo "ideal" construído entre as paredes do quarto de pensionato[3], tal contextualização deflagra a característica do sujeito moderno cartesiano, cuja primazia está em sua razão, em seu modo de conceber o mundo, nesse sentido, não há possibilidade de alternância da sua ordem. Assim, ao ter seu espaço invadido pelo desconhecido, logo, seu espaço desordenado, essa ação se torna sinônimo de choque e de medo.

> (Ela vê o homem. Espanto, horror, vai dar um grito, mas este não sai. Fica de Boca escancarada, estatelada.)
> HOMEM –(também assustado, apontando o revólver). Boa noite...
> (Ela, estatelada.)
> HOMEM –(mais seguro). Pode despencar dessa cara, que eu não vou te fazer nada não. Só se berrar, daí sim, se berrar, vai bala.
> (Ela, estatelada.) (ASSUNÇÃO, 1977, p. 30-31)

Já no texto dramático da belo-horizontina Grace Passô, o confronto entre voz e corpo, entre eu e outro, ocorre em um primeiro momento de forma pacífica, pois enquanto monólogo a Voz destaca apenas suas vivências, experiências essas baseadas em possuir seres inanimados ou animados, seja bicho, seja gente. Em decorrência, a falta de discurso da personagem Corpo implica na análise do dizer e do percorrer das ações apenas da personagem Voz, ou seja, essa demarca a eficácia do encontro levinasiano ou não. Sendo assim, no primeiro instante a Voz propõe diálogo, visualiza os aspectos diferentes entre ela e o outro, o corpo, e, por isso, sabe da possibilidade em não entendê-lo, como podemos ler a seguir,

> **Respeito vossas existências, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente. Aprendi como os seres humanos falam, como escutam, que é preciso falar com certeza, assim como estou falando neste momento, para ser ouvida por vocês**.
> (PASSÔ, 2018, p. 17)

[3] O pesquisador Marcelo Fabri aborda o aspecto morada discutido por Lévinas a partir da obra *Totalidade e infinito* (1980) e pontua o seguinte posicionamento, "o eu existe recolhendo-se. Este recolhimento caracteriza sua existência como econômica, pois a vida interior denuncia o egoísmo estrutural do eu." (FABRI, 1997, p. 67).

Há nessa primeira aproximação entre as personagens distinções entre os textos. Na obra de Assunção, a personagem Mariazinha se depara com o rosto da personagem Homem, ela o vê, espanta-se, mas não significa ser a partir desse ato da visão o alcance da compreensão do rosto. Pois, como já pontuado, o rosto é irredutível, não necessita de um contexto, sendo o rosto "sentido só para ele" (LÉVINAS, 2007). Já em *Vaga Carne*, o aspecto a considerarmos advém da passividade do eu frente ao Corpo, porque não há ainda um rompimento, há, pelo contrário, uma permanência no em Si, dessa forma, mantém-se a crença do eu em permitir ao outro o falar, o eu acredita ainda deter a certeza.

O texto teatral escrito por Assunção permanece no constante embate entre as personagens, já que após adentrar o recinto organizado e restrito de Mariazinha, a personagem Homem contesta os valores daquela, invoca uma resposta de Mariazinha em relação ao seu trabalho, à sua morada, aos seus relacionamentos. Tal interpelação resulta da personagem feminina de *Fala baixo...* não se permitir as vivências para além do estabelecido por uma sociedade patriarcal, além de corresponder adequadamente aos horários e compromissos do trabalho como também restringir-se ao espaço do quarto enquanto forma de não conviver com absolutamente outro.

O aspecto de confinamento presente na personagem Mariazinha ambientada em seu quarto de pensionato do qual rompe com a chegada da personagem Homem está circunscrito com o conceito de morada para Lévinas como também alude ao que Peter Szondi (2001) denomina enquanto salvamento perante a crise do drama, o confinamento e existencialismo. Assim, se para o primeiro a morada é condição para fruição no mundo, ou seja, é interioridade que funciona enquanto ponte para a exterioridade[4], para o estudioso húngaro, o confinamento é dispositivo para manter o "estilo dramático", pois perante um isolamento forçado dos homens ao silêncio e ao monólogo[5], esses "são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva." (SZONDI, 2001, p. 113). Portanto, para Mariazinha o quarto e sua mobília representam

[4] Na obra *Totalidade e infinito* (1980), Lévinas pontua a importância dos utensílios/ferramentas da casa para constituição do interior, nos quais o homem opera gestos que "alimentam uma vida". "O papel privilegiado da casa não consiste em ser o fim da atividade humana, mas em ser a sua condição e, nesse sentido, o seu começo. O recolhimento necessário para que a natureza possa ser representada e trabalhada, para que se manifeste apenas como mundo, realiza-se como casa." (LÉVINAS, 1980, p. 135).

[5] Característica que Peter Szondi intitula enquanto crise do drama moderno, em sua obra *Teoria do drama moderno- 1880-1950* (2001, p. 114), delimitando, "O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica."

segurança perante o exterior, uma morada da qual ela não visa sair, contrapondo o pensamento levinasiano da casa enquanto condição, enquanto acesso ao mundo, e não enquanto fim em si mesma. Assim, torna-se perceptível a constante necessidade da personagem em se manter no isolamento,

> HOMEM –(sacode-a). Eu vou sair e você vai comigo! Eu estou pedindo, Mariazinha! Eu estou pedindo...!
> MARIAZ –Meu quarto! Meu quarto! (alívio). Ah! Ainda bem que está tudo em ordem... Tudo bem... Tudo normal... normal (sorrindo) (para o relógio). – Posso ir, né papai? (para o criado-mudo). Vocês são antiquados, mamãe, todas as minhas amigas vão! (para os bibelôs). Meu filho, obedeça à sua mãe, mãe é uma só!
> (Ela sorrindo vai voltando ao clima do começo.) (ASSUNÇÃO, 1977, p. 109)

Como colocado anteriormente, Mariazinha insiste em seu confinamento e retoma o monólogo perante os objetos do espaço, ação essa resultante em satisfação, isto é, de forma semelhante ao início da peça, pois Mariazinha se sente confortável em seu espaço fechado e na manutenção de suas fantasias. Sendo assim, o fator externo, a presença do outro, é esquecido por instantes pela personagem, mesmo sendo esse o dispositivo que retoma o dialogismo do drama.

O rosto da personagem Homem destrói a possibilidade de monólogo da Mariazinha impondo o retorno ao diálogo, nesse discurso de réplicas o espaço circunscrito de Mariazinha é expandido, ou melhor, do espaço de silenciamento e imposições, a partir da relação intersubjetiva com o Homem, ela alcança os espaços da rua Augusta e da praça Roosevelt. Essa nova realidade que o outro tenta impor à Mariazinha é uma entrega que permanece no campo da ilusão, logo, não há saída de fato de seu confinamento, mas há rompimento dos monólogos e silêncios.

Da mesma forma, a personagem Voz em *Vaga Carne* mantém um discurso inicial atrelado ao Si, às suas próprias vontades, não considerando o outro, nesse caso, não considerando o Corpo ocupado pela Voz, em seu confronto, em sua aproximação. Enquanto detentora da razão, a Voz incita o levante de conceitos para definir tal corpo, em outras palavras, a personagem Voz não apenas conserva sua distinção como também visa impor seus paradigmas perante aquele corpo habitado, nesse sentido, o seguinte trecho demarca,

> Para o público. **Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!**

> A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali. (PASSÔ, 2018, p. 22)

Na situação de confronto entre as personagens Voz e Corpo há uma permanência do eu, devido à condição do sujeito em ordenar e impor suas crenças. Sendo assim, a Voz prossegue na seguinte concepção: o contato com o outro já está suficiente, portanto, faz-se viável o retorno ao em si-mesmo do Eu. Contudo, a Voz não pode apenas ignorar tal confronto, pois o Rosto, o corpo do Outro, está expresso e é impossibilidade em deter o caminhar para frente. Assim, tal como já debatido, o rosto é o infinito, e em sua invocação epifânica, o movimento do eu perante o outro é sem regresso, ou seja, após o encontro com o rosto do Outro é preciso respondê-lo. No entanto, a Voz reluta embora perceba a exterioridade, o infinito manifesto no outro, para além do em-si-mesmo expressa no fragmento de sua fala, "tem espaço lá fora, me deixa sair..." (PASSÔ, 2018, p. 22).

A breve referência ao externo produzida pelo eu direciona um movimento da personagem Voz no encontro com aquele Corpo outro, assim, os discursos seguintes daquela personagem amenizam seu aspecto de Eu em prol do Outro. No entanto, em *Fala baixo...*, a personagem Mariazinha segue circunscrita em si, sendo os momentos líricos do drama interrompidos abruptamente pelo Homem. Nessas interrupções, a personagem Homem é ora respondida, ora não, assim, a entrega às propostas advindas pela presença desse outro estranho não rompe o espaço das quatro paredes. Sendo assim, Mariazinha se mantém em sua "prisão social e psicológica" (ANDRADE, 2005, p. 106) como pontuado a seguir:

> MARIAZ –Tudo em ordem, tudo normal, boa noite, boa noite querido, muito trabalho? Cansado? Onde você me leva hoje? Benção, benção... posso? Posso? Posso? Posso ir? Posso comprar? Posso? Posso? Posso? Posso?
> HOMEM –(corta). NÃÃÃÃÃÃÃÃOO!!!!
> MARIAZ –(susto, acorda). FALA BAIXO! FALA BAIXO SENÃO EU GRITO! EU VOU GRITAR!
> HOMEM –Grita! Faça alguma coisa...!
> MARIAZ –Vai embora! Vai embora! (Está tensa, fala aos solavancos). Vai em-bora pe-lo amor-de-De-us.
> HOMEM –Vem comigo...! Faça alguma coisa..! Eu vou... Eu vou... mas faça alguma coisa... porra... O que?... O que?
> MARIAZ –Vai em-bora (tensa, aos solavancos.). (ASSUNÇÃO, 1977, p. 109-110)

Nesse sentido, se nas personagens de *Vaga Carne* o encontro perante o outro se estabelece; em *Fala baixo...* há um constante retorno ao *em-si-mesmo* em Mariazinha,

resultado esse possível de ser compreendido a partir do seguinte trecho de Marcelo Fabri a respeito do aspecto morada para Lévinas. Para Fabri "A felicidade da fruição garante a presença em si do eu. Estando em casa, o eu não assume nem rejeita os elementos e a alteridade do Outro. Apenas se afirma no poder de interromper o tempo e a continuidade." (FABRI, 1997, p. 67). Assim, como Mariazinha não rompe o espaço da morada, seu acesso ao outro é restrito, ele aparece, confronta e lhe exige uma resposta, um posicionamento, ao qual Mariazinha responde brevemente, mas logo retorna às materialidades, aos objetos de seu quarto.

Em contraponto, no texto *Vaga Carne*, a personagem Voz não está circunscrita em um espaço no qual ela considera morada, ressaltando assim a vulnerabilidade perante o outro ao qual está sujeita. Nesse viés, é possível até mesmo estabelecermos uma relação com o posicionamento de Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 122) perante o espaço no teatro contemporâneo, para ele o ambiente se explica, "pela maneira como o personagem é projetado em diferentes espaços-tempo." Dessa forma, após exigir a dispensa do outro de sua face, a personagem Voz percebe a impossibilidade de se circunscrever em um local restrito, pois sua estrutura inicial foi desajustada, desconstruída, na aproximação do outro, logo, não há retorno ao *em-si*, ao Eu.

> Para o corpo que habita. **Ei, mulher, você sente falta de mim?**
> Para o público. **E vocês aí, que só ficam espiando, esperando, sentiram falta de mim?**
> **Merda, eu estou sentindo falta, merda. O que é isso? Merda, isso é a carência, que merda.** (PASSÔ, 2018, p. 46)

A ação de desestabilizar, transbordar do em-si para o outro, fragmenta o eu totalitário ao ponto dele perceber não ser possível uma vivência restrita ao Eu, mas ser necessária uma vivência com o próximo. Por isso, a personagem Voz começa a inquirir sobre "o que é isso", no que consiste essa falta, já que esse encontro primevo apresentou caráter de ineditismo para a Voz. Tal fato dialoga com a perspectiva de Lévinas, pois para ele o encontro com o outro é imediato, no sentido de impossibilitar estabelecer reflexão perante aquele que interpela, e assim, após a evasão do outro, o eu está lançado ao além, ao que o filósofo pontua enquanto transcendência, enquanto infinito.

Todavia, o fato do encontro levinasiano não permitir um retorno ao *em-si-mesmo* do Eu não é verificável em textos como o de Leilah Assunção, pois a aparição da personagem Homem não retira Mariazinha de seu dito conforto, mesmo esse construído em bases do patriarcado e da "fantasia de uma identidade" (ANDRADE, 2005, p. 105).

No final da cena, Mariazinha desperta frente a mais um dia de trabalho, não esclarecendo assim se a personagem Homem de fato invadiu o quarto daquela ou se constituiu apenas no âmbito da imaginação. Contudo, o fato de Mariazinha acordar e clamar por socorro, indicando a presença de um ladrão, mantém a crença perante o Homem enquanto sujeito outro, estranho, do qual deve distanciar-se.

Já nos discursos finais de *Vaga Carne*, a personagem Voz elucida um dos conceitos mais caros ao filósofo Lévinas, a responsabilidade perante o outro, resultante do encontro face a face. A personagem reverbera as recorrentes ações que indicam sua responsabilidade, afirma "que nada tem o direito de invadir o seu corpo" (PASSÔ, 2018, p. 49). Assim, a vulnerabilidade da Voz em *Vaga Carne* reincide sua responsabilidade ante o outro, o Corpo, aquela personagem é lançada ao infinito apresentado pelo Rosto, percebendo assim a impossibilidade de retorno ao eu inicial.

Considerações finais

As aproximações e distanciamentos entre *Fala baixo, senão eu grito* e *Vaga Carne* promoveram uma revisão frente ao que foi e ao que é a dramaturgia escrita por mulheres, evidentemente, a partir apenas do contexto de produção em Assunção e em Passô. Todavia, são perceptíveis também as modificações quanto à estrutura e quanto ao conteúdo apresentado, pois se em *Fala baixo...* há um predomínio do diálogo entre as personagens, mesmo que sob às interrupções monológicas de Mariazinha, a totalidade da constituição de *Vaga Carne* é um monólogo fragmentado entre pedir auxílio de outras vozes e decompor a ideia de espaço e tempo.

Sendo assim, apesar da estrutura do texto de Assunção colocar em diálogo duas personagens estranhas uma a outra, essa não repercutiu enquanto dispositivo suficiente para constatarmos um encontro entre o Eu e o Outro a partir do conceito de Lévinas. Ademais, o monólogo de Grace Passô, apresentando as personagens Voz e Corpo, constrói um percurso de desintegração do Eu perante a aproximação do Outro, o que resulta, como demonstrado no trecho final, na compreensão da responsabilidade daquele frente a esse. Como resultado, do encontro epifânico entre eu-outro, a resposta exigida pelo outro ao eu pode ser respondida ou pode ser evitada, nesse último caso, permanecendo no que Lévinas denomina enquanto totalidade do ser. Em oposição, a resposta, o gesto responsável em direção ao outro diferente de mim, será breve, mas apresentará, em termos levinasianos, a transcendência, o infinito.

Referências:

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia:** anos 60, anos 2000. Rio de Janeiro: Quartet/UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005.

ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito.** São Paulo, Ed. Símbolo, 1997.

CINTRA, Benedito Eliseu Leite. **Pensar com Emmanuel Lévinas.** São Paulo: Paulus, 2009.

DESMOND, William. **A filosofia e seus outros:** modos do ser e do pensar. Tradução de José Carlos Aguiar de Souza. São Paulo: Loyola, 2000.

FABRI, Marcelo. **Desencantando a ontologia:** subjetividade e sentido ético em Levinas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da existência ao infinito:** ensaios sobre Emmanuel Lévinas. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger. Lisboa: Instituto Piaget, 1967.

_____. **Ética e infinito**. Tradução de João Gama. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2007.

_____. **Totalidade e infinito.** Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1980.

PASSÔ, Grace. **Vaga Carne.** Belo Horizonte: Javali, 2018.

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

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify edições, 2001.

VINCENZO, Elza Cunha Vincenzo de. **Um teatro da mulher:** dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

QUEM TEM MEDO DE GARCIA LORCA? DRAMATURGIA E DRAMATURGISMO NA ADAPTAÇÃO CÊNICA DE *YERMA* PARA O GRUPO DE TEATRO LAVOURA

Sandra Luna (UFPB)[1]

Resumo: O presente trabalho apresenta os fundamentos teórico-críticos do processo de adaptação cênica de *Yerma*, de Garcia Lorca, para o Grupo de Teatro Lavoura (João Pessoa – PB). A partir de reflexões críticas sobre o universo artístico de Lorca, sobre sua dramaturgia e sobre *Yerma*, ressaltamos parâmetros estéticos, éticos e políticos que nortearam nosso dramaturgismo na construção do espetáculo cênico intitulado: "Quem tem medo de Garcia Lorca?". Através de análises comparativas entre o texto original e as estratégias dramáticas e teatrais adotadas no processo de adaptação, projeta-se a *semiosis* artística que dá nova vida à aclamada obra, acentuando o protagonismo, assim como a solidão de Yerma nessa tragédia andaluz.
Palavras-chave: *Yerma*; Garcia Lorca; Dramaturgia e Dramaturgismo; Teatro e Drama; Adaptação teatral.

O teatro de Garcia Lorca

Federico Garcia Lorca foi um dos mais renomados dramaturgos do moderno teatro espanhol, sendo também aclamado por seus poemas e obras em prosa. Justamente pela qualidade estética de sua produção artística, o lugar ocupado por Lorca no cânone modernista o elevou à condição de autor incontornável na literatura espanhola do século XX. Tão estudados e conhecidos têm sido os fatos de sua vida, como também as polêmicas sobre sua trágica morte, que bem poderíamos dispensar considerações sobre sua biografia, não fossem algumas das experiências registradas na curta existência do autor fundamentais à nossa leitura de *Yerma*, peça cuja adaptação dramatúrgica realizamos para o Grupo de Teatro Lavoura e que se faz, à luz de estratégias comparativas com o processo adaptativo, *corpus* do presente trabalho. Destacaremos, portanto, nesta introdução ao teatro de Lorca, estritamente aquilo que de sua vida ressoa na obra que escolhemos analisar e adaptar.

Nascido em Fuente Vaqueros, Granada, em 1898, a infância e juventude vividas na região da Andaluzia seriam determinantes para o enraizamento da poesia e do teatro de Lorca na cultura popular. No que diz respeito aos seus dramas, tanto o lirismo quanto a dimensão trágica de suas peças devem-se, em larga medida, a essa "alma andaluz", como diria Ortega y Gasset, ao referir-se a essa "corrente de cultura" definidora daquele

[1] Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB), Doutorado e Pós-Doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP). Contato: lunasand@uol.com.br.

que seria "o povo mais velho do Mediterrâneo – mais velho que gregos e romanos", povo em cuja alma se acumulariam indícios que permitem entrever essa antiguidade "anterior ao vento de influxos históricos soprados a partir do Egito" no seio de nossa civilização (ORTEGA Y GASSET, 1944, p.18).

Sem intentarmos averiguar a pertinência histórica das alegações de Ortega Y Gasset, interessa-nos ponderar sobre essa cultura andaluz em relação àquilo mesmo que define o chamado Teatro Maior de Garcia Lorca, justamente sua trilogia andaluz, composta pelas peças *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba* e *Yerma*. Em todas elas, traços fortes de uma cultura atávica, arraigada à terra castigada pelo sol mediterrâneo e marcada por vidas segregadas nos limites da lida campesina, espaço no qual o humano adquire, ainda no dizer de Ortega Y Gasset "um sentido vegetal da existência", o que faz com que tanto o bem como o mal tenham um "valor cutâneo": "bom é o que é suave, mal é o que roça asperamente" (ORTEGA Y GASSET, 1944, p. 32-33). Nessa atmosfera penetrante e sentida na pele do andaluz, esse apego à terra e a valores telúricos revela-se também como apego a mitos todos seus, a crenças atávicas que se imiscuem no cristianismo e nele enxertam saberes pagãos, míticos, místicos, fatalísticos, em tudo favoráveis à tragicidade que se gesta nas tramas do grande teatro de Lorca. *Yerma*, com sua ação pautada no tema da esterilidade, é bem uma captura estética do drama de uma jovem mulher do campo que, sem conseguir procriar, define-se a si mesma como "seca", "murcha", desesperando-se por não conseguir transformar seus "peitos de areia" em "alvos montes" dos quais desejaria ver jorrar o branco néctar da vida.

Mas nem só de lirismo e fatalidade associados à cultura andaluz se faz a obra de Lorca. Para a compreensão de seu labor estético, há de se considerar outros dados de sua biografia. Assim, cinco anos depois de ter ingressado na Faculdade de Direito, Letras e Filosofia de Granada, em 1914, seus pais foram convencidos a deixá-lo partir para Madrid. Fundamental a essa mudança de endereço será a convivência de Lorca na *Resí*, a *Residência de Estudantes de Madrid*, ponto de encontro de artistas, intelectuais, cientistas, que, por décadas, fizeram-se frequentadores desse espaço de confluência de saberes. Tão importante histórica e culturalmente se faria essa Residência, que, em 2007, foi tombada como Patrimônio Europeu (RODRIGUES, 2018, p. 34). Nos primórdios de sua instalação, participando da fervilhante vida artística e intelectual na *Resi*, Lorca travou conhecimento com artistas que marcariam profundamente sua experiência pessoal e

profissional. Dessas associações emergiria um círculo de notáveis que integraria a chamada *Generación de 27*, expressivo movimento estético do qual participavam também, dentre outros tantos artistas, Luis Buñuel e Salvador Dali.

O grupo, surgido de um tributo aos 300 anos de nascimento de Luís de Góngora e reunido pela primeira vez em 1927, congregava mentalidades intelectuais interessadas em produzir uma vanguarda modernista tipicamente espanhola, segundo Miguel Ángel García (2001). Eximindo-se em produções experimentais que buscavam aproximar a chamada alta cultura da arte popular, a *Generación del 27* se destacou, nas décadas seguintes, por sua produtividade estético-expressiva, consagrada em livros, jornais, revistas, mas consolidada também em outros campos das artes e da cultura, como no cinema, na pintura e na escultura. Apesar de sua intensa atividade, o grupo se desfez ante a deflagração da Guerra Civil Espanhola, que perdurou de 1936 a 1939. O terrível conflito armado, que ceifou a vida de Lorca, uma de suas primeiras vítimas, surgiu em consequência de graves e complexas dissensões entre forças republicanas e forças conservadoras, estas lideradas pelo General Francisco Franco, cujo golpe colocaria o governo da Espanha sob seu poder ditatorial até a sua morte, em 1975.

Sem intentar aqui discutir os motivos políticos que possam ter levado ao assassinato de Lorca, havendo a esse respeito muitas controvérsias, podemos, contudo, considerar aspectos de seu projeto estético-político levado a cabo pelo grupo de teatro universitário por ele criado: *La Barraca*. Trabalhando em associação com reconhecidas companhias teatrais de sua época, Lorca intentava desenvolver um teatro experimental, livre das imposições da iniciativa privada e afeito a conquistar um público diverso, encenando peças clássicas, dentre as quais se registra a produção de doze peças do chamado Século de Ouro do Teatro Espanhol, conforme nos informa Calzada, na obra intitulada *La Barraca, Teatro Universitário* (1976). Sabe-se que, por vezes, Lorca utilizava o auditório da *Resi* para os ensaios, mas o que realmente se destaca nesse teatro é seu caráter itinerante, sua condição mambembe, voltado à divulgação de uma arte teatral que submete a tradição a experimentações vanguardistas, sem perder de vista aspectos da cultura popular e sem esquecer as relações do teatro com outras formas artísticas, inclusive a música, arte à qual também se dedicava Lorca, pianista que desejava ser músico antes de ser escritor e cujas mãos costumavam dedilhar o piano da *Resi* (RODRIGUES, 2018, p. 36).

Entende-se, portanto, que a formação de público era objetivo primordial do teatro do dramaturgo-diretor, afinal, como ele mesmo afirma: "*No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido em la calle no pediria um pan, sino que pediria médio pan y um libro"*(LORCA, 2014, p. 12). Ainda que não haja aqui espaço para adentrar o universo da militância política de Lorca, negada por alguns, afirmada por outros, deixemos que o próprio poeta se faça arauto de alguns de seus ideais:

> Yo en este mundo siempre seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidário de los que no tienen nada y hasta la tranquilidade de la nada se les niega. Nosotros (me refiero a los hombres de significación intelectual y educados em el ambiente médio de las clases que podemos llamar acomodadas) estamos llamados al sacrifício. A mi me ponen em uma balanza el resultado de esta lucha: aqui tu dolor y tu sacrifício, aqui la justicia para todos, aún com la angustia del trânsito hacia el futuro que ya se presiente pero se desconoce, y decargo el puño com forza en este platillo. Mientras hay desequilíbrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de um rio. Uno es rico, outro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el outro pone sucio el aire com sus bostezos. Y el rico disse: '!Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lírio que florece em la orilla". Y el pobre reza: "Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre". Natural. El dia que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamais conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegria que estallará el dia de la gran revolución. (LORCA *apud* GIJÓN, 2013, p. 98).

Yerma, lirismo e tragicidade:

Por todo o acima exposto, compreende-se como é eclética a dramaturgia de Lorca, para a qual convergem formas tradicionais e temas populares, linguagem poética, não raramente versificada, entrecortada por canções cujo lirismo suaviza cenas que, sem poesia, seriam ásperas e ressequidas como o solo da terra pela qual transitam suas *personas* na chamada trilogia andaluz. *Bodas de Sangre*, concluída em 1932, foi inspirada em uma notícia de jornal segundo o próprio dramaturgo, que submete os dados de realidade, no entanto, a um "largo pensar", antes de produzir o traslado definitivo da terrível ocorrência para uma cena em tudo bela e comovente. A trama de uma noiva que abandona o noivo pouco antes da celebração de suas bodas para fugir com um antigo namorado resulta na morte dos dois rivais, que se confrontam após a perseguição vingativa do noivo, e se matam, um ao outro. No labor estético de Lorca, personagens figuradas em tipos, como o Noivo, a Noiva, a Mãe do Noivo, apresentam-se, no entanto, animados por caracterizações firmes e voluntariosas, que não lhes permitem retroceder em suas ações, uma vez estabelecidos os intentos que perseguem. Trata-se, em certo sentido, de um retorno aos padrões míticos das grandes tragédias gregas, com seus altivos

e excessivos heróis e heroínas, movidos pela dignidade trágica sustentada pela *hybris*. Apenas no teatro de Lorca, que replica o cenário rural e a vida simples da condição campesina andaluz, essas tragédias adquirem traços de identidade cultural que nem nos permitem despedir o enquadramento histórico que as define como tragédias tipicamente espanholas, nem as afastam das ações trágicas estruturadas em motivos míticos ancestrais, quando a arte ainda gravitava em torno do universal, fazendo-se, por isso mesmo, como diria Aristóteles em sua *Poética* (1966, p. 78), mais filosófica do que a História, que trata do particular.

La Casa de Bernarda Alba, cujo manuscrito indicia ter sido concluída em 1936, expõe a vida de uma família cuja matriarca, após o falecimento do marido, impõe às filhas, em sinal de luto, uma reclusão de oito anos, obrigando-as tiranicamente a viverem confinadas em sua casa. Assim como *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba* também teria uma contrapartida real, histórica, segundo o próprio Lorca, que diz ter sido vizinho da família Alba, conhecendo detalhes da rotina vivida pelas pessoas da casa que trasladou para a ficção teatral com significativo requinte estético, sendo esta outra das produções tão belas quanto trágicas do dramaturgo, inspiradas em ambientes e costumes típicos da região andaluz.

Finalmente chegamos a *Yerma*, escrita em 1934, portanto, já no período da Guerra Civil Espanhola. A trama, no entanto, aborda uma outra luta, tematizando a esterilidade através do desejo da protagonista por ter um filho que jamais gera. Embora pareça ser este um conflito existencial, o enquadramento da ação traz as questões sociais sobre a condição feminina para o centro do palco. Assim, o que parece um desejo íntimo da personagem, ser mãe, apenas adquire estatuto trágico se antevisto face às imposições do patriarcado sobre a função da mulher enquanto procriadora. A esse respeito, considere-se que, diferentemente de países mais democráticos, cujas lutas por direitos femininos permitiriam às mulheres certas conquistas no que respeita à igualdade de gêneros, na Espanha, as primeiras conquistas republicanas foram embargadas por forças antidemocráticas que se insurgem contra a Segunda República. Assim, em lugar do direito à liberdade, nas palavras de Fraile (2008, s/p.), o culto à maternidade permaneceu "como máximo horizonte de realização pessoal para a mulher e como o ideal de domesticidade".

Compreende-se, então, o drama de Yerma, casada com um marido que vive para o trabalho e vê sua lida obsessiva com os afazeres da agricultura e da pecuária ser bem

sucedida, já que as alusões aos negócios do casal ao longo da peça são sempre indicativas de sucesso material, como se, a despeito de uma natureza hostil, difícil, da terra árida e seca, cujas imagens remetem à região andaluz, essa esterilidade fosse vencida pela obstinação do proprietário em subjugar o solo, o clima, os bichos, para fazê-los procriar. A tensão se torna crescente justamente porque, quanto mais Yerma se torna descontente e lamuriosa por não engravidar, tanto mais seu marido Juan se irrita e dela se afasta, dedicando-se mais e mais ao cultivo da terra, à irrigação, ao cuidado do rebanho, ao tempo em que, dominado ele próprio pelos preceitos do patriarcado contemporâneos à peça, que recomendam o confinamento da vida da mulher ao espaço doméstico, Juan insiste em que Yerma não saia de casa. Daí ser possível concordar com Lawson (1949) sobre o caráter social de todo e qualquer conflito dramático. Tanto isso se confirma que, na peça de Lorca, nada menos do que vinte e quatro personagens desfilam em cena: além de Yerma e o marido, há vizinhas, cunhadas, uma velha pagã, um pastor, até um coro de lavadeiras, cada personagem ou grupo córico trazendo para a ação elementos dramáticos que agudizam o conflito de Yerma, por exemplo, quando sua vizinha engravida pouco tempo depois de casar, enquanto Yerma permanece estéril depois de dois anos de casada; ou quando Juan lhe adverte para não sair de casa para não dar às vizinhas o que falar.

Há, portanto, uma luta de Yerma consigo mesmo, com seu corpo, que se sente murcho enquanto a natureza floresce e ela constata que até as pedras amolecem sob o peso das chuvas e fazem crescer o mato, com suas lindas flores amarelas a se erguerem no ar... Há o contraponto entre o marido, que vive para o trabalho, e o amigo de infância, Vítor, o pastor, representação de um romantismo bucólico que diz muito do lirismo suave da peça, permitindo que, de forma quase ingênua, Yerma compare a rudeza do marido com a gentileza de Vítor, que um dia, antes de ser casada, lhe ergueu nos braços para fazê-la saltar um rego d'água... Há, ainda, o encontro fortuito, mas esperançoso, com a mulher pagã, uma mulher mais velha, experiente, mãe de nove filhos, a quem Yerma suplica que lhe ensine o que fazer para engravidar... Ao final do diálogo, a senhora pagã, ao dizer a Yerma que compete à mulher seduzir os homens, demanda da jovem uma habilidade que lhe é estranha, sobretudo considerando que Juan não parece ser um macho afeito a se render a tranças desfeitas ou a outros gestos sedutores que porventura pudesse Yerma imaginar. É assim que, a cada cena, Yerma não apenas se frustra com sua infertilidade, mas avalia sua sina e se afunda no desconsolo, à medida em que se confronta

com o mundo exterior, ele próprio estéril, pois que não lhe oferta nada que possa amparála em sua crescente obsessão por ter um filho.

O final da trama se fará trágico, apenas num sentido talvez impensado pelo público da época, aliás, um final que até hoje surpreende, não sem motivos. Depois de participar de um rito ao qual tradicionalmente costumavam acorrer mulheres que desejavam engravidar, espécie de romaria na qual a fertilidade se deve não ao santo, mas a relações escusas que as participantes mantinham com os homens que acudiam ao ritual, Yerma, digna como uma heroína trágica, embora tudo o que deseje da vida seja um filho, não consente com uma traição ao marido. Mesmo assim, depois da romaria, será surpreendida por Juan, que, conhecedor da má fama do rito, confronta Yerma e lhe declara de forma definitiva seu absoluto desinteresse em gerar filhos. A *peripeteia*, em estilo grego, advém na cena final da peça, no momento mesmo em que Yerma, tomada pela força que a revolta e a indignação lhe concedem, mata Juan com as próprias mãos, reconhecendo, naquele momento, haver matado seu próprio filho.

A adaptação de *Yerma* para o Grupo de Teatro Lavoura

O Grupo de Teatro Lavoura, fundado em 2004, em João Pessoa – PB, define-se como um núcleo de pesquisa em artes da cena e caracteriza-se pela investigação de uma multiplicidade de linguagens artísticas que confluem para seus espetáculos. Sua estreia se deu com a montagem de *Diário de um Louco*, baseada na obra de Nicolai Gogol, trabalho que conduziu o Lavoura a diversas regiões do país e se manteve ativo por dez anos, arrecadando diversos prêmios e muito contribuindo para a consolidação do grupo. O segundo trabalho do Lavoura foi o espetáculo *Bruta Flor*, que fez convergir teatro, literatura e música, tendo como base poemas do escritor, ator e cantor do grupo, André Morais, musicadas por reconhecidos talentos nacionais, dentre os quais: Chico César, Carlos Lyra, Sueli Costa, Ná Ozzetti, Ceumar. A parte musical desse espetáculo, em que um trovador conta e canta sua história, era executada ao vivo no palco. Consta ainda do currículo do Lavoura uma adaptação dramatúrgica do *Dom Quixote*, de Cervantes, realizada com o Grupo IAMAKÁ, do Departamento de Música da UFPB, uma parceria que levou à cena literatura e música renascentistas. Ainda ilustrando as aproximações do Lavoura com a literatura e a música, o grupo produziu, em parceria com a Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa, o espetáculo *Eu, Augusto*, em homenagem aos 100

anos do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos, poeta paraibano. Mais recentemente, o Lavoura produziu *O Último Édipo*, originalmente inspirado em uma atualização da tragédia sofocleana realizada pelo premiado escritor Waldemar Solha e intitulada *Édipo no Terceiro Milênio*. Essa montagem, da qual participei como dramaturgista, acabou por assumir fortes traços de trabalho colaborativo dos próprios atores e do diretor do grupo, o encenador, arquiteto, cenógrafo e iluminador Jorge Bweres. Em sua atual configuração, o Lavoura continua congregando diretores, atores, atrizes, músicos e técnicos que primam por sua formação acadêmica e que se fazem, portanto, também estudiosos ou pesquisadores da cena, a saber: Ingrid Trigueiro, Rachel Cavalcante, Joevan Oliveira, Herlon Rocha, Geyson Luiz e Ari Falcão. Presentes desde a sua fundação e responsáveis por tudo o que diz respeito ao Lavoura, as produtoras Metilde Alves e Nina Rosa, a quem o grupo deve sua permanência e seu sucesso, a despeito das dificuldades que se antepõem às artes em geral no Brasil e, mais especificamente, no Nordeste, onde fazer sobreviver um grupo teatral é em si mesmo uma façanha heroica. No momento, além de estar em curso a adaptação de *Yerma*, da qual assumi o dramaturgismo e a direção, o Lavoura está também produzindo o espetáculo *Todo o tempo do mundo*, dirigido por Joevan Oliveira, com dramaturgia de André Morais.

No processo adaptativo da peça de Lorca para o Lavoura, não foram poucas, nem pequenas, as modificações por mim realizadas como dramaturgista, muitas delas resultantes de cortes radicais na estrutura da obra original, havendo também condensações, deslocamentos, ajustes, retoques e acréscimos textuais, tudo, entretanto, orientado por um projeto estético cuidadosamente planejado para atender a premissas, possibilidades e limites do grupo, sem perder de vista o conhecimento sobre a dramaturgia de Lorca, sua fortuna crítica, assim como nossa própria leitura da peça objeto da adaptação.

No que diz respeito a personagens, por exemplo, as vinte e quatro *personas* do texto de Lorca foram reduzidas a cinco. Destas, apenas Yerma está fisicamente em cena. Os demais personagens existem somente através das falas da protagonista, que com eles conversa e interage cenicamente, como se no palco estivessem. Isso permite um jogo de cena constante entre realismo e antirrealismo. Há, por exemplo, na cena de abertura, uma mesa posta para o café da manhã ao redor da qual se movimenta Yerma, assoberbada entre os afazeres da casa, agindo de forma pretensamente realista, abrindo cortinas,

vestindo um avental, guardando louças, dobrando panos e mais panos recolhidos de um cesto de roupas, enquanto tagarela com o marido como se o mesmo estivesse sentado na cadeira que, no entanto, permanece vazia, gerando uma presença-ausente que indaga à própria arte sobre o sentido de realidade ali posto de forma simbólica. Ao esposo, in/existente na cena, Yerma dirige todo seu cuidado e atenção:

> **YERMA:** Você precisa se cuidar. Não tem mais corpo para tanto trabalho. Quando nos casamos, você era robusto. Agora, tem o rosto pálido, como se nunca visse o sol. Por que você não vai ao rio nadar um pouco? Ou por que não sobe à varanda e descansa, enquanto a chuva cai? Já estamos casados há vinte e quatro meses e vejo você cada vez mais triste, mais seco, quase que crescendo ao contrário (Ato I, Quadro I).

Essas presenças-ausentes fazem-se, ao mesmo tempo, teatralmente compreensíveis e dramaticamente perturbadoras. Ao dirigir falas e gestos a interlocutores que se fazem presentes sem que ali estejam seus corpos, Yerma acaba por falar sozinha a todo tempo, embora não esteja falando consigo mesma. Essa estratégia, ao tempo em que acentua o protagonismo de Yerma, potencializa sua solidão.

No que concerne aos nomes das personagens, fiz o que fez Lorca em *Bodas de Sangre*, isto é, transformei em "tipos" três das cinco *personas*, fazendo com que Yerma dirija-se a Juan, a Maria e à Velha Pagã, respectivamente, como: Marido, Vizinha e Senhora. Com isso, apenas Vítor, o pastor, e a própria Yerma mantêm seus nomes próprios, o que não deixa de ser significativo, justamente porque, ao adquirirem estatutos tipificados, o Marido, a Vizinha e a Senhora passam a ser entrevistos não exatamente como *caracteres*, mas como funções, ainda que o Marido receba, através das falas da própria Yerma, traços definidores de seu comportamento e até de sua psicologia. No entanto, considerando a fixidez de sua caracterização, sendo um personagem que não se modifica no curso da ação, julgamos por bem torná-lo uma tipificação de um marido representativo do patriarcado, em relação ao qual se demarca Vitor, o pastor, símbolo por excelência do lirismo romântico que o individualiza poeticamente, tornando-o especial. Assim, sendo o único nomeado, Vítor coloca-se em posição análoga à de Leonardo, o rival do Noivo em *Bodas de Sangre*, embora, em *Yerma*, a figura do jovem pastor mantenha-se no patamar do idealismo romântico, sem resvalar jamais para a sexualidade animalesca de Leonardo, cuja imagem se confunde com a do cavalo que galopa.

Voltando ao protagonismo, mas também à solidão de Yerma, vale considerar como os personagens que com ela interagem sem que estejam corporalmente em cena fazem ajuntar novas significações à ação dramática. Isto porque, embora fisicamente só, as *personas* com as quais se relaciona, em larga medida, lhe assombram, ao representarem, cada qual, um modelo existencial contra o qual se mira a protagonista, de maneira que a cada novo "diálogo" com essas presenças-ausentes, Yerma se confronta mais dramaticamente consigo mesma, aprofundando-se o seu isolamento e a sua dor. O Marido lhe apresenta como forma de vida o pendor ao trabalho excessivo que o preenche e o recompensa com riquezas materiais que a ele bastam; a Vizinha engravida apenas cinco meses depois de casar, revelando a Yerma uma fertilidade que lhe é negada; a Senhora pagã vive livre pelos campos e já gerou nove filhos; Vítor e suas ovelhas estão fora do seu alcance, pois, sendo honrada e digna, Yerma sequer ousa sonhar com um romance ou com a possibilidade de gerar um filho do adultério, permanecendo, assim, presa ao casamento estéril, ao lar vazio, às conversas ocasionais com a Vizinha e com a Senhora, que por ela nada podem fazer, pois que habitam outros mundos. É assim que os quadros se sucedem. Em nossa adaptação, há quatro quadros em cada um dos dois atos que conduzem Yerma ao conflito final, quando, plena de autoconhecimento, encontra seu destino, que se revela fatalístico, justamente porque contra ele lutou Yerma do princípio ao fim, ao cultuar a vida e ter que se confrontar com a morte.

Por sua sutileza e complexidade, a caracterização de Yerma na própria peça de Lorca merece considerações adicionais. Encontrar soluções dramatúrgicas para a personagem exigiu atenção e cuidados extremos, pois que em Yerma subsistem, ao mesmo tempo, a suavidade, a ternura, a doçura, mas também uma força imperiosa e uma energia potente, poeticamente associadas ao feminino. Em suas falas, portanto, sempre que possível, tentei manter o lirismo do texto original e, sem subtrair-lhe traços da cultura andaluz, busquei mantê-los justamente naquilo que têm de mítico, místico, poético, universal. O ruralismo que contextualiza a ação tange o mítico e o bucólico, de maneira que a trama não se demarca exatamente em relação a sua dimensão *spatio-temporal*, adquirindo assim contornos poéticos que lhe permite ser decifrável enquanto alegoria dramática cabível em qualquer tempo e lugar, luta intensa por algo que a vida insiste em negar. Note-se, em um trecho de nossa adaptação textual, citado abaixo na sequência do original de Lorca, ilustrações das estratégias por nós utilizadas, por exemplo, ao

transferirmos falas alheias para Yerma, ao enxertarmos nas falas trechos extraídos de outras situações para acentuar a dramaticidade da ação (parte em negrito), sem perdermos de vista a doçura de Yerma, sua angústia por não engravidar, aproveitando ainda a percepção de Ortega Y Gasset sobre a relação do povo andaluz com a terra:

> *YERMA. No andes mucho y cuando respires respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes.*
> *MARÍA. Oye, dicen que más adelante te empuja suavemente con las piernecitas.*
> *YERMA. Y entonces es cuando se le quiere más, cuando se dice ya ¡mi hijo! ¡Dichosa! De todas las novias de tu tiempo tú eres la única... Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más, pero dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, **no sé por qué**. Si sigo así, acabaré volviéndome mala.*
>
> YERMA: Não vá andar muito, caminhe devagar, respire suavemente, como se tivesse uma rosa entre os dentes... Dizem que depois ele começa a empurrar nosso ventre com as perninhas. Acho que é nesse momento que se tem mais amor; quando se pode dizer: "meu filho!" Mulher de sorte! De todas as noivas de teu tempo, és a única que... Claro que ainda há tempo. Eu sei. Helena demorou três anos; e outras, do tempo de minha mãe, demoraram ainda mais. Mas dois anos e vinte dias, como eu, é demais... Não é justo que me consuma aqui sozinha, dia após dia. Muitas noites saio descalça pelo pátio, para pisar a terra. **Meus pés buscam a terra úmida, como se meu corpo desejasse que alguma semente brotasse do chão e a vida subisse pelas minhas pernas, e se entranhasse nesse corpo murcho...** Sim, sim, se continuo a viver assim, acabarei mal (Ato I, Quadro II).

Não havendo aqui espaço para mais detalhes sobre o nosso processo adaptativo, restaria dizer que, em seu protagonismo, antevisto de uma perspectiva mais teatral, Yerma assume plenamente não apenas as falas, mas seu próprio universo cênico, construindo e desconstruindo o cenário no qual atua. É assim que arruma e desarruma a cena, modifica, transforma, atua sobre o ambiente de acordo com seus desejos e suas obrigações domésticas. Empenhada em agradar o marido ou em bem receber a vizinha, reinventa o espaço, põe e tira a mesa, afasta cadeiras, dobra e desdobra guardanapos, toalhas de mesa, lençóis, abre e fecha cortinas, arruma e desarruma tecidos, fitas, rendas, lã colorida... Enquanto se move em seu universo feminino, por vezes cria oportunidades para falar sozinha, como num breve monólogo hamletiano em que externa suas aflições. Às vezes se perde na imaginação e se dirige ao próprio ventre, conversando com o filhinho com o qual sonha, mas que nunca é chegado... Outras vezes dirige-se ao público e toma a audiência como confidente, em momentos nos quais pensamentos ou palavras não podem

ser contidas e o antirrealismo assalta a cena, rompendo a quarta parede para aproximar o público do palco no qual se debate a protagonista, que cozinha, costura, tece e borda, enquanto sonha e sofre, num misto de enlevo e dor que responde certamente pela beleza desse delicado drama que se fará tragédia.

Ao final, nossa versão se vale da liberdade que nos concede a arte e encaminha Yerma não a uma romaria, mas a uma dança com touros, cena derradeira na qual a tragicidade e a violência da trama lorquiana encontram, numa arena festiva e sangrenta, um desfecho dionisíaco, representação por excelência da eterna luta entre *Eros* e *Thanatos*.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

CALZADA, Luis Sáenz de la. *La Barraca:* Teatro universitário. Madrid: Revista de Occidente, 1976.

FRAILE, María Eugenia Fernández. *Historia de las mujeres en España:* historia de una conquista.Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042008000100001&lang=pt Acesso em 12/07/2019.

GARCÍA, Miguel Ángel. *El Veintisiete en vanguardia:* Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporânea. Valencia: Pre-Textos, 2001.

GIJÓN, Francisco. *La Segunda Republica Y La Guerra Civil.* España: Publicaión Independiente, 2013.

LAWSON, John Howard. *Theory and technique of playwriting and screenwriting*. New York: Putnam's Sons, 1949.

LORCA, Federico Garcia. *Medio pan e un libro/ Teoria y juego del duende.* Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2014.

_____. Yerma. Bodas de Sangre. La Casa de Bernarda Alba. In: *Teatro completo.* Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2012.

ORTEGA Y GASSET, José. *Teoria de Andalucia y Otros Ensayos.* Madrid: Revista de Occidente, 1944.

RODRIGUES, Grygena dos S.T. *A dramatização do trágico em Yerma, Bodas de Sangre e La Casa de Bernarda Alba, de Federico Garcia Lorca.* Tese de Doutorado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

"MINHA COR, TUA COR, TODAS AS CORES" - PROPOSIÇÃO E ANÁLISE DE UM PROJETO DE LEITURA LITERÁRIA

Caroline Valada Becker (CAp-UFRGS)[1]

Resumo: Neste artigo, será apresentado o projeto de leitura "Minha cor, tua cor, todas as cores". Ele foi idealizado para alunxs do sexto ano do Ensino Fundamental e prevê a leitura de diferentes gêneros literários e expressões artísticas (narrativa gráfica, conto e cordel). Duas perspectivas teóricas subsidiam a proposição aqui descrita: por um lado, o protagonismo, na sala de aula, de temas, de discussões e de práticas pedagógicas que pretendem promover a educação para as relações etnicorraciais; por outro lado, a concepção de educação literária e de projetos de leitura como paradigma das aulas de Língua Portuguesa e Literatura.
Palavras-chave: Relações etnicorraciais; Projeto de leitura; Leitura literária.

Educação para as relações etnicorraciais

Começarei com palavras de bel hooks, retiradas do livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*: "Na vida adulta, encontrei poucos brancos realmente dispostos a fazer o que é preciso para criar um mundo de igualdade racial" (HOOKS, 2017, p. 41). A triste constatação de hooks sugere a necessidade de transformações no fazer docente. O papel do sujeito branco – neste caso, a atuação de professorxs brancxs (meu papel, portanto) – é essencial para a desconstrução das estruturas e das práticas racistas inerentes à sociedade. Aos professorxs brancxs que ocupam historicamente espaços de privilégio (ou seja, a mim, professora branca), cabe assumir a pauta da luta contra o racismo, a pauta da valorização da identidade e das representações negras na contemporaneidade, a pauta da reescrita da história oficial para, dessa forma, possibilitar a emergência de novas narrativas. Por exemplo, podemos e devemos analisar quais heróis foram eleitos para compor a narrativa oficial; podemos e devemos analisar quais representações da identidade negra difundimos em sala de aula e no dia a dia e que, assim, compõem o imaginário que nos acompanha.

Nilma Lino Gomes, no artigo "Cultura negra e educação", assinala a escola enquanto esse lugar de legitimação discursiva e de reprodução de imagens:

> A escola, enquanto instituição social responsável pela organização, transmissão e socialização do conhecimento e da cultura, revela-se como um dos espaços em que as representações negativas sobre o negro são difundidas.

[1] Graduada em Letras (UFRGS), Mestra e Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS); professora no Colégio de Aplicação da UFRGS, instituição na qual desenvolve a pesquisa "O livro é um convite: projetos de leitura e formação de leitores na Educação Básica". Contato: carol.valada@gmail.com.

> E por isso mesmo ela também é um importante local onde estas podem ser superadas. (GOMES, 2003, p. 77)

Tal reconfiguração das práticas de sala de aula – repensando seus paradigmas e seu repertório – figura, sem dúvida, como um compromisso ético, o qual foi fortalecido pela Lei 10.639/2003, responsável por tornar obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, tanto do Ensino Fundamental quanto do Ensino Médio. Ao abandonar visões pacificadoras e míticas da miscigenação na sociedade brasileira, poderemos – com intensas doses de vergonha e criticidade e, principalmente, com novas condutas – desconstruir as estruturas racistas nas quais os brasileiros ancoram suas relações.

Como explica Tanise Müller Ramos, no texto "Africanidades na sala de aula: a construção de uma ambiência para a igualdade racial na escola", a escola brasileira tem um novo papel: educar para a diversidade etnicorracial, o que implica compreender a educação como uma ação antirracista (Cf. RAMOS, 2006). Cláudia Luísa Zeferino Pires dá eco a essa proposição ao explicar que é preciso investir em práticas pedagógicas cuja finalidade seja "superar o preconceito e oportunizar a formação humana como um todo" (CLAUDIA, 2006).

Dessa forma, confirmamos a impossibilidade da neutralidade no âmbito escolar (ainda que, infelizmente, nos últimos anos, seja exigida essa postura dxs professorxs). Escolhas de repertório, palavras que compõem nossos discursos, elaboração de material didático e, até mesmo, metodologias aplicadas expressam filiações ideológicas e teóricas. Em outras palavras, trata-se da composição do currículo – afinal, "o currículo é, sempre e desde já, um empreendimento ético, um empreendimento político" (SILVA, 1999, p. 29).

Sendo assim, uma escola comprometida com a educação para as relações etnicorraciais – para além de cumprir uma lei – evidencia engajamento na desconstrução de práticas racistas e engaja-se na valorização equânime de identidades étnicas. Por isso, Gomes explica que "esse é o papel da discussão sobre a cultura negra[2] na educação: ressignificar e construir representações positivas sobre o negro, sua história, sua cultura, sua corporeidade e sua estética" (2003, p. 81). Afinal, as muitas práticas discriminatórias e racistas que dão o tom das relações sociais brasileiras vêm da redução

[2] Para Nilma Lino Gomes, a "cultura negra" é, em síntese, a herança ancestral africana recriada no Brasil.

da desumanização da imagem do negro, uma vez que restringimos sua narrativa à escravidão. No livro *Relações raciais e desigualdade no Brasil*, Gevanilda Santos explica como isso acontece:

> Sabemos que toda e qualquer identidade é construída socialmente. A identidade negra, por ser um produto social, é resultante de uma situação de conflito envolvendo discriminação, exclusão social, exploração e, por fim, a opressão individual ou coletiva. [...] A hierarquia das raças e a subalternização do negro foi fruto de um processo histórico condicionante para que os negros internalizassem uma imagem desfavorável de si próprios. (SANTOS, 2009, p. 26-7)

Trata-se, portanto, de narrar e compor a história do negro, na sala de aula, a partir de uma perspectiva de valorização e de humanização.

O repertório apresentado na sala de aula

No mesmo livro mencionado anteriormente, bell hooks narra uma cena prosaica de sala de aula e explicita os mecanismos de controle presentes no ato de selecionar textos: "[...] o professor branco do departamento de literatura inglesa que só fala das obras escritas por 'grandes homens brancos' está tomando uma decisão política" (HOOKS, 2017, p. 53), a qual, nesse contexto, reproduz o racismo e o sexismo. Esse sujeito professor-homem-branco, por meio de suas escolhas, não permite questionamentos, apenas endossa narrativas historiográficas já existentes; esse professor-homem-branco não permite fissuras no discurso dominante, pois não traz, para sua sala de aula, a voz de mulheres, de mulheres negras, de homens negros. Esse professor-homem-branco não permite a seus alunos e a suas alunas negras um encontro com a representação do corpo e da identidade negra.

Dessa forma, a cena apresentada por hooks (a qual se repete em escolas e universidades) comprova a impossibilidade da neutralidade na educação. Ao indicar livros para seus alunos e suas alunas, professorxs compõem uma espécie de cânone (o qual pode reiterar listagens historiográficas já difundidas e legitimadas ou pode questionar tais seleções e compor novos itinerários) e apresentam determinadas representações da sociedade e das identidades que a povoam.

A literatura, entre outras definições, é o encontro com o outro, é o exercício da alteridade. Então, se a escolha do repertório trouxer apenas *uma* representação identitária, que alteridade estaremos a proporcionar?

No livro *Os jovens e a leitura*, Michèle Petit explica a potência implicada no ato de ler literatura: "Esta abertura para o outro pode assim realizar-se por meio da identificação, quando nos colocamos no lugar da experiência do outro, sobretudo por meio da leitura dessas histórias 'vividas', que fascinam muitas pessoas" (PETIT, 2009, p. 84).

Uma vez que a literatura apresenta uma "diversidade de pontos de vista" (PETIT, 2009, p. 85), é urgente avaliarmos quais perspectivas levamos aos estudantes: afinal, nossa prática docente apresenta e propaga qual representação do negro? Genilda Santos nos convida a pensar sobre a escolha de repertório:

> A imagem do negro nos meios de comunicação - e as representações sobre as relações raciais brasileiras (novelas, propagandas, programas humorísticos, reportagens policiais, vídeos, filmes e noticiários) - está carregada de estereótipos e distorções acerca do lugar subalterno do negro na sociedade. A imagem estereotipada é veiculada sempre com um tom de naturalidade e cordialidade isto é, sem qualquer estranhamento ou questionamento. (SANTOS, 2009, p. 21-2)

Como explica bell hooks, é preciso que tenhamos disposição para "abordar o ensino a partir de um ponto de vista que inclua uma consciência da raça, do sexo e da classe social" (HOOKS, 2017, p. 55). Esse comprometimento abre caminho para práticas que objetivam proporcionar um ambiente no qual emerge a construção da equidade racial.

Projetos de leitura na Educação Básica

Para iniciar as ponderações acerca da presença e modo de realização da leitura literária na Educação Básica, trarei as assertivas de Michèle Petit: "O que está em jogo na leitura – sobretudo entre os jovens, para quem ler não é algo natural – não me parece se reduzir a uma questão 'social'. Parece, a meu ver, aproximar-se da democratização profunda de uma sociedade" (PETIT, 2009, p. 101). Se o ato de ler literatura ganha contornos de exercício democrático, o ato de ler obras cujos enredos trazem representações críticas da identidade negra torna-se duplamente democrático.

Romances, contos e poemas que versam sobre a identidade negra, que revisitam a o passado, que humanizam (em oposição à desumanização e objetificação) a história, a cultura e o corpo negro são, sem dúvida, construções estéticas democráticas. Apresentar

escritorxs negrxs (em oposição ao predomínio de homens-brancos-escritores) para estudantes, ao longo de sua trajetória escolar, é um ato democrático. Simplesmente porque existem escritorxs negrxs; porque existem incontáveis outros traços identitários além da imagem do escravizado e da escravizada, ou seja, além da perspectiva do colonizador. Apresentar a complexidade e a multiplicidade da historicidade da identidade negra é um compromisso com a democracia. Trata-se de compreender que a frase adequada seria "os negros", ao invés de "o negro"; isto é, a pluralidade no lugar da singularidade estereotipa e reducionista. Vejamos:

> A cultura negra possibilita aos negros a construção de um "nós", de uma história e de uma identidade. Diz respeito à consciência cultural, à estética, à corporeidade, à musicalidade, à religiosidade, à vivência da negritude, marcadas por um processo de africanidade e recriação cultural. Esse "nós" possibilita o posicionamento de um negro diante do outro e destaca aspectos relevantes da sua história e de sua ancestralidade. (GOMES, 2003, p. 79)

Filiando-se às concepção da educação para as relações etnicorraciais, os docentes passam a analisar, com expressiva criticidade, a escolha dos livros. O repertório possibilitará, pois, a apresentação de múltiplas facetas das identidades negras. Selecionados os livros, será a hora e a vez de elaborar um projeto de leitura, um dos alicerces da *educação literária*.

Escolas que pretendem promover a educação literária não se apropriam do texto literário como pretexto para outros objetivos de aprendizagem (como gramática ou questões moralistas); não se dedicam apenas ao ensino da história da literatura; não insistem em leituras fragmentadas; não se restringem à elaboração de fichas de leitura. Ao contrário: uma escola que pretende promover a educação literária assume como objetivos o contato com os livros e a leitura integral das obras; oportuniza reflexões sobre as leituras realizadas, e o faz também por meio de atividades criativas, ancoradas em práticas de letramento; propõe variadas circunstâncias de leitura literária; incita a construção de comunidades de leitores. Esse conjunto de pressupostos, quando traduzido em atividades, parece-me, pode ser executado por meio de *projetos de leitura*.

Assim como projetos de pesquisa, a construção de um projeto de leitura prevê a delimitação de temática, justificativa, objetivos, metodologia, referencial teórico e cronograma; assim como um projeto de pesquisa, um projeto de leitura desenhado para a Educação Básica pode ter seu trajeto alterado à medida que é executado.

Na obra *Andar entre livros: a leitura literária na escola*, em um subcapítulo intitulado "O planejamento escolar", Teresa Colomer relata que "competência literária" dos alunos melhorou à medida que os organizaram seu fazer escolar deste modo, com estas situações: "**projetos ou unidades prolongadas de trabalho**, leitura em várias ocasiões, releitura das obras, atividade de resposta criativa, tempo de leitura individual, estímulo às recomendações mútuas, um bom acervo de livros e intervenções do professor" (COLOMER, 2007, p. 116, grifo meu).

As atividades prolongadas são, na verdade, sequências didáticas inseridas em projetos de leitura. Em outras palavras, o *planejamento escolar* faz-se essencial; não basta habitar o cenário escolar com livros, é preciso, também, promover ações de mediação de leitura, de acompanhamento do ato de ler literatura. No espaço escolar, é preciso *fazer algo a partir do livro*, pelo menos em muitas das ocasiões em que a leitura literária é vivenciada. Isso tudo é possível por meio do planejamento de projetos, pois "o trabalho por projetos torna possível que as atividades de leitura na escola superem uma boa parte das divisões artificiais, que se dão naturalmente nela [...]" (COLOMER, 2007, p. 119).

Quando planejados com detalhamento, sensibilidade e flexibilidade, projetos de leitura tornam-se experiências. Segundo Jorge Larrosa, a experiência é "[...] o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros" (2018, p. 43). Aproprio-me das palavras de Larrosa: no espaço escolar, uma experiência de leitura, inserida em um alargado projeto, é um acontecimento único. A "experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (LARROSA, 2018, p. 18), logo, um projeto de leitura pode oportunizar diferentes experiências, uma vez que é composto por momentos de leitura literária, situações delimitadas no tempo e no espaço potencialmente capazes de suscitar sentimentos. Como explica Vincent Jouve, "Se a leitura é uma experiência, é porque, de um modo ou de outro, o texto age sobre o leitor" (2002, p. 123).

"Minha cor, tua cor, todas as cores": um projeto de leitura em construção

Para mim, a leitura literária é o eixo estruturante do planejamento curricular do componente Língua Portuguesa e Literatura nas séries finais do Ensino Fundamental. Isso significa que a maioria dos objetivos de aprendizagem (as competências e as

habilidades a serem desenvolvidas ou os conteúdos a serem estudados) irão ao encontro das obras literárias. Na sala de aula em que projetos de leitura acontecem, muitos dos textos (diferentes gêneros discursivos) a serem lidos e produzidos ora irão preparar os estudantes para a leitura literária, ora irão aprofundar a leitura realizada e promover novas relações.

Um projeto de leitura elege um campo semântico (uma temática e suas derivações) e, então, seleciona obras a serem lidas (obras em diálogo, oportunizando intertextualidade; obras de diferentes gêneros literários, oportunizando a expansão do conhecimento das especificidades literárias). Indicado o campo semântico (prevendo, é claro, bifurcações e desdobramentos), é essencial questionarmos: o que eu, docente, pretendo construir? Ou seja, quais experiências serão tensionadas e quais saberes estarão implicados?

Como mencionado anteriormente neste texto, ao selecionar as obras, professorxs expressam suas filiações teóricas; do mesmo modo, ao prever as atividades, é preciso ter clareza acerca dos conceitos literários e dos conteúdos relacionados à língua e à linguagem. Em síntese, é preciso ter clareza acerca das motivações da composição do projeto de leitura (objetivos gerais e também específicos de cada leitura) para, então, prever etapas de realização, isto é, atividades a serem executadas. Como isso tudo é possível? As proposições metodológicas apresentadas por Teresa Colomer e por Rildo Cosson podem nos auxiliar.

Colomer descreve quatro etapas estruturantes do trabalho com a leitura literária em sala de aula: o *ler*, o *compartilhar*, o *expandir* e o *interpretar* (Cf. COLOMER, 2007, p. 197-8). Os verbos escolhidos explicitam os objetivos de cada momento. O ato de ler é essencial e demanda determinado tempo; na escola, depois de ler, socializar a leitura é imprescindível; o momento da expansão prevê atividades pontuais capazes de desenvolver determinadas competências e habilidades, trata-se de explicitar diferentes propósitos para cada leitura realizada; por fim, a interpretação seria o alargamento da leitura.

Dialogando com essas quatro etapas desenhadas por Colomer, temos o *letramento literário* de Rildo Cosson (2010). Nessa proposta, a sequência de abordagem da obra literária organiza-se assim: *motivação* (antecipar, por meio de atividades específicas, o que será lido); *introdução* (localizar o autor e a obra no campo literário e histórico);

leitura (ler, ou seja, decodificar a obra); *primeira interpretação* (interpretar de forma livre a obra; impressões de leitura); *contextualização* (trazer informações sobre a obra em diversos níveis, como a história, a teoria literária, o estilo); *segunda interpretação* (somar saberes, ou seja, unir a primeira interpretação e a contextualização); *expansão* (estabelecer intertextos).

As duas propostas demonstram a necessidade de acompanharmos a leitura literária realizada em sala de aula; isso não significa que todas as leituras propostas serão realizadas dessa forma, coletivamente, com atividades previstas; entretanto, demonstra que oportunizar o contato com a leitura literária é um desafio que exige produção e comprometimento do corpo docente. Não basta dizer "leia"; devemos, sim, refletir sobre os objetivos desse ato de ler e, principalmente, sobre o encadeamento de atividades previstas para a leitura, sobre os dispositivos de mediação que iremos compor, tendo em vista que as turmas são uma coletividade.

Entre os aprontamentos de Cosson, destaco duas etapas: a *motivação* e a *expansão*. Quando estamos diante de alunos do sexto ano do Ensino Fundamental II, por exemplo, faz-se essencial prepará-los para a leitura literária a ser realizada, ou seja, é indispensável criarmos um horizonte de expectativa, apresentando o campo semântico escolhido, preparando-os para o que encontrarão na ficção. Essa familiaridade, em alguma medida, apresenta algumas chaves de leitura e orienta alguns processos interpretativos; trata-se, portanto, do primeiro momento de um projeto de leitura. A última etapa, por sua vez, demonstra que a literatura não foi escolarizada, ou seja, não foi domada e transformada em pretexto pedagógico; *expandir* significa provocar o olhar atendo, reflexivo e comparatista, especialmente quando traz outras produções artísticas para o diálogo.

Vamos, enfim, conhecer o projeto de leitura "Minha cor, tua cor, todas as cores", o qual foi construído para ser experienciado por alunxs do sexto ano do Ensino Fundamental II e se organiza a partir dos pilares teóricos aqui apresentados – a educação para as relações etnicorraciais e a concepção de projeto de leitura.

Imagem 1: apresentação dos textos (literários e não literários) que compõem o projeto de leitura.

Temos, acima, uma linha do tempo que organiza as etapas do projeto de leitura; cada marco é um dos textos trabalhados em sala de aula, ao longo de dois trimestres (há multiplicidade de formatos e suportes, como vídeo de youtube, romance gráfico, literatura infantil, narrativa fílmica, conto e cordel). É essencial sabermos que essa disposição pode (e deve) ser alterada (por isso, o último item é um ponto de interrogação). Eu (professora de Língua Portuguesa e Literatura de turmas de sexto ano do Ensino Fundamental) idealizei tal projeto de leitura e, à medida que ele foi executado[3], alterei etapas e, até mesmo, modifiquei a escolha de leituras.

Questões etnicorraciais permeiam todos os textos escolhidos; e, entre eles, duas serão as leituras literárias de mais fôlego, a partir das quais um maior número de atividades será elaborado: a narrativa gráfica *Jeremias: pele*, de Rafael Calça e Jefferson Costa, e a poesia *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes[4].

Desde o início do ano letivo, sequências didáticas foram idealizadas e executadas, objetivando preparar os alunos e as alunas para a leitura de *Jeremias: pele*. Nesses primeiros momentos, experienciamos atividades relacionadas à linguagem dos quadrinhos e reflexões acerca da identidade etinicorracial. Sendo assim, ao longo do

[3] O projeto iniciou em Maio de 2019 e seguirá até Dezembro, quando o ano letivo se encerra; dessa forma, trago apenas uma parcela d as ações pedagógicas executas, uma vez que a submissão do artigo aconteceu em Outubro.

[4] Tendo em vista o limitado espaço para construção deste artigo, não será possível detalhar as atividades realizadas para cada uma das leituras. Entretanto, todo material está disponível neste site: carolvalada.wixsite.com/literaturanocapufrgs.

primeiro trimestre, trabalhamos com a leitura de *tirinhas*[5] e com o vídeo "Tour pelo meu rosto"[6], da youtuber Gabi Oliveira. Ou seja, o primeiro trimestre inteiro assumiu a função de "motivação", uma das etapas do letramento literário.

No segundo trimestre, realizamos coletivamente (ou seja, enquanto comunidade de leitores) a leitura da narrativa gráfica *Jeremias* e experienciamos muitas atividades. Analisamos detalhadamente o livro e realizamos diferentes produções textuais: algumas foram simples exercícios de pergunta e resposta; outras trouxeram produções textuais de diferentes gêneros, inserindo, dessa forma, os estudantes em diferentes contextos de escrita, ou seja, prevendo práticas de letramento.

Imagem 2, 3, 4 e 5: material elaborado por mim e usado para explorarmos as diferentes facetas da obra *Jeremias: pele*, conduzindo, dessa forma, as etapas "contextualização" e "segunda interpretação".

Essencial para esse projeto de leitura foi a presença da interdisciplinaridade: em Artes Visuais, partindo da contação de histórias da narrativa infantil *A cor de Coraline*, de Alexandre Rampazo, e do estudo da obra "Polvo", de Adriana Varejão, alunxs criaram, com lápis de cor, seu tom de pele[7].

[5] Foram muitas etapas para instrumentalizar os alunos para a leitura de quadrinhos.
[6] Nesta sequência didática, privilegiamos o estudo da tipologia textual descritiva.
[7] Esse trabalho terá outros desdobramentos: a partir do vídeo "Tour pelo meu rosto", os alunos e as alunas realizaram intervenções artísticas em fotos de seus rostos; essa imagem será a capa de uma caixinha onde teremos, também, a foto das mãos com o tom de pele criado com lápis e, ainda, um *qrcode* que levará a um link com a leitura, na voz de cada aluno, da descrição de seu rosto (trabalho desenvolvido no primeiro trimestre, nas aulas de Língua Portuguesa).

Imagem 6, 7 e 8: registro de atividades.

Oportunizamos, também, um cinedebate, envolvendo todos os componentes curriculares: assistimos ao curta "O xadrez das cores" (2004), de Marco Schiavon. Para formalizar o estudo sobre os elementos da narrativa, lemos o conto "Boneca", de Cuti, e tecemos relações com excertos de *Jeremias: pele*, refletindo sobre conceitos como *representatividade* e *empoderamento*[8]. Para o terceiro trimestre, teremos dois objetivos centrais: conhecer um pouco da literatura africana (o que faremos por meio de contos do escritor Ondjak, especificamente do livro *Os da minha rua*) e mergulhar no mundo do cordel, tendo em vista a leitura da obra *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes.

Para finalizar

Encerrando as reflexões aqui apresentadas, trago novamente bell hooks: para ela, "o sentimento de comunidade cria a sensação de um compromisso partilhado e de um bem comum que nos une" (2017, p. 57-8). Na sala de aula, podemos promover a construção de comunidade de leitores, pois uma turma inteira dedica-se a refletir sobre um mesmo assunto, vivencia as mesmas situações, ainda que as experiencie de forma única, porque a coletividade é composta por sujeitos únicos.

O sentimento de comunidade pode emergir, portanto, de uma comunidade leitora, pois "a leitura é um processo de compartilhamento, uma competência social" (COSSON, 2014, p. 36). Se a leitura pode ser compreendida como a "chave para uma série de transformações, em diferentes âmbitos, contribuindo sobretudo para uma recomposição das representações, das identidades e das relações de pertencimento"

[8] A formalização do estudo desse conceito aconteceu em um momento bastante especial: a apresentação de uma aluna do oitavo ano. Essa aluna (que é negra) pesquisou, na Iniciação "O empoderamento da mulher negra por meio da música". Ela realizou a apresentação para as turmas de sexto ano e fizemos relações com personagens da obra *Jeremias: pele*.

(PETIT, 2009, p. 103), a leitura que permite pensarmos sobre as identidades e a historicidade dos negros será uma potência transformadora.

REFERÊNCIAS

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros:** a leitura literária na escola. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

GOMES, Nilma Lino. **Cultura negra e educação**. Revista Brasileira de Educação, Maio/Jun/Jul/Ago, nº 23, 2003. Disponível em <www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a05.pdf>. Acesso em 07/09/2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores:** escritos sobre experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

PIRES, Cláudia Luísa Zeferino. "Território, significações etnoculturais e educação". **UNIAFRO/UFRGS:** igualdade racial na educação básica [recurso eletrônico]. Organizadoras: Gládis Silva Kaercher, Tanara Forte Furtado. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura:** uma nova perspectiva. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Gevanilda. **Relações raciais e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2009.

SILVA, Thomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche:** a poética e a política do texto curricular.

RAMOS, Tanise Müller. "Africanidades na sala de aula: a construção de uma ambiência para a igualdade racial na escola". **UNIAFRO/UFRGS:** igualdade racial na educação básica [recurso eletrônico]. Organizadoras: Gládis Silva Kaercher, Tanara Forte Furtado. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

"CRIATIVIDADE" NO ENSINO DE LITERATURA E NA FORMAÇÃO DE LEITORES LITERÁRIOS

Maria Amélia Dalvi (UFES)[1]

Resumo: À luz do materialismo histórico, problematiza a noção de criatividade no contexto sócio-histórico de ascensão do neoliberalismo/ultraliberalismo. Discute como as atuais perspectivas oficiais para o ensino de literatura na escola (principalmente a partir da Base Nacional Comum Curricular – BNCC) podem esvaziar o corpo de conteúdos historicamente produzidos pelos homens sobre a literatura e a especificidade do trabalho do professor e do bibliotecário escolar – com consequências político-pedagógicas do ponto de vista da defesa de uma escola pública que tome como objetivo central a formação humana omnilateral, em detrimento da preparação para o mercado de trabalho.
Palavras-chave: Criatividade; Base Nacional Comum Curricular; Educação Literária; Ensino de Literatura.

Considerações iniciais

Conforme historiadores, filósofos e sociólogos do campo educacional (p. ex., SAVIANI, 2007, p. 423-440; FRIGOTTO, 2010 [1989], p. 151-237), nos anos 1980-90, houve uma retração de correntes pedagógicas críticas, no mundo Ocidental, a partir da ascensão de Thatcher, na Inglaterra, em 1979; de Reagan, nos EUA, em 1981; de Kohl, na Alemanha, em 1982; de Collor, no Brasil, em 1989, sob o signo do neoliberalismo/ultraliberalismo.

Essa movimentação se deu em função da disseminação, no plano ideológico, de princípios econômicos como o equilíbrio fiscal, a desregulação de mercados, a abertura das economias nacionais e a privatização dos serviços públicos. O vetor político necessário foi a desconfiança em relação às democracias de massa, à centralização estatal na definição de políticas e à viabilidade de seguridade social ampla.

A nova situação priorizou a produção de efeitos demonstráveis e mensuráveis pelos critérios de "eficiência" e "eficácia"; a legitimidade da pesquisa e do ensino passou a se fazer, então, primordialmente, pelo atingimento de metas de "desempenho" e "produtividade", bem como pelas "competências e habilidades" que fossem capazes de desenvolver e comprovar (GENTILI, 1995; FRIGOTTO, 2008; MÉSZÁROS, 2008; CHAUÍ, 2014).

Nesse novo contexto, "[...] passa-se a assumir [...] o fracasso da escola pública, justificando sua decadência como algo inerente à incapacidade do Estado [...]. Com isso

[1] Graduada e mestra em Letras e doutora em Educação (UFES), é professora efetiva da UFES. Contato: dalvimariaamelia@gmail.com.

se advoga a primazia da iniciativa privada regida pelas leis do mercado" (SAVIANI, 2007, p. 426-427).

A desconstrução e fragilização de tendências pedagógicas assumiu como procedimento a "flexibilização" axiológica, epistemológica e terminológica, em coerência com o esfacelamento e reorganização das bases de produção da riqueza. O Toyotismo, que substituiu o Fordismo, passou a priorizar trabalhadores flexíveis, adaptáveis, polivalentes, produtivos e autorregulados (RAMOS, 2011).

Formar esse trabalhador requer uma educação formal afim à lógica da massificação cultural, com deslegitimação do conhecimento artístico, científico e filosófico elaborado, orgânico e sistematizado.

Visando, pois, a atender à nova demanda do campo produtivo, a dimensão obrigatória da escolarização passou a contemplar apenas conhecimentos gerais, ofertando fundamentos mínimos para que o sujeito se tornasse capaz de "aprender a aprender" (DUARTE, 2000), independentemente de se assegurarem políticas de educação escolar e de formação profissional continuada – de modo que a não-empregabilidade torne-se uma responsabilidade individual.

Nesse contexto, termos como "criatividade", "empreendedorismo", "flexibilidade" e "inovação" receberam forte impulso, passando a ser vistos como necessários nos tempos de esfacelamento do mercado de trabalho com empregos estáveis e com direitos assegurados. A oposição a uma educação universal se apresenta com um sedutor discurso em defesa da liberdade e da autonomia, e minimiza a importância da educação escolar e do diálogo organizado com posições antagônicas no seio do tecido social.

Propositadamente, houve um apagamento da perspectiva de que, para a maioria das crianças, é na escola que se tem acesso ao conhecimento humano mais elaborado, e que é a apropriação-objetivação desse conhecimento o que permitiria saltos psíquicos qualitativos necessários à produção de uma consciência crítica emancipada (MARTINS, 2013, p. 29).

Face à impossibilidade de abordar todos os termos-chave dessa nova lógica produtiva e educativa, este trabalho se dedicará a diferentes modos como a criatividade comparece em documentos públicos contemporâneos (particularmente, a Base Nacional Comum Curricular). Mais particularmente, perguntamos: *Nos mais recentes*

documentos oficiais normatizadores e orientadores da educação básica brasileira, no que se refere ao ensino de Língua e Literatura (leia-se: na Base Nacional Comum Curricular, finalizada e promulgada entre 2017-2018), o que é previsto no que diz respeito à criatividade?

Criatividade na perspectiva da psicologia histórico-cultural e na BNCC

Vygotsky (2014, 2018) propôs uma teoria da criatividade segundo a qual a imaginação criativa parte da brincadeira da criança: a simbolização do que não existe na imediaticidade tangível da experiência sensória adquire importância fundamental para a gênese do pensamento abstrato, que será fundamental para a futura capacidade ideativa, aqui entendida como necessária à atividade criativa intencional.

A brincadeira da criança, nessa perspectiva, é um ponto de partida para o processo que culminará na formação do sujeito criativo, e não a máxima realização da atividade criativa – como eventualmente o senso-comum apregoa: a criança como o ser cujo pensamento e produção seria livre das amarras sociais, e, portanto, seria plenamente criativo.

Ainda conforme o autor, o adolescente, em comparação com a criança, progrediria no que concerne à interação regulada entre imaginação/fantasia e pensamento conceitual; somente no adulto a criatividade se tornaria madura, como função mental superior que pode ser conscientemente regulada, entre outros fatores, pela incorporação e superação dos conhecimentos historicamente produzidos pela humanidade, devidamente apropriados e objetivados no curso da educação.

Mas esta não parece ser a compreensão majoritária. Em alentado estudo dedicado ao assunto, Saccomani (2014) afirma que o senso comum tornou a concepção de criatividade como potencial individual natural (inato) ou como "habilidade" desenvolvida a partir de relações espontâneas, que dispensaria a transmissão sistemática de conhecimento. Nessa perspectiva majoritária, "[...] a transmissão do conhecimento é compreendida como autoritária, impositiva e repressiva, como algo que tolheria a liberdade e cercearia a criatividade dos indivíduos" (SACCOMANI, 2014, p. 10-11).

Dada a restrição que nos impede de abordar aqui todos os documentos oficiais da educação nacional vigentes que normatizam e orientam o processo de escolarização

obrigatória entre os 4 e os 17 anos, optamos por nos restringir ao mais recente e importante deles: a Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Na parte dedicada à Educação Infantil (Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#infantil >. Acesso em 23 ago. 2019), a palavra "criatividade" aparece unicamente no item "Direitos de Aprendizagem e Desenvolvimento na Educação Infantil". Na parte do documento dedicada ao Ensino Fundamental (Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#fundamental >. Acesso em 23 ago. 2019), não comparece nenhuma ocorrência da palavra "criatividade", nem de cognatos.

Por isso (a baixa ocorrência), nós nos restringiremos às ocorrências da palavra "criatividade" e seus cognatos na parte dedicada ao Ensino Médio (Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#medio >. Acesso em 16 jul. 2019) – onde há seis ocorrências, em diferentes subpartes (ou itens) do documento.

A criatividade no Ensino Médio: o que diz a BNCC?

As ocorrências são as seguintes: duas no item dedicado às "Finalidades do Ensino Médio no mundo contemporâneo":

> [1] [...] proporcionar uma cultura favorável ao desenvolvimento de atitudes, capacidades e valores que promovam o *empreendedorismo* (*criatividade*, inovação, organização, planejamento, responsabilidade, liderança, colaboração, visão de futuro, *assunção de riscos*, resiliência e curiosidade científica, entre outros), entendido como *competência essencial ao desenvolvimento pessoal, à cidadania ativa, à inclusão social e à empregabilidade* (BRASIL, 2018, [s. p.], grifos nossos).
>
> [2] [A preparação básica para o trabalho e a cidadania] supõe o *desenvolvimento de competências* que possibilitem aos estudantes inserir-se de forma ativa, crítica, *criativa* e responsável em um *mundo do trabalho cada vez mais complexo e imprevisível*, criando possibilidades para viabilizar seu projeto de vida e *continuar aprendendo*, de modo a ser capazes de se *adaptar com flexibilidade* a novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores. (BRASIL, 2018, [s. p.], grifos nossos).

Uma no item "As tecnologias digitais e a computação":

> [3] São definidas *competências e habilidades*, nas diferentes áreas, que permitem aos estudantes: [...] utilizar, propor e/ou implementar soluções (processos e produtos) envolvendo diferentes tecnologias, para identificar, analisar, modelar e solucionar problemas complexos em diversas áreas da *vida cotidiana*, explorando de forma efetiva o raciocínio lógico, o pensamento computacional, o espírito de investigação e a *criatividade*. (BRASIL, 2018, [s. p.], grifos nossos).

Uma no item "As juventudes e o ensino médio":

> [4] Para formar esses jovens como sujeitos críticos, *criativos*, autônomos e responsáveis, cabe às escolas de Ensino Médio proporcionar experiências e processos que lhes garantam as aprendizagens necessárias para a leitura da realidade, o enfrentamento dos novos desafios da contemporaneidade (sociais, econômicos e ambientais) e a tomada de decisões éticas e fundamentadas. O mundo deve lhes ser apresentado como campo aberto para investigação e intervenção quanto a seus aspectos políticos, sociais, produtivos, ambientais e culturais, de modo que se sintam estimulados a equacionar e resolver questões legadas pelas gerações anteriores – e que se refletem nos contextos atuais –, abrindo-se *criativamente* para o novo. (BRASIL, 2018, [s. p.], grifos nossos).

Uma no item "A progressão das aprendizagens essenciais do ensino fundamental para o ensino médio":

> [5] No Ensino Médio, o foco da área de Linguagens e suas Tecnologias está na ampliação da autonomia, do protagonismo e da autoria nas práticas de diferentes linguagens; na identificação e na crítica aos diferentes usos das linguagens, explicitando seu poder no estabelecimento de relações; na apreciação e na participação em diversas manifestações artísticas e culturais; e no *uso criativo* das diversas mídias. (BRASIL, 2018, [s. p.], grifos nossos).

E uma última no item "BNCC e itinerários":

> [6] Assim, a oferta de *diferentes itinerários formativos* pelas escolas deve considerar *a realidade local, os anseios da comunidade escolar* [...] de forma a propiciar aos estudantes possibilidades efetivas para construir e desenvolver seus projetos de vida e *se integrar* de forma consciente e autônoma na vida cidadã e no mundo do trabalho. Para tanto, os itinerários devem [...] organizar-se em torno de um ou mais dos seguintes eixos estruturantes:
>
> [...]
>
> II – *processos criativos*: supõem o uso e o aprofundamento do conhecimento científico na construção e criação de experimentos, modelos, protótipos para a *criação de processos ou produtos que atendam a demandas* para a resolução de problemas identificados na sociedade (BRASIL, 2018, [s. p.], grifos nossos).

Fica bastante evidente todo o jargão neoliberal e salta aos olhos o objetivo de formar subjetividades afins à lógica produtiva em voga a partir das transformações no mundo do trabalho contemporâneo – reafirmando aquilo que discutimos na contextualização inicial deste trabalho.

Na primeira ocorrência, a criatividade aparece em parêntese explicativo, consoante às finalidades do EM, e o foco está no desenvolvimento de "competências e habilidades" que promovam o "empreendedorismo", entendido como "essencial ao desenvolvimento pessoal, à cidadania ativa, à inclusão social e à empregabilidade". A criatividade não é abordada como capacidade imaginativa necessária ao questionamento e à transformação da sociedade, mas à sua confirmação.

Na segunda ocorrência, a criatividade é apresentada como uma das "competências" que possibilitem aos estudantes inserir-se no "mundo do trabalho cada vez mais complexo e imprevisível", "criando possibilidades [...] para viabilizar seu projeto de vida e continuar aprendendo". Tudo isso na lógica de que os sujeitos sejam "capazes de se adaptar com flexibilidade a novas condições de ocupação ou aperfeiçoamento posteriores" – dimensões da nova ordem produtiva que já analisamos anteriormente.

Vê-se com clareza, nessas duas ocorrências, a hegemonia, no documento oficial, das pedagogias do "aprender a aprender" em seu atendimento à lógica econômica vigente, e em sua opção por confirmar o atual sistema produtivo.

Na terceira ocorrência, reitera-se a opção pela "pedagogia das competências": a criatividade (ao lado do raciocínio lógico, do pensamento computacional e do espírito investigativo) estaria dedicada a identificar, analisar, modelar e solucionar problemas da vida cotidiana – apenas isso. Como se pensar em uma educação literária plena, quando os usos previstos para a criatividade estão restritos aos problemas da vida cotidiana? Como a potência questionadora e revolucionária da imaginação poderia ter lugar nessa compreensão reducionista da criatividade humana?

A quarta ocorrência é a única, no documento, que evidencia uma compreensão da criatividade como desdobramento do processo de aprendizagem, pois explica que "para formar esses jovens como sujeitos críticos, criativos, autônomos e responsáveis, cabe às escolas de Ensino Médio proporcionar experiências e processos que lhes garantam as aprendizagens necessárias para a leitura da realidade, o enfrentamento dos novos desafios [...] a tomada de decisões éticas e fundamentadas". Neste trecho, o documento afirma, ainda, que "O mundo deve lhes ser apresentado como campo aberto para investigação e intervenção". Porém, no final do trecho, o entendimento a respeito da criatividade afina-se novamente à lógica de formação de subjetividades que se adaptem e que sejam flexíveis, pois prevê que os jovens sejam "estimulados a equacionar e resolver questões legadas pelas gerações anteriores – e que se refletem nos contextos atuais –, abrindo-se criativamente para o novo" (grifos meus). Ou seja, não pensando criativamente o novo, não questionando criativamente o novo, não problematizando criativamente o novo, mas "abrindo-se criativamente" para ele. É a mesma lógica que preside a ideia de que a criatividade deva comparecer "no uso criativo das diversas

mídias" – como aparece na quinta ocorrência, dedicada especificamente à área de Linguagens.

A sexta e a sétima ocorrências acontecem na explicitação das bases da proposta de "itinerários formativos", presente na BNCC. A lógica dos itinerários formativos é afim à proposta de redução do currículo a um mínimo comum e à diversificação de percursos, baseados nos interesses e possibilidades individuais (aspecto que já discutimos no início deste trabalho). Essa lógica fica evidente na afirmação de que "a oferta de diferentes itinerários formativos pelas escolas deve considerar a realidade local, os anseios da comunidade escolar" e de que a escolarização deve "propiciar aos estudantes possibilidades efetivas para construir e desenvolver seus projetos de vida e se integrar de forma consciente e autônoma na vida cidadã e no mundo do trabalho". Mais uma vez, a perspectiva é de responsabilização do sujeito e de integração.

Ao apresentar os eixos estruturantes dos "itinerários", no documento oficial, a criatividade, mais uma vez, direcionada a finalidades pragmáticas, imediatistas; noutras palavras, entendida como presente apenas quando se demonstra por meio de resultados mensuráveis, controláveis, a saber, na "criação de processos e produtos que atendam a demandas".

Face à análise crítica das ocorrências do termo "criatividade" e seus cognatos na BNCC, parece bastante pertinente concluir que as propostas hegemônicas atuais no campo educacional brasileiro visam à confirmação dos elementos que discutimos na parte inicial deste trabalho.

Considerações finais

Vincados, como Saccomani (2014), pela dialética materialista e histórica, entendemos o trabalho como atividade que diferencia humanos e animais e como atividade que, ao mesmo tempo, conserva e transforma a realidade – de modo que a reprodução não seja apenas repetição e conservação, mas igualmente transformação.

Defendemos o ensino-aprendizagem de conhecimentos historicamente produzidos e sistematizados pela cultura humana, bem como o estudo orientado dos clássicos literários (na sua dialética com os novos valores postos pelas obras contemporâneas), como modos privilegiados de cultivo e desenvolvimento da criatividade literária dos estudantes em processo de escolarização.

Reiteramos, assim, o que dissemos no último encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 2018:

> A (so)negação, na escola, de conteúdos escolares imediatamente reconhecíveis, comunicáveis e objetiváveis [...], o esvaziamento de um repertório de textos socialmente reconhecidos como clássicos [...] e a insistência na impossibilidade de negociação social de sentidos para os textos tem como consequências: a impossibilidade de reproduzir em cada ser humano singular a humanidade genérica, o esvaziamento de um campo de conhecimentos, procedimentos e atitudes humanas e, enfim, a destruição de qualquer possibilidade democrática; pois a democracia necessita que saibamos negociar sentidos, produzir sentidos – e os textos literários, com sua máxima plurissignificação e baixa "objetividade", se lidos e discutidos intersubjetivamente com o propósito de debater posições enunciáveis e questionáveis, nos ensinam aquilo que é o fundamento do viver-com.
>
> É preciso que nos perguntemos: A quem ou a que interessa que não haja um corpo de conhecimentos passível de organização, sistematização, transmissão/instrução, apropriação e objetivação no campo do conhecimento da Literatura? (E que, portanto, seja possível reduzir a formação do professor de literatura a um caldo de informações mal-ajambradas, insistindo em uma suposta formação pela e para a prática esvaziada de adensamento teórico, crítico e historiográfico?) A quem ou que interessa que a Literatura na escola seja reduzida a um momento de deleite, de lazer, de fruição gratuita – ou, noutra feita, ao reino dos equívocos e delírios individuais não como ponto de partida, mas como ponto de chegada? A quem ou a que interessa que os pobres deste país não tenham acesso ao que de mais elaborado a humanidade produziu em termos de conhecimento, procedimento e atitude literárias – debatendo, questionando e transformando esses conhecimentos, procedimentos e atitudes como forma de preparação para uma transformação social mais ampla e de mais radicais proporções?
>
> [...] A redução do ensino de literatura à mera relação sujeito-texto sem qualquer forma de mediação consciente, deliberada, planejada e sistemática prestam um enorme serviço à mutilação da humanidade em cada um de nós e, assim, à reinvenção contínua da roda (ou seja, à negação de que avançamos por superação dialética). Prestam, mesmo, de minha perspectiva, um enorme serviço à perpetuação de uma situação em que os seres humanos não se entendem como participantes de um rico caudal de relações nas quais têm não apenas o direito mas o dever de se inserir ativamente para fazer as coisas não retrocederem – como estamos vendo em nossos dias, no Brasil e no mundo.
>
> Ou seja, penso que a discussão sobre as práticas de ensino de literatura, no âmbito da comunidade acadêmica (e incluo aqui todos os professores de literatura deste país, sejam os que atuam na educação básica, sejam os que atuam no ensino superior) passa pela desfetichização do ensino de literatura. [...] Questiono o fetiche que se imiscui em posições hoje hegemônicas em nosso campo, que obliteram, desde minha perspectiva, a natureza daquilo que deveria ser a educação literária escolar e, assim, fragilizam a Literatura como campo do conhecimento e como disciplina escolar, esvaziando o trabalho do professor, com consequências nefastas para sua formação, sua carreira e sua prática.
>
> Se não há o que ser ensinado (ou seja, não é necessário transmitir conhecimentos), porque haveria aulas de Literatura? Se qualquer texto vale e se o estudante só precisa conhecer o seu mundo imediato, porque seria necessário haver bibliotecas e centros culturais de qualidade, diversificados,

> atualizados e com boa curadoria e mediação? Se o trabalho do professor não tem necessidade de selecionar e organizar conteúdos e procedimentos didáticos, de avaliar a aprendizagem, por que ainda se gastaria dinheiro público formando e remunerando pessoas para esse trabalho? Se aquilo que espontaneamente ou no senso-comum sabemos sobre a literatura é tão ou mais legítimo que o saber científico, filosófico e artístico acumulado pelas pesquisas e estudos mais avançados, por que se concederiam licenças e bolsas para a formação continuada dos profissionais da Educação? (DALVI, 2018, [s. p.]).

Esses me parecem ser os grandes desafios e as grandes questões a serem respondidos pela área, neste momento, no tocante à criatividade no processo escolar e, assim, no processo de humanização dos sujeitos sob nossa responsabilidade profissional.

Referências

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base. Brasília: Ministério da Educação; Conselho Nacional de Secretários de Educação; União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação, 2018. Disponível em: < http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf >. Acesso em 15 jul. 2019.

CHAUÍ, Marilena. **A ideologia da competência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DALVI, Maria Amélia. **Práticas de ensino de literatura**. Palestra proferida no XX Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Universidade de Uberlândia (Uberlândia), 2018.

DUARTE, Newton. **Vygotsky e o "aprender a aprender":** críticas às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vygotskyana. Campinas: Autores Associados, 2000.

FRIGOTTO, Gaudêncio (Org.). **Educação e crise do trabalho**: perspectivas de final de século. 9. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FRIGOTTO, Gaudêncio. "A produtividade da escola "improdutiva": um (re)exame das relações entre educação e estrutura econômico-social capitalista". In: _____. **A produtividade da escola improdutiva**. 9. Ed. São Paulo: Cortez, 2010 [1989], p. 151-237.

GENTILI, Pablo; SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Neoliberalismo, qualidade total e educação**: visões críticas. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARTINS, Lígia Márcia. **O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar**: contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica. Campinas: Autores Associados, 2013.

MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

RAMOS, Marise Nogueira. **A pedagogia das competências**: autonomia ou adaptação?. São Paulo: Cortez, 2011.

SACCOMANI, Maria Cláudia. **A criatividade na arte e na educação escolar: uma contribuição à pedagogia histórico-crítica à luz de Georg Lukács e Lev Vygotsky**. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Araraquara), 2014.

SAVIANI, Dermeval. "O neoprodutivismo e suas variantes: neo-escolanovismo, neoconstrutivismo, neotecnicismo (1991-2001)". In: _____. **História das Ideias Pedagógicas**. Campinas: Autores Associados, 2007, p. 423-440.

VYGOTSKY, Lev S. **Imaginação e criação na infância**. Trad. Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

VYGOTSKY, Lev S. **Imaginação e criatividade na infância**. Trad. João Pedro Fróis. São Paulo: WMF, 2014.

AS PROPRIEDADES DA MÍMESIS VERTIDAS NO ENSINO DA ESCRITA DE NARRATIVAS

Maria Celeste de Souza[1]
Neide Luzia de Rezende[2]

Resumo: O conceito de *mímesis* é pouco explorado nas abordagens metodológicas relativas ao ensino escolar de leitura e escrita de narrativas. Todavia, as teorias fazem ver que os processos de elaboração da narrativa em prosa são fundamentais à constituição da subjetividade, que, em grande medida decorre da compreensão crítica da experiência do mundo. Logo, a revisão de obras como a de Paul Ricoeur permitem reconhecer que, em cada etapa da *mímesis*, novos conhecimentos são alcançados, por isso a produção escrita de narrativas deve ser trabalhada em todas as fases do ensino escolar de escrita.
Palavras-chave: literatura; narrativa; ensino; leitura; escrita

> *Sobre escrever*
> *Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.*
>
> (Clarice Lispector)

O ensino de literatura na educação básica leva-nos à necessidade de revisar a teoria literária a fim de que o desenvolvimento de metodologias e práticas não negligenciem aspectos importantes desse fazer artístico, que é dinâmico e não está imune às transformações histórico-sociais. Algumas noções, todavia, são tão essenciais à constituição de cada gênero que resistem à passagem do tempo e merecem ser conhecidas e ensinadas, sempre. Esse é o caso do conceito de *mímesis*, comum aos estudos literários concernentes à narrativa em prosa, mas pouco explorado nas abordagens metodológicas relativas ao ensino escolar de leitura e escrita desse tipo de texto.

A *Poética* de Aristóteles reconhece na *mímesis* a essência do fazer poético. Segundo o filósofo, o artista não visa a imitar os objetos e os produtos da natureza a fim de criar

[1] Graduada em Letras (USP), Mestre e Doutoranda em Educação (USP), e-mail: mcels@usp.br

[2] Professora da Faculdade de Educação da USP. Graduada em Letras (USP), Mestre em Teoria Literária e Doutora em Educação (USP), neirez@usp.br

uma simulação da realidade, pois o alvo da imitação são os processos e não os produtos. Como essa imitação exige o desenvolvimento de técnicas irreconhecíveis pela mera repetição de certas práticas habituais e tradicionais, a arte produz conhecimentos comparáveis aos das ciências. Aristóteles reconhece, por fim, que a imitação é natural ao ser humano, tanto que ela lhe causa prazer na condição de imitador, mas também de espectador.

Nesse sentido, pode-se reconhecer com Gagnebin (1993) o importante salto realizado por Aristóteles em relação ao pensamento de seu mestre Platão:

> Assim, podemos notar que, contra Platão, que falava em paradigma e em *mímesis*, Aristóteles fala em *mímesis* e em *mimeisthai*, ligando o êxito da representação artística não à reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade (δύναμις) mimética. A definição aristotélica ressalta, em oposição a Platão, o ganho trazido pela *mímesis* ao conhecimento, pois o que é conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal – era a exigência aporética de Platão – mas muito mais a relação entre a imagem e o objeto. O momento específico e prazeroso do aprendizado por meio do *mimeisthai* está na produção dessa relação. Isso também explica o nosso prazer em ver representados objetos que, na realidade, acharíamos repugnantes. (p. 70)

Ainda que as questões decorrentes das premissas aristotélicas tenham sido largamente estudadas e debatidas por teóricos da literatura e filósofos ao longo do tempo, na realidade do ensino, sobretudo no último meio século, predomina a visão de que somente o pensamento lógico-racional pode ser fonte de conhecimento, pois com ele se forma o cidadão que fará uso da ciência e da tecnologia a fim de promover o desenvolvimento humano. Por conta desse ideal de formação e de sua decorrente concepção de aprendizagem, os conhecimentos advindos da criação da obra de arte — a poética — que se processam no campo do lúdico e do jogo ocupam lugar secundário nos currículos da educação básica. Tanto é assim, que o ensino de narrativas perde espaço à medida que a escolaridade avança, chegando a praticamente desaparecer no ensino médio, onde predomina o estudo da literatura separado da redação que se volta exclusivamente para a dissertação cobrada nos vestibulares. Entretanto, a filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur e Hans-Georg Gadamer, o trabalho de teóricos das questões identitárias e do reconhecimento contemporâneos: Jürgen Habermas, Axel Honneth, Stuart Hall; e outros do ensino de língua e literatura no Brasil sugerem um movimento inverso no sentido de nos levar a reconhecer que o tratamento lógico-científico é

insuficiente para a compreensão da experiência existencial, sendo fundamental que o ensino de literatura e dos modos de produção dos textos literários ocupem um espaço maior e mais relevante na educação que se pretende democrática, a fim de que os saberes, historicamente excluídos ou reduzidos a estereótipos culturais possam ser trazidos à luz e devidamente valorizados.

Nossa hipótese é que a revisitação do conceito aristotélico de *mímesis* realizada por Ricoeur em "Tempo e Narrativa" (2010) ilumina um possível encaminhamento metodológico ao ensino de leitura e escrita da prosa narrativa. A "tripla mímesis" de Ricoeur descreve o processo que vai do reconhecimento e conceituação da ação e do agir no mundo (Mímesis I), passando pela composição da intriga, o enredo narrativo (Mímesis II) até a refiguração do mundo da ação pela via da compreensão gerada pelo enredo (Mímesis III). Trasladas para o ensino, poderíamos subdividir o processo de aprendizagem tanto da leitura como da escrita em três fases sucessivas e análogas: 1) Ler e escrever são processos de reconhecimento da linguagem como representação e também como invenção de realidades; 2) A leitura e a escrita exigem a elaboração de um sentido possível (enredo); 3) A leitura e a escrita transformam o leitor e sua realidade mediante a experiência da linguagem.

Importante dizer que a revisitação de Paul Ricoeur à *Poética* de Aristóteles tinha objetivos filosóficos e não propriamente os mesmos desenvolvidos pelos estudos literários. Visava o filósofo "à refiguração *efetiva* do tempo, que se torna assim tempo humano, pelo entrecruzamento entre história e ficção"[3] . Considerando com Agostinho que o tempo não pode ser apreendido e definido diretamente, pois só é acessível se materializado em um suporte de linguagem que lhe sirva de mediador como é o caso do texto narrativo escrito, Ricoeur defina a narrativa como "guardiã do tempo". Logo, a imprescindível tarefa de compreender todos os aspectos relativos à composição narrativa, a partir do conceito fundante de *mímesis* em Aristóteles.

Assim, ainda que não tenha sido sua intenção, o trabalho de Ricoeur acaba por revelar questões de grande importância para os estudos teóricos da literatura e, por extensão, para o ensino de literatura, tanto em termos da leitura de obras narrativas quanto da produção de textos escritos.

[3] RICOEUR, P. Tempo e Narrativa. São Paulo: WMF Martins Fontes, v.3, 2010, p. 310

A obra de Ricoeur nos faz ver que o tempo se torna humano na medida em que suas múltiplas dimensões são articuladas no trabalho de linguagem que compõe a narrativa e que toda a relevância da narrativa reside no fato de que ela figura a experiência humana do tempo. O que está em jogo, portanto, é que uma grande parte daquilo que nos constitui como humanos só pode ser conhecido por meio do trabalho narrativo.

Agora, a composição narrativa não se resume a uma transposição da realidade concreta do mundo para a linguagem. O aspecto mais importante desse trabalho é a elaboração significativa dos inúmeros momentos vividos ou imaginados em que se entrelaçam as sensações, impressões, ideias, pensamentos etc. Este é, propriamente, o verdadeiro trabalho de criação e elaboração do texto narrativo. Ricoeur denomina esse trabalho de "agenciamento dos fatos", que resulta em um entrelaçamento sustentado pelos planos da coerência e da coesão, de *mímesis II*.

Seria produtivo e rico para o ensino na educação básica se esse fosse a base para o trabalho com narrativas, todavia, além de esclarecimento sobre essa importância, ainda existem alguns obstáculos a ser superados a fim de que essa focalização aconteça.

Dentre os motivos, há algumas representações resistentes acerca da literatura e da arte, as quais contribuem para justificar a aceitação de que o conhecimento próprio do fazer artístico não é algo que se aprenda na escola.

A primeira dessas concepções vem de uma crença de que o escritor nasce com um "dom natural", por conseguinte, um indivíduo tem "veia artística" ou não. Essa disposição natural levaria o indivíduo, por si só, a descobrir os meios de transformar o conhecimento comum em obra de arte. Decorre dessa ideia o fato de que não seria atribuição da escola ensinar "arte" e que talvez esta nem seja mesmo ensinável, considerando-se que ela é obra do "gênio". Uma outra ideia que funciona como síntese das outras duas é que, sendo a arte uma propensão natural disposta em certos indivíduos excepcionais, de fato, a escola não poderia e nem deveria ocupar-se dela, pois que sua tarefa é social. Finalmente, para a genialidade natural seria necessário haver professores preparados para isso, especialmente treinados para lidar com essa natureza excepcional.

Norbert Elias, em seu trabalho "Mozart: sociologia de um gênio", traz importante contribuição ao desmantelamento desse equívoco:

> Com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de "gênio" é um processo autônomo, "interior", que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está

> associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. (...) Embora o atual estado de conhecimento não nos permita revelar as conexões entre a existência social e as obras de um artista como se usássemos um bisturi, é possível investigá-las com alguma profundidade. (...) O dom especial — ou, como se dizia no tempo de Mozart, o "gênio" que uma pessoa tem, mas não é — em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social, e, neste sentido, é um fato social, assim como os dons simples de uma pessoa sem gênio (Elias, 1999, 53-54)

Um segundo conjunto de fatores que cercam o ensino de escrita e de literatura origina-se do fato de que a compreensão, como a própria hermenêutica aponta, não resulta em um encontro com a verdade absoluta e definitiva da obra, nem em termos dos sentidos produzidos nem em termos dos artifícios técnicos que podem ser usados na composição. Assim sendo, o que há para ensinar (ou o que se pode e ensinar) acerca da composição de textos narrativos?

A resposta mais elementar a essa questão é que todo professor de língua e de literatura deveria ser um leitor capaz de encontrar, por meio de exercícios analíticos fundamentados, os modos particulares de composição do texto literário e, no caso particular das narrativas, os modos de ser da *mímesis*. Estes exercícios e, por conseguinte, o conhecimento deles derivado, costumam ser focalizados nos currículos de Letras. Entretanto como assevera Mizukami (1986)

> As disciplinas pedagógicas dos cursos de Licenciatura, geralmente, possibilitam ao futuro professor contato com um corpo organizado de ideias que procura subsidiar e justificar a prática educativa. Este conjunto, constituído pelas teorias pedagógicas ou psicopedagógicas sobre educação, é denominado por Mello (1982) de *ideário pedagógico*. Cada professor, por sua vez, filtra tal *ideário* a partir de suas próprias condições e vivências. (p.3-4)

A essa primeira resposta soma-se outra que se refere às condições de o professor suportar os conflitos de interpretação e da produção de sentidos imprevisíveis. Textos são aberturas e não enclausuramentos de sentidos. A leitura e releitura de uma obra são trabalhos de vivificação de sentidos possíveis não só no eixo horizontal dos repertórios comuns, compartilhados por estudantes de uma mesma turma, que vivem em situações sociais semelhantes e uma mesma época; mas também no eixo vertical em que aparecem as descobertas e encontros pessoais de cada aluno leitor ou escrevedor. Essa capacidade de suportar que uma obra não tenha uma verdade definitiva que se esconde em algum

lugar dela é uma questão de concepção do fenômeno literário e dos ideais de ensino de escrita e leitura.

Nossa tese é que tanto o ensino de escrita quanto o de leitura de narrativas precisa ser pensado como um trabalho que se desenvolve em diferentes dimensões metodológicas, sendo uma delas a que coloca a produção de texto no campo das outras produções humanas que se realizam nas oficinas, nos laboratórios, nos ateliês ou nos artesanatos, onde as formas de trabalho pressupõem o progressivo conhecimento de uma técnica, um *savoir-faire*, que se incorpora ao trabalhador, transformando-o também progressivamente. Essa transformação progressiva é também o que determina em nossas convicções o sentido do trabalho desdobrado em processo que não focaliza prioritariamente a conclusão, o produto. Assim sendo, juntam-se nessa perspectiva de ensino as ideias de escrita como trabalho e experiência.

Rancière define perfeitamente a natureza desse trabalho-experiência sobre o qual nos embasamos para afirmar o valor do trabalho de escrita e do conhecimento que produz:

> 'Acreditamo-nos Racine e temos razão." Essa crença nada tem a ver com uma pretensão qualquer de ilusionista. Ela não implica, de nenhuma maneira, que nossos versos valem os de Racine, nem que valerão em breve. Significa, para começo, que nós entendemos o que Racine tem a nos dizer, que seus pensamentos não são absolutamente de espécie diferente dos nossos e que suas expressões se completam apenas pela nossa contra-tradução. Nós sabemos, antes de mais nada, por ele mesmo, que somos homens iguais a ele. E, igualmente por seu intermédio, conhecemos a potência da língua que nos faz sabê-lo por meio do arbitrário dos signos. Nossa 'igualdade' com Racine, nós a conhecemos como o fruto do trabalho de Racine. Seu gênio é ter realizado sua obra sobre as bases do princípio de igualdade das inteligências, de não ter se acreditado superior àqueles a quem falava, ter inclusive trabalhado para aqueles que prediziam que ele passaria como o vento. Resta-nos verificar essa igualdade, conquistar essa potência por nosso trabalho. Isso não significa fazer tragédias iguais àquelas de Racine, mas empregar tanta atenção, tanta pesquisa da arte de relatar o que sentimos e dá-lo a experimentar aos outros, por meio do arbitrário da língua ou da resistência de toda matéria à obra de nossas mãos. (2013, p. 103-104)

A elaboração ficcional, como processo mimético, corresponde a uma transformação do "mundo da vida" em "mundo do texto" o que permite compreender, em uma perspectiva ampliada, a experiência existencial, a qual não pode ser abordada diretamente, mas somente pela intermediação dos símbolos da cultura. Esse modo enviesado e laborioso de acesso à compreensão é, fundamentalmente, o conhecimento que a narrativa oferece.

Enfim, trazer para o ensino de escrita de narrativas a possiblidade de percepção profunda da relevância do fazer humano como modo privilegiado de reconhecimento do valor das nossas ações e, por conseguinte, do nosso ser-no-mundo, é sustentar que a arte produz conhecimentos complementares aos das ciências e que não há prevalência entre eles. Logo, a literatura não pode ocupar lugar secundário ou menos relevante.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993.

DOSSE, F. **Paul Ricoeur: um filósofo de seu tempo**. São Paulo: FGV, 2017.

ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

GAGNEBIN, J.-M. **Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin.** Perspectivas, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

LIMA, L. C. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 203.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MIZUKAMI, M. D. G. N. **Ensino: as abordagens do processo.** São Paulo: EPU, 1986.

OLIVEIRA, M. A. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Loyola, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante - cinco lições sobre emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.

REIS, C. E. L. A. C. M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2011.

REZENDE, N. L. D**. Leitura e escrita literárias no âmbito escolar: situação e perspectivas**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 32, p. 93-105, 2019.

REZENDE, N. L., SOUZA, M. C. **Do ensino escolar de escrita de textos narrativos**. Linha D'Água (online), São Paulo, v. 31, n. 2, p. 143-158, mai-ago 2018.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. 1,2 e 3, 2010.

RICOEUR, P. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II**. Lisboa: Rés, s/d.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

WILLIANS, R**. A produção social da escrita**. São Paulo: UNESP, 2014.

DA DOCILIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA À BUSCA DE NOVOS POSSÍVEIS

Nathalia Cardoso Seabra Rocha (Colégio Pedro II / UFRJ)

Resumo: Este artigo busca discutir o papel central da educação literária na escola, a qual pode operar como dispositivo de produção de sujeição ou como espaço de produção de liberdade(s). Interessa-nos pensar de que forma práticas como a leitura subjetiva e a escrita de si figuram possibilidades de (re)existência a determinados exercícios de poder-saber que ainda vigoram na instituição escolar.

Palavras-chave: Educação literária; leitura subjetiva; escrita si; (re)existências

O ensino de literatura como exercício de poder e sujeição

As matrizes que norteiam as práticas pedagógicas realizadas na educação básica não estão apartadas de circunstâncias históricas, elas são conformadas por quadros ontológicos, epistêmicos e políticos, ou seja, por determinadas relações entre ser, saber e poder. Isso significa dizer que o trabalho desenvolvido nas disciplinas escolares atua na produção da subjetividade dos estudantes, segundo determinadas formas de relação e produção do conhecimento, a serviço de determinadas políticas. Nesse sentido, entendendo que a escola, na maior parte dos centros de ensino, ainda é tributária do poder disciplinar do século XIX (FOUCAULT, 1987) e herdeira de um projeto pedagógico cujas concepções são, preponderantemente, monorracionais e monológicas, é imprescindível pensar em que medida certo tipo de trabalho com o texto literário tem contribuído para a manutenção da educação como forma de controle e apaziguamento, e para a produção de sujeitos sujeitados, cuja existência, calcada na homogeneização e na produtividade, reforça políticas de exclusão, social e cognitiva.

Em *A literatura em perigo*, Tzvetan Todorov evidenciou o empobrecimento da experiência literária, quando o foco do estudo recai sobre a disciplina em si, e não sobre seu objeto: estudam-se os métodos de análise, usando as obras apenas para ilustrá-los (TODOROV, 2009). A identificação de figuras de linguagem, descoladas do estudo de seu valor expressivo no texto; a apresentação do literário, predominantemente, pautada na teoria dos gêneros, seguida de listas de características a serem decoradas; aulas em que se estuda, demoradamente, a vida do autor, em vez de o texto; leitura de poesia a serviço da gramática; e os testes de verificação de leitura, por exemplo; tudo isso tem contribuído imensamente para a

redução da experiência estético-literária a conteúdos programáticos apreendidos pelos estudantes de forma pouco reflexiva e desinteressada. A relação entre estudantes e literatura, frequentemente, é ancorada em atividades que esvaziam a potência das obras, desarticulando a relação entre vida e arte. Essa dinâmica, além de desprezar o potencial formador da literatura (CANDIDO, 1972), desestimula o desejo pela leitura e coloca o foco da experiência com o texto literário em avaliações cujo objetivo é, predominantemente, o de verificar se o aluno fez a leitura das obras e se pode analisá-las com as ferramentas aprendidas na aula. Segundo Annie Rouxel e Gérard de Langlade,

> para certas escolas, ler ainda é uma *performance* que se mede pelo número de páginas e pelo tamanho dos caracteres. Privada de seus desafios simbólicos, e por isso tornada atividade mecânica, a leitura é um sofrimento; certos alunos não hesitam em confessá-lo. (ROUXEL E LANGLADE, 2013, p. 70)

Esse tipo de leitura, analítica, não tem sido o único desafio enfrentado pelo estudante em seu percurso de formação como leitor. Outro fator que contribui para o afastamento entre jovens leitores e obras literárias está no fato de as aulas de literatura terem-se tornado um espaço onde se deve atingir ou aprender uma interpretação consensual do texto, com pouco ou nenhum espaço para a percepção e valorização das reações particulares de coletivos e indivíduos à leitura. Trabalhando com um modelo de leitor implícito, no qual o aluno, instituído como leitor, é convidado a desconfiar da leitura ingênua, a se desfazer de condutas espontâneas e subjetivas para respeitar os "direitos do texto" (ROUXEL, 2012), a escola, com sua demanda por uma leitura erudita, objetiva e neutra, transforma encontros que poderiam criar aberturas para a implicação do leitor no processo de experimentação do texto num lugar de desconforto e até de opressão. Trata-se de uma espécie de monopólio da interpretação, que despreza e condena leituras não consagradas. Assim, grande parte das vezes, o estudante não vê sentido em fazer as leituras propostas, já que, dentro do processo de ensino de literatura, ele é quase uma peça fora do jogo.

Essa abordagem do texto literário instaura uma lógica de instrução, em vez de experimentação, e as obras, muitas vezes, chegam aos alunos como mais um dos diversos conteúdos prontos ensinados na escola, mais uma verdade a ser sabida, entendida e assimilada por eles. Assim, cabe aos estudantes apenas aprender sobre os textos, e suas leituras,

impressões e sensações, as quais configurariam um excelente ponto de partida, acabam ignorados. Nesse contexto, está em jogo um silenciamento dos alunos, que se dá através do apagamento de seus saberes e de sua experiência de mundo, na medida em que não há espaço, porque não se deseja que haja, para que o estudante tome a palavra e compartilhe sua leitura-vida. Tomar a palavra e ler em voz alta, tomar a palavra e propor chaves de entrada no texto, é fazer uma inscrição no mundo, é inscrever, em ato, a própria existência. É, também, criar espaços de escuta de si e do outro, é tornar-se sujeito. Negada essa possibilidade, cabe aos estudantes apenas assistir a performance do professor, cujas aulas, diversas vezes, partem da teoria – ilustrada pela leitura de fragmentos, na voz desse mesmo professor –, e não do texto. Assim, a experiência estética, singular e intransferível, é domesticada e transformada em conteúdo a ser ministrado.

O ponto final desse percurso, depois da sistemática exclusão da participação ativa do aluno, é a avaliação. É necessário, então, verificar e quantificar o conhecimento que o estudante é capaz de produzir acerca de determinado texto. No ensino fundamental, especificamente, essa é etapa em que o aluno deve demonstrar o domínio das características de determinados gêneros, comprovando suas respostas. Na avaliação, o estudante precisa exercer a sua "competência leitora", aquela que pouco foi convocada ou construída nos momentos anteriores ao do exame. Frequentemente, a escuta das leituras singulares limita-se a atividades pontuais, que não consistem em horizontes de leitura; ou seja, num ponto de partida enunciado pelos alunos, compartilhado, discutido, encampado ou mesmo questionado diante das possibilidades do texto. Assim, a leitura figura como um saber externo ao sujeito e não como uma experiência. Se os estudantes não são convocados a participar ativamente do jogo de construção de sentidos do texto, a exercitar sua atenção – não através de exercícios mecânicos e sem sentido, mas daqueles que contribuam para a criação de uma disciplina puramente educativa, que ajudem a criar corpos e mentes atentos –, não há condição para a experiência, condição para que algo os passe, os toque, os aconteça.

Ao discutir o problema da lógica de negação da experiência no mundo contemporâneo, Larrosa ressalta o lugar dos aparatos educacionais, que cada vez mais funcionam no sentido de impossibilitar que a experiência aconteça. Segundo o autor, o sujeito da formação permanente e acelerada usa o tempo como mercadoria e está sempre comprometido com a

reciclagem de sua formação, pois não pode ficar para trás, desse modo, torna-se refém da velocidade do tempo que passa e já não tem tempo. Além disso, a escola, com cada vez mais conteúdos a serem ministrados em cada vez menos tempo, mantém professores e alunos acelerados. Assim, a educação fica, mais uma vez, fora da possibilidade existencial e, como nos diz o autor, "tudo o que se passa está organizado para que nada aconteça" (LARROSA, 2002, p. 21).

O autor ressalta, ainda, a importância de pensar não só a experiência, mas o sujeito da experiência. Esse sujeito, marcado por uma abertura, uma disponibilidade, expõe-se e, em meio à vulnerabilidade e ao risco implicados nessa exposição, é acontecido. Algo lhe acontece e já está acontecido. Essa exposição ao acontecimento, entretanto, não é algo programado, não é possível impor a si ou a alguém essa receptividade, ela se desvela numa passividade da qualidade da paixão, espontânea, como disponibilidade ontológica. Mas, se não é possível programar a experiência, é possível cuidar do espaço da sala de aula de forma ética, não no sentido moral e normativo, mas enquanto construção de um lugar, uma morada, um território que possibilite as condições pelas quais o sujeito da experiência seja afetado. Para isso, é fundamental que os estudantes façam parte da construção das leituras, que falem sobre suas percepções e sejam ouvidos, engendrando um espaço de presença, aberto ao tempo do acontecimento. É a presença dos aluno e do professor, do texto estudado, do tempo para além do tempo reificado que ajuda a tornar o estudo uma ascese, um exercício que, ao criar corpos e mentes atentos, transforma-os em superfícies sensíveis à experiência. Esses são caminhos perigosos e desconhecidos. A própria etimologia da palavra experiência, como nos ensina Larrosa, evoca essas dimensões: ir além do limite, perigo, existência singular e imanente. A experiência transforma o sujeito, destituído de suas certezas cuidadosamente construídas, e, dela, emerge um saber que é corpo, que não está apenas na dimensão dos saberes abstratos, conceituais e quantificáveis. Trata-se de um responder ao que nos acontece, atribuindo sentido a esse acontecer. A experiência, portanto, está intimamente ligada à dimensão da *poiésis*, habitada pelo humano, ela é singular e intransferível – não se experimenta pelo outro, não se arrisca pelo outro –, tem qualidade existencial. É pela experiência que nos apropriamos de nossa vida, produzimos liberdade e (re)existimos. Assim, quando a experiência é impossível, a existência é impossível e cabe pensar de que educação literária estamos falando.

Retomando a questão da avaliação, que aqui apontamos como última etapa do processo de leitura, é a partir dela que, desautorizado a falar sobre o texto e classificado como inteligente, medíocre, mal ou péssimo aluno, muitas vezes, apenas com base na nota tirada no exame, o estudante passa, ele mesmo, a desacreditar da relevância de suas leituras e da possibilidade de sua participação na aula ser uma das linhas de construção dos saberes. Hospedeiro do discurso pedagógico, assume o lugar de mero ouvinte de dizeres que não o afetam e vê sentido no próprio silêncio, subordinado a um saber sem corpo, distante da experiência. Será preciso, então, que esses alunos percebam a introjeção desse discurso, que potencializa a produção de sujeição, para criar outros caminhos possíveis ou, nas palavras de Paulo Freire, para contribuir com o "partejamento de sua pedagogia libertadora" (FREIRE, 2005, p. 34). Sim, porque não seremos nós professores, da escola básica ou da universidade, a revelar aos estudantes uma pedagogia pensada para eles, sem eles, apresentada sob a roupagem das "práticas existosas". Perverter os sistemas de esvaziamento da vida e de legitimação de determinadas práticas históricas opressoras, na vida e na escola, microcosmo da vida, requer uma tomada de consciência, uma recusa da situação onde se está. A consciência nasce dessa revolta e possibilita a afirmação de si mesmo e a suspensão da funcionalidade. Cabe aos professores, portanto, cuidar da produção de espaços que possibilitem – possibilitem, pois não há garantias – a produção de liberdade, liberdade que não é uma doação, mas uma conquista, um exercício, uma tarefa. As aulas de leitura podem ser esse espaço, quando construídas sob a lógica da experiência e da aprendizagem e não apenas do ensino.

Outro problema grave, fruto dessa pedagogia feita para os estudantes e não com os estudantes, é que, privados da relação afetiva com a literatura na escola, os alunos sentem-se cada vez mais distanciados da leitura. Assim, o trabalho com o texto literário, muitas vezes, reforça a manutenção de um sistema de privilégio de classe. Grande parte dos alunos de classe média vivencia, em casa, uma cultura literária, ou seja, vê os familiares lendo, lê com os irmãos, pais e mães. Para eles, a escola não é a única possibilidade de contato com o mundo da ficção literária, suas famílias indicam-lhes obras, levam-nos a feiras de livros, presenteiam-nos com leituras em datas festivas, há estantes de livros em suas casas. Muitos alunos,

inclusive, são filhos de professores da escola básica e da universidade. Assim, para eles, a leitura chega conectada à dimensão do afeto e, em alguma medida, faz parte de seu cotidiano.

Por outro lado, sabemos que, para os alunos oriundos de periferia, que moram em comunidades, a realidade não é essa, o contexto é de expropriação e vulnerabilidade. Há estudantes cuja família sequer foi reforça as estatísticas do analfabetismo funcional, onde a leitura figura como um universo bastante distante. Sabemos, inclusive, que a aculturação dessas famílias tem se dado, cada vez mais, pela televisão ou dentro de igrejas evangélicas, o que as afasta ainda mais do universo dos textos. Para essa parcela da população, a escola é a via mais importante e, muitas vezes, a única, para a experiência da leitura. Nesse cenário, absolutamente díspar, enquanto a classe média lê nas redes do afeto, a classe subalternizada vai, desde cedo, pelas redes do afeto, tendo sua subjetividade constituída pela relação com o trabalho. O sociólogo Jessé de Souza (2019) nos ajuda atentar para o fato de que a construção social do privilégio de classe não se dá apenas pela questão econômica, mas está também relacionada ao fato de os indivíduos serem constituídos emocionalmente numa combinação de afeto e estímulo. Segundo Souza, a capacidade de concentração e de prospecção, por exemplo, são privilégios de classe. Em suas pesquisas, ele percebe que, nas famílias operárias, as crianças brincam com brinquedos manuais, instrumentos de trabalho do pai pedreiro, da mãe faxineira, e não com jogos, com histórias de livros, com o amor dos pais direcionado às atividades de leitura, como acontece na classe média, o que pode estimular a imitação dessa atividade devido à admiração pelos pais. A referência a ser imitada, a referência que inspira, é a do trabalho manual. Assim, um trabalho com o texto literário que não possibilita, em alguma medida, o encontro de afeto e leitura contribui para que o capital literário – um dos elementos do capital cultural –, em grande parte, mantenha-se como monopólio da classe média.

Desse modo, pensar novas epistemologias e novas práticas para os caminhos da educação literária é um compromisso político. Ignorar a necessidade dessa revisão é corroborar com a agenda do estado colonial brasileiro, cujo projeto foi e tem sido manter marginais os corpos subalternizados. Embora, muitas vezes, o papel dessa lógica de exclusão recaia sobre as ciências exatas, a verdade é que, também, certo tipo de trabalho com a literatura serve a esse propósito, talvez de forma ainda mais perversa: silenciosamente.

Educação literária e (re)existência(s) na escola: leitura subjetiva e estética da existência

No caminho que visa à experimentação para além da lógica de instrução, o trabalho com o texto literário pode figurar como espaço de elevação do caráter criativo da escola, das subjetividades, da vida. A educação literária – produção de um corpo leitor, que se constrói por diversos agenciamentos: escola, família, biblioteca (COLOMER, 2007) –, em oposição ao ensino de leitura – recorrentemente descolado da percepção sobre essa malha complexa de relações exteriores à sala de aula e frequentemente pautado nos gêneros textuais como principal forma de apresentação do literário –, pode figurar como um dos principais dispositivos de produção de desejo, de produção de subjetividades.

É preciso, portanto, criar outros caminhos, acolhendo a singularidade e a multiplicidade de leituras que há no universo da sala de aula. Sobre essa questão, Rouxel e Langlade defendem que

> O texto geral não existe fora da multiplicidade dos textos singulares que engendra. […] todo texto singular elaborado por um leitor, quaisquer que sejam suas lacunas e insuficiências relativas, qualquer que seja sua porção de delírio, constitui um estado de texto digno de ser apreciado enquanto produção de leitura literária. (ROUXEL E LANGLADE, 2004, p. 34-35)

Aceitar as leituras singulares dos alunos como produção de leitura literária não significa, porém, encerrar nelas o trabalho com o texto. Trata-se de acolhê-las e delas partir, mediando aquilo que vem do texto e aquilo que cada leitor acrescenta. Ao tematizar a questão das maneiras de se ler hoje, Deleuze evoca Proust: "Nos belos livros, porém, todos os contrasensos são belos." E comenta: "É a boa maneira de ler: todos os contrasensos são bons, com a condição, todavia, de não consistirem em interpretações, mas concernirem ao uso do livro, de multiplicarem seu uso, de criarem uma língua no interior de sua língua." (DELEUZE E PARNET, 1998, p. 14). A ideia de "uso do livro" pode ajudar a pensar o que Rouxel e Langlade apontam sobre a multiplicidade de leituras singulares engendradas pelo texto, e o que o filósofo chama de "condição da não interpretação", pode sinalizar uma abertura para percursos de leitura cujo objetivo central não seja simplesmente transmitir aos estudantes interpretações consensuais dos textos. É nesses espaços que se dão as intensidades, a "caça furtiva", em que é possível "apoderar-se secretamente da presa textual" e ser apoderado por

ela. É o contrário do respeito a um ritual, um protocolo, uma codificação (ROUXEL E LANGLADE, 2013, p. 34) e, nesse contexto, a fala do especialista não subtrai ou silencia, mas potencializa a voz do estudante. Nesse sentido, práticas de leitura que possibilitem a atuação dos estudantes são importantes, pois lhes asseguram de que suas impressões e experiências podem ajudar a construir entradas no texto, e essa segurança é fundamental para que se estabeleça uma boa relação com a leitura. A valorização não só da experiência intelectual do leitor, mas de sua experiência sensível, de suas formas de identificação com a obra, parece um bom caminho. A busca pela verdade do texto, por seu sentido último, aquele a que se deve chegar, pode ceder lugar a um apropriar-se do texto; e, na leitura, a algo que faça sentido para o leitor produzir.

Como forma de criar esses espaços de aproximação entre leitores e obras, as rodas de leitura em voz alta, o debate dos textos e a atenção ao que é lido pelos estudantes fora da sala de aula – nos casos em que essa leitura ocorre – são algumas possibilidades. Se a leitura é uma arte que se transmite, mais do que se ensina (Michèle Petit *apud* ROUXEL, 2013, p.72), e o desejo de ler "nasce frequentemente do desejo de roubar o objeto que encantava o outro, para ter acesso a ele, conhecer seu segredo, se apropriar de seu poder" (Michèle Petit *apud* ROUXEL, 2013, p.73), é necessário criar espaços onde esse encanto se construa, onde se possa falar e ouvir sobre o que foi lido, trocar impressões, afetos. Fazer do ato de ler uma possibilidade real de produzir novos modos de ser, de cuidar de si, depende em grande medida da aproximação entre leitor e texto, e esse papel pode e deve ser desempenhado pela escola. Entendido dessa forma, o trabalho com o texto literário na educação básica torna-se uma forma de resistência aos modelos de sujeição engendrados pelo ensino tradicional. Desfazer o hiato entre conhecimento e vida é criar novas relações de saber e de poder, diferentes daquelas que produzem sujeição; e esse é, também, lugar da arte literária, pois, como afirma Antonio Candido, a literatura "exprime o homem e depois atua na própria formação do homem" (CANDIDO, 1972, p. 82).

É fundamental destacar, no entanto, que a defesa de uma leitura cursiva não aponta para o abandono da dimensão formal do texto, mas para o acolhimento dos "sentimentos dos alunos, incentivando seu envolvimento pessoal com a leitura." (ROUXEL, 2012, p. 272). Trata-se de investir o desejo em experiências com o texto que ajudem a constituir uma relação

afetiva, emotiva com os livros, e não apenas cognitiva (Michèle Petit *apud* ROUXEL, 2013, p.73-74). Não está em questão, portanto, a desconsideração da fala do especialista, fundamental para o processo de educação literária, mas o exercício desse lugar de fala como parte de um processo de construção que pode começar, por exemplo, pelo compartilhamentos das leituras subjetivas. Nesse sentido, além das contribuições teóricas de Annie Rouxel e Michele Petit, a prática da escrita de si, trazida por Michel Foucault da Antiguidade, encontra lugar privilegiado. A matriz desse conceito, o de "escrita de si", está nos estudos do autor sobre as "artes da existência" ou "tecnologias de si", isto é

> práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a critérios de estilo. (FOUCAULT, 1984, p. 15)

Essas "tecnologias de si" (FOUCAULT, 1984, p. 15) representam a concepção de uma subjetividade plástica, que não está dada, mas é produzida pela atuação contínua e consciente do sujeito. Dentro desse universo, a *escrita de si* revela-se como uma das estratégias que possibilitam a relação estética do sujeito consigo, constituindo-se criativamente. Foucault retorna aos gregos, portanto, não para imitá-los, mas para entender de que maneira, para gregos e romanos, as práticas de si e os critérios de uma "estética da existência" (FOUCAULT, 1984, p. 16) problematizam os regimes discursivos e os jogos de verdade através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência. Assim, ao se debruçar sobre modos de subjetivação ativos e criativos, autoconstituidores, o autor busca possibilidades de produção de outra formas de relação com os saberes e poderes que nos sujeitam. Nesse contexto, Foucault destaca a centralidade da leitura e da escrita, que aparecem na mundividência grega como lugar privilegiado de produção estilística da existência. Na antiguidade, leitura e escrita se realizavam como fenômenos que transcendiam a ordem comunicativa, servindo à formação contínua do sujeito, cuja existência era colocada em jogo, no ato de ler e de escrever.

É como peça fundamental desse jogo criativo e artístico que figura a escrita de si. Sob a forma de *hypomnemata,* cadernos de anotações dispersas, ou de cartas, o autor dos escritos coloca a própria existência em jogo, a partir de um elemento fundamental: a saída do texto

para o contexto, do texto lido para o contexto vivido. Essa transposição é que diz respeito à escrita de si. Nos *hypomnemata*, esse processo parte de anotações de frases e pensamentos heterogêneos, articulados na vida concreta daquele que escreve. Ou seja, articula-se, na experiência concreta da vida, aquilo que, textualmente, é heterogêneo e, muitas vezes, não articulável. O lugar da articulação dos textos é a vida, e somente nela os fragmentos podem ser integrados. O ato de escrever diz respeito, portanto, a um modo de atuar sobre si na totalidade das experiências.

Michèle Petit, a respeito das possíveis formas de apropriação de obras literárias, também fala de uma operação de recorte e cola empreendida pelos leitores, bastante próxima dos *hypomnemata*. Segundo ela, os leitores recompõem suas maneiras de ser, redesenhando seus próprios contornos por meio dos fragmentos recolhidos na leitura (PETIT, 2013). Esse processo está bastante próximo do que Foucault chama de composição de um "logos fragmentário" (FOUCAULT, 1992, p. 131), um aparelho discursivo, ao qual se recorre para a produção da existência, para elaboração dos movimentos do pensamento. Segundo Petit, esses fragmentos não representam necessariamente um vínculo com o sentido do texto original, mas emergem da memória como um texto já transformado em texto do leitor, ou seja, em linhas cujo sentido é produzido na relação do leitor com o texto. Nesse sentido, quem lê produz e é produzido pelo que é lido, forjando assim uma relação de estetização de si a partir da leitura (PETIT, 2013).

A exercício da escrita de si é uma forma criativa de relacionar o poder que nos sujeita, sobretudo na escola, com o poder disciplinar. Segundo Deleuze, nessa produção de subjetividade, abrem-se rachaduras, linhas de fuga, que possibilitam dobrar o poder, fazê-lo atuar de outro modo (DELEUZE E PARNET, 1998). No vocabulário clássico, esse processo de resistência, que envolve a apropriação de si por de si, cunhando singularidade e engendrando empoderamento, era chamado de *enkrateia* (FOUCAULT, 1984, p. 60). Para esse exercício, leitura e escrita eram imprescindíveis. A *eudaimonia*, para os gregos, o "bom viver", passava por cunhar o que se é a partir das leituras que se faz, criando uma ética. Aqui, no entanto, esse conceito, o de ética, aparece pensado para além das relações com a moral e a norma, seu sentido é o de criação de um *ethos* – um modo de ser que fortaleça a si e ao outro

–, uma morada onde a vida deve ser cultivada. Os *hypomnemata* e as correspondências figuravam como espaços para esse cultivo; segundo Foucault eram textos práticos,

> […] eles próprios objetos de prática na medida em que eram feitos para serem lidos, aprendidos, meditados, utilizados […] O papel desses textos era o de serem operadores que permitiam os indivíduos interrogar-se sobre sua próporia conduta, velar por ela, formá-la e conforma-se, eles próprios, como sujeito ético. (FOUCAULT, 1984, p. 16)

O material presente nos *hypomnemata* compõe um *logos boethikos* (FOUCAULT, 1992, p. 131), ou seja, um equipamento discursivo a que se pode recorrer para constituir uma "armadura da conduta cotidiana" (FOUCAULT, 1992, p. 16). Não se trata, no entanto, de um diário íntimo, mas de um meio para o estabelecimento de uma relação consigo próprio tão adequada e completa quanto possível. Segundo Sêneca, a alma deveria transformar esses cadernos não apenas em objetos seus, mas em si própria. Essa escrita dispersa tem como foco uma existência unificada, uma formação de si por meio de "*logoi* dispersos" (FOUCAULT, 1992, p. 4), em que comparecem diferentes autores, diferentes falas. Segundo Foucault, a escrita de si é um exercício pessoal prático, por si e para si, uma arte da verdade contrastiva, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso (FOUCAULT, 1992, p. 5).

Acreditamos que a prática da escrita de si e a leitura subjetiva são vias que podem contribuir para que o leitor se construa enquanto "sujeito leitor" (ROUXEL, 2012, p. 274) e, durante esse percurso, produza sua subjetividade de forma consciente, estabelecendo relações mais empáticas e harmônicas com a alteridade. Além disso, ganhando confiança para entrar no texto, os estudantes, aos poucos, dão forma à sua identidade de leitor (ROUXEL E LANGLADE, 2013), constituindo um repertório de leituras, de autores e de temáticas com que se afinam.

Referências:

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, São Paulo, 1972.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. Versão digitlizada, disponível em: http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-gilles-parnet-claire-dialogos.pdf.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros*. São Paulo: Global, 2007.

FREIRE. Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

_____. *História da sexualidade*, v. 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

LARROSA, Jorge Bondía. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência.* Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada em Julho de 2001, por Leituras SME. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.

PETIT, Michèle. *Leituras*: *do espaço íntimo ao espaço público.* São Paulo: Editora 34, 2013.

ROUXEL, Annie. Práticas de leitura: quais rumos para favorecer a expressão do sujeito leitor?. Tradução de Neide Rezende e Gabriela de Oliveira. *Cadernos de Pesquisa*, v. 42, n. 145, p. 272-283, jan/abr. 2012.

_____. Mutações epistemológicas e o ensino da literatura: o advento do sujeito leitor. Tradução de Samira Murad. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 13-24, nov. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>.

_____; LANGLADE, Gérard. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.

SOUZA, Jessé. A construção das classes sociais. Canal Youtube. Vídeo, 33'44". Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T240uRLS1I8>. Acesso em 01.09.2019.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

A EXPRESSÃO DO EU E O INDIVIDUALISMO EXTREMO NA LITERATURA DE JOÃO GILBERTO NOLL E NO CINEMA - FILME DEMOLIÇÃO

Adriana Ataide de Oliveira

RESUMO

Este artigo busca a compreensão dos fenômenos da sociedade contemporânea, segundo à teoria da hipermodernidade de Gilles Lepovetsky, na construção dos personagens da literatura: *A Máquina de ser* de João Gilberto Noll e no filme *Demolição* de Jean Marc Valée. Analisa aspectos preponderantes dos personagens como: o Narcisismo e o hedonismo, e como esses aspectos condizem com o vazio do ser e na sociedade atual.

PALAVRAS CHAVE: hipermodernidade, narcisismo, hedonismo, ser.

> [...]Nosso centro de gravidade efetivamente deslocou-se para uma economia libidinal que só deixa lugar a uma naturalização do desejo destinado à pulsão ou funcionamento maquínico, mas sobretudo ao imaginário do recalque e da liberação.
>
> - JEAN BAUDRILLARD -

Neste artigo, analisa-se como o eu se expressa nas obras artísticas do cinema e da literatura. O individualismo está relacionado à fase hipermoderna e seus aspectos atinentes à sedução e ao eu extremado. Os contextos nos quais estão as personalidades são de profunda paralisia em relação às problemáticas sociais. As situações simbólicas de catástrofes rompem com os olhares, embora esses pareçam continuar na mesma direção. O excesso de vaidade e o extremo atraem o ser indiferente a si e ao outro.

Em *Demolição*, também há um ser anestesiado, corrompido, pela força do capital estetizado. Pensando-se estrategicamente para manter o indivíduo em uma ciranda viciosa de produção e consumo, tem-se a expressão do eu. Em *A máquina do ser*, a centralidade do eu está no movimento do sujeito que se descobre com sentimentos íntimos, com espiritualidade, com capacidade de reflexão sobre si mesmo.

O Hedonismo na Expressão do Eu

O novo modo de estar no mundo produz um processo de personalização, transformando o indivíduo e suas relações em seu universo. Nas obras *corpus*, identificam-se as personalidades carregadas de significado hipermoderno. Nos conflitos internos, nas relações com o outro. O cenário parece realidade imediatista da contemporaneidade, com personalidades, narcísicas e socialmente hedonistas.

Do grego, hedonismo vem de *edonê*, que significa prazer, tendo duas correntes filosóficas sobre seu conceito. Uma representada por Aristipo de Cirene (435- 356 a. C.), que considera o prazer como critério para as ações humanas, e outra por Epicuro (341 – 270 a. C.), tem o prazer como valor supremo único para a vida, portanto pode ser usado intensamente.

Na visão da corrente de cirenaico, Aristipo de Cirene, filósofo contemporâneo de Sócrates, é considerado o pai do hedonismo. Ele observou dois estados da alma: o movimento suave que seria o prazer e o movimento áspero, a dor. O prazer objetiva a diminuição da dor, e dá o sentido da vida. Na visão epicurista, Epicuro de Samos encaminhou sua teoria para o entendimento de que o prazer seria para a libertação de todo sofrimento, incluindo a dor, a agitação. Há a necessidade de alcançar o equilíbrio e a serenidade, e o abandono dos prazeres corporais e bens passageiros, portanto, tem-se o prazer usado com moderação para ter a verdadeira felicidade.

Entretanto, independentemente das visões, ao analisar o hedonismo na idade moderna entende-se a sua atualização. Com o filósofo iluminista Julien Offray de La Mettrie, o hedonismo foi transformado em algo amoral, sendo o ideal da serenidade cedido para a frieza entre as pessoas em que o prazer é a motivação das ações. Buscando o bem para o prazer na vida ou ter apenas o bem em si para o utilitarismo, o hedonista consome para sentir emoções, dar vasão à imaginação. Ele faz parte do movimento da busca pelo agradável ou o que ocupa o prazer:

> [...] que se define por um sistema de legitimidade diametralmente oposto, centrado na valorização das fruições materiais, no hedonismo do bem-estar, do divertimento e do lazer. Neste caso, a justificação fundamental do capitalismo artista e a elevação perpétua do nível de vida, o bem-estar para todos, as satisfações incessantemente renovadas, a perspectiva de uma vida bela e excitante (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 125).

O hedonista compra a ideia da mercantilização de tudo, sendo guiado pelo consumo, pelo mundo meramente material, no qual está o prazer da relatividade. O ideal

é consumir muito e exibir o que tem. Negociar bens é instrumento de vida, de valores morais e identitários. Sendo o dinheiro sem conteúdo moral, quem o detém não importa com a moral e vive na amoralidade. Sente-se a necessidade de triunfalismo apresentando a sociedade o que poder de comprar, porque o luxo e os utilitários são de ostentação.

Dinheiro serve para comprar bens e esses são cultuados, admirados acima de qualquer outro valor moral ou cívico. Sujeitos estão imersos na tirania do ter, cobrando-se a urgência em adquirir bens segundo os padrões do espetáculo. O tempo da reflexão está tirado da rota do mercado, que é medido por coisas em lugar de pessoas, moral pelo sentimento de prazer.

De acordo com Bauman (2001), os meios de comunicação e os sistemas sociais estão a serviço do prazer. Diante do consumo, as pessoas sentem-se sem escape, têm que se dobrarem para estar no rumo da modernidade. Consumir não tem seu foco na necessidade, mas na amostra de ter, ao invés do ser. Esse ser está mergulhado no ter. Entretanto, o hedonismo no mundo pós-moderno está fantasiado de escolha, pois pensa-se que as vontades são conforme as escolhas.

A forma de expressão do sujeito é tratada pelos tempos modernos e suas transformações. A forma eficaz de fixar-se no tempo como memória, tendo parâmetro positivo ou negativo, para emergir sua fonte de inspiração para o outro. A história vai sendo construída com a comunicação, como afirma Rodrigues (2015, p. 35)*:*

> A escrita do eu é uma das formas de expressão mais significativa de nosso tempo. Representa essencialmente mais importante meio de comunicação desse, do outro de afirmação da vida e da arte; também, o modo de revelar o desejo de se tornar vivo na memória do outro e ao mesmo tempo garantir a sua existência permanente, enquanto registro o arquivo, e isto é rememorar - se para não perecer.

Descobre-se o eu com toda a sua força e significado nos tempos modernos. Dessa conjectura, comunica-se para o favorecimento da racionalidade que oportuniza a "reflexão privada" do sujeito, cujo encontro está na forma escrita, na manifestação mais expressiva.

> Desse modo, surge escrita que tem, como objeto, o "si próprio", a autorreflexão da trajetória de uma existência, a vida do próprio sujeito narrada por ele mesmo. Nela, o eu épico revela suas inquietudes e contradições, seus desejos e suas insatisfações com outro, com o mundo, com os padrões estéticos clássicos, e, por vezes, consigo próprio. Por ela, o eu se mostra ao outro e, fingindo registrar-se para si mesmo - pois que se afirma como o outro de si torna público o seu desejo de duplicar a sua existência, ou seja, arquivar- se e perenizar - se. Ação de anotar e de aventurar-se em suas próprias lembranças consiste no ato de coragem daquele que assume revelar suas fragilidades, seu

> humanismo e, pois que o registro de suas fraquezas assumidas pela escrita de si é, também, a revelação das fraquezas do homem em existência e essência. isto pressupõe a aceitação e o reconhecimento de seus próprios limites. Este é o princípio da decadência do Herói épico das narrativas grandiosas, uma vez que é capaz de se confessar e nunca se mostrar fraco (RODRIGUES, 2015, p. 34).

Expressar a intimidade os sentimentos, emoções e impressões são possibilidades trazidas por essa forma de linguagem cuja exposição faz a confissão da intimidade do ser. Seus desejos determinantes do prazer extremo alimenta o hedonismo. Dessa forma, o surgimento da escrita que traz o objeto em si do eu, como forma revolucionária de expressão, mesmo sendo meio de reconhecimento da fragilidade humana e veículo da criação da arte literária na modernidade.

O grande diferencial entre a arte literária antiga e a moderna é a diferença de ideais: natural e artificial. No natural a arte tem sua satisfação, suas aspirações no que concerne ao geral no objetivo. No artificial, a aspiração se fixa no que é subjetivo, conforme Rodrigues (2015, p. 8): "[...] enquanto a arte antiga abarcou o todo da natureza humana com harmonia perfeita e afastada dos extremos, a arte moderna enfatizou o individual, o característico, na qual faltam leis objetivas válidas universalmente".

Na arte moderna, as aspirações e o que se considera interessante são impulsionados no seu processo de criação. O limite do individual de sua subjetividade ressurge na liberdade de expressar a sua dimensão de significado. Pensa-se que a subjetividade do individual é diversa parte da verdade de cada um, portanto, em que não há uma verdade absoluta. Tudo parte da concepção de cada um, pois não pode haver sensatez, consenso, onde o belo é relativo.

A escrita do eu descoberta na modernidade trouxe uma grande possibilidade para criação artística quando traz a subjetividade humana como liberdade para a criação, e aos homens a possibilidade de representação de reconhecimento de sua intimidade e seu sentimento interior. O eu apresenta-se em formas de ser, (des)reconhecer-se e representar-se em sua intimidade. Nesse mundo no qual está inserido, destaca-se seu declínio das ideias, das certezas, emerge-se a dúvida, a obscuridade:

> As formas de escrita do eu, então, possibilitaram o reconhecimento e a representação dos homens sobre si mesmos, de seu eu, de sua intimidade, de seu desconhecimento elementar sobre sua própria condição humana. Além do mais, a modernidade e se destacou pelo declínio das grandes certezas e ideias da idade Média. Isso refletiu na dúvida do homem com relação a si próprio. Descartes (1999), ao representar a pergunta sobre "o que sou eu", em suas *Meditações*, mostrou que a matéria e os sentidos são sempre enganadores. E com isso, colocou em dúvida a existência das coisas e dos indivíduos,

> recusando qualquer autoridade externa, mesmo divina, que pudesse garantir a existência de tudo. Para ele, o que é verdadeiro só pode ser concebido pela razão. Nessa concepção está prevista a ruptura com as noções de cosmos, de equilíbrio natural, da harmonia humana e, em decorrência, o desaparecimento do saber universal (RODRIGUES, 2015, p. 39).

O sujeito passa a ser definido por seu pensamento vazio e por sua condição inconsciente, em que pressupõe o reconhecimento de si e a revelação de sua interioridade. O modo de sua subjetividade o coloca de frente o espelho que se parece representar o homem essencialmente dividido em partes. Entretanto, ambas nas sombras são indecifráveis, estão imersas no universo das avessas.

O individualismo extremo iniciou-se na modernidade, agravou-se na pós-modernidade, pois se revelou como resultado de um processo que chegou a patamares hiper ou hipermoderno. Esse atingimento ultrapassou a classe elevada, mas estar presente em toda sociedade: “Assiste-se aí à extensão a todas as camadas sociais do gosto pelas novidades, da promoção do fútil, e do frívolo, do culto ao desenvolvimento pessoal e ao bem-estar” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 24).

A contemporaneidade vive sob a lógica da ideologia individualista hedonista, com uma sociedade que se pode compreender não mais pela rigidez da disciplina ou por qualquer outra noção, mas pela sedução, pela liberdade de escolha.

A hipermodernidade está sendo marcada por uma sociedade de valores fundamentalmente hedonista, a vida está centrada no individual, no prazer e no bem-estar, o homem livre em suas escolhas. Esse novo imperativo social traz uma nova demanda ao processo de produção. A princípio a exigência de bens produzidos traduzia uma necessidade social, na contemporaneidade é preciso atender a diversificação de individualidades. A gama de necessidades utilitária assumiu uma dimensão gigantesca, de uma diversidade de gostos inimagináveis.

> O consumo transestético remete a nova relação hedonista com o consumo orientada para o "sentir", tendo em vista emoções e "experiências" renovadas; ele não é mais que um consumo estético desde diferenciado, ampliado, generalizado, que busca em todos os domínios, na arte propriamente dita mas também fora dela, novas percepções, o fundo, descobertas, Sensações, vibrações hedonistas e emocionais. Assim, o individualismo possessivo se deu lugar a um individualismo Consumista experiencial e transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 62).

O que está preponderante na sociedade contemporânea, é que a degradação do gênero humano está na sua forma hedonista de viver. A sociedade do hiperconsumo testemunha tal características:

> É a revolução das necessidades e sua ética hedonista que, atomizando suavemente os indivíduos e esvaziando aos poucos as finalidades sociais de seus significados profundos, permitiu que o discurso psi se enxertasse no social e se tornasse um novo éthos de massa: "materialismo" exacerbado das sociedades da abundância que, paradoxalmente, tornou-se possível a eclosão de uma cultura centrada na expansão subjetiva, não por reação ou "suplemento de alma", mas, sim, por isolamento à escolha de cada um. A onda do "potencial humano" psíquico corporal não é mais que o último momento de que uma sociedade que está se libertando da ordem disciplinar e completando a privatização sistemática já operada pela era do consumismo. Longe de derivar de uma "Tomada de consciência" desencantada, o narcisismo é o efeito do cruzamento entre uma lógica social individualista hedonista, impulsionada pelo universo dos objetos e dos sinais, e uma lógica terapêutica e psicológica, elaborada desde o século XIX a partir da aproximação psicopatológica (LIPOVETSKY, 2005, p. 35).

A revolução elucida novas necessidades de vida e prazer, esses potencializados para o sujeito hedonista. O *ethos* de massa está no materialismo exacerbado, com abundância de amostras de expansão. É a potencialidade de escancarar o isolamento, o momento uno do eu, como ocorre em casamento, em que tudo está voltado para a unidade, o eu dois em um.

No filme, a revolução é o estar juntos, mas separados da multidão que cerca e, às vezes, o casal com olhares e corações difusos. Na narrativa de Noll, é muito forte a força que assume a liberdade individual da voz narradora, a força que tem em determinar o rumo da história pela realização de sua vontade ou suas preferencias, capaz até, de comprometer a sensibilidade característica do humano e suas possibilidades de compreensão, como se identifica no fragmento a seguir:

> Quando ouvi meu amigo citar pelo telefone um poema de Rafael Quental, aquele dizendo que o bloqueio no escuro/ entre os lençóis/ calcina a alva saia da manhã -, quase lhe implorei que me ensinasse onde eu tinha falhado para não compreender mais um poema como aquele. Lembrei que eu agora só sabia beber um cálice de vinho às portas da madrugada, isso já me bastava para aventurar um pouco minhas ideias que logo retornavam porém a seu leito natural-, por onde as águas desciam em sua mansa sina, dando a funcionar mais uma vez minha máquina de ser -, ali, quietinho, fumando meu cachimbo, meio encolhido sob o abajur para permanecer nos bastidores, sem eu mesmo perceber (NOLL, 2006, p. 120).

Esse conto – "A máquina de ser" - traz à lembrança de que suas escolhas levam as ideias ao seu leito natural. Ao viver sua sina de ter esquecido a capacidade de ser, de ter uma identidade própria, pode ser capaz de acionar a máquina que lhe adaptará a próxima situação. A volatilidade dos acontecimentos muda o sujeito de posição e de estratégia para viver.

Identifica-se o pensamento de Bauman (2001), a forma líquida de existir de escorrer, em relação ao tempo e o espaço quando, a velocidade do tempo impulsionado pelos avanços tecnológicos, transformaram as formas humanas de relacionar-se, com o espaço e com tudo o que o compõem.

O Individualismo Extremado em *Demolição*

A decadência do gênero humano é trazida a discussão, por ser vista como mudança de valores ao longo de sua história. Já na antiguidade, a degeneração desalinha-se das virtudes. A essência do ser racional e social cedeu lugar àquele sufocado pelos novos rumos éticos e sociais:

> Platão já se preocupava com o definhamento dos valores e o surgimento dessa raça de ferro, a dele, que não tinha mais muito em comum com a raça de ouro dos tempos míticos, dotada de todas as virtudes. E, a crermos em Plínio, o Velho, o mundo sufocado do qual ele compartilhou os derradeiros momentos* estava irreversivelmente fadado à ruína, tal era seu adiantado estado de corrupção (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 13.).

O estado de corrupção da natureza humana recebeu o mecanismo de controle do eu por ele mesmo. As ideias de valores na antiguidade, no mundo cristão e na atualidade sofreram rupturas. Na primeira fase da era moderna, acreditava-se que a racionalidade seria a redenção da humanidade pelo progresso. No momento atual, a racionalidade humana trouxe a mais profunda degeneração. O indivíduo com seu esvaziamento de humanidade tornou objeto de manipulação e alienação, embora pense estar no pensamento próprio e ideal.

No filme Demolição, a imagem do eu é de rompimento com o antes para um suposto depois ser implantado. A degeneração de objetos supõe ser uma mudança do ser interior, como o trailer elucida nas crostas da tinta arrancando da parede.

A imagem ilustrativa foi usada para a divulgação do filme em escala mundial, uma imagem forte carregada de significados. Leva imediatamente a identificação de uma condição de implosão, onde, uma reação de fora para dentro, a demolição se dá no interior. As fissuras estampadas na parede denunciam uma ação do tempo capaz de devorar tudo o que se põe sob sua ação, que alcançou no tempo contemporâneo uma

celeridade tal capaz de transformar as relações humanas em seus fundamentos, como exemplo do tátil para o virtual.

Repercute também a uma identificação da contemporaneidade nos acessórios que representam possibilidades e conforto trazidos pelos avanços tecnológicos hipermodernos com o *design* que representam o capital artista, como o fone de ouvido, corte de cabelo, óculos, e ao mesmo tempo uma aparência da angustia da busca de algo perdido. A imagem dentro da imagem como o reflexo nas lentes dos óculos escuros, é um signo que reflete a representação da representação, condição vivida pela sociedade hipermoderna: o simulacro.

O que foi ainda está presente na imagem simbólica do filme para revelar o que está por baixo daquele monumento. De acordo com Lipovetsky e Charles (2004), o estudo minucioso sobre as transformações do tempo contemporâneo, considera como fator principal o individualismo, que teve seu surgimento com os ideais da modernidade. O indivíduo autônomo, de uma individualidade extremada. O social perde todo o sentido diante de uma lógica de produção focada no prazer e necessidades individuais, dando lugar aos desejos para a sua realização individual. Os valores celebrados, quase unanimemente, são os da cultura hedonista.

O individualismo é fruto do rompimento do indivíduo com os vínculos institucionais, como as tradições. Um processo que se iniciou na modernidade, aprofunda-se na pós-modernidade e atinge seu ápice na hipermodernidade. Essa passagem da modernidade para a pós-modernidade se deu com o consumo de massa e os seus valores:

> Na realidade, são antes de tudo o consumo de massa e os valores que ele veicula (cultura hedonista e psicologismo) os responsáveis pela passagem da modernidade a pós-modernidade, mutação que se pode datar da segunda metade do século XX de 1880 a 1950, os primeiros elementos que depois explicaram o surgimento da pós-modernidade se colocam pouco a pouco em cena, respondendo ao aumento da produção industrial Taylorização, a difusão de produtos possibilitada pelo progresso dos transportes e da comunicação e, posteriormente, ao aparecimento dos métodos comerciais que caracterizam o capitalismo moderno (marketing Grandes Lojas, marcas, publicidade). A lógica da moda começa então a permear de modo íntimo e permanente o mundo da produção e do consumo de massa e a impor-se perceptivelmente, mesmo que só a partir dos anos 60 vá contaminar de fato conjunto da sociedade. Faz-se necessário dizer que, nessa primeira fase do capitalismo moderno, o consumo ainda se limita a classe burguesa (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 23).

No filme, os valores são apontados para o vazio, como se fosse outrem que ninguém o vê, mas o percebe como algo presente ali. É o psicologismo fundamentado pelo eu. Como mostra a cena da figura seis, a foto principal da vida aparece insignificante

abaixo das duas telas com as informações do trabalho. É a passagem de um estado para outro maior, mais importante por ser de mutação. A repartição do trabalho, com vários colegas cedeu lugar para o isolamento extremado. O indivíduo lida com a máquina, sendo ele também uma espécie de máquina.

A proposta de estudo sobre a produção cinematográfica *Demolição* é reconhecer na obra de ficção a verdade na qual, o homem hipermoderno está mergulhado. A história é contada em realidade de extremo individualismo, o personagem principal está rodeado por todos os lados, pela ideologia hedonista, onde a força do capital é apresentada em todos os âmbitos de sua vida: em sua casa, seu trabalho, seu círculo de amizade.

Na figura seis, Davis em seu escritório, há evidência de um olhar vazio de uma existência influenciada pelo comando de um sistema. Sistema que exige rapidez, acerto, desempenho perfeito nas habilidades, como comprovam os troféus na estante. Pastas de índices, imagens nos computadores que exigem precisão nas análises, uma aparência que inspire um perfil de disciplina de comportamento metódico. Exigências de um mundo corrompido pela competição, pela pressa, onde a imagem dissimula a ausência de realidade.

A figura do personagem Davis não corresponde mais ao Davis real, humano, pois este não existe mais, não é capaz de chorar, sorrir, apenas um olhar fixo e frio. O que está representado na imagem é apenas a personificação produzida pelo sistema, apenas uma peça da engrenagem.

O luxo está em todos os espaços de sua casa, no escritório do trabalho, no seu carro uma verdadeira exposição do hiperconsumo. Esse é o drama vivido por Davis, vive pela satisfação que o ato de consumir proporciona, como se as sensações e emoções humanas não existissem ou tivessem caído em esquecimento, por isso sua incapacidade de chorar a morte de sua esposa. Frente à teoria hipermoderna, Lipovetsky formaliza o conceito de hiperconsumo:

> Vários sinais fazem pensar que entramos na era do hiper, a qual se caracteriza pelo hiperconsumo, essa terceira fase da modernidade: pela hipermodernidade, que se segue à pós-modernidade; e pelo hipernarcisismo. Hiperconsumo: um consumo que absorve e integra parcelas cada vez maiores da vida social; que funciona cada vez menos segundo o modelo de confrontações simbólicas caro a Bourdieu; e que, pelo contrário, se dispõe em função de fins e de critérios individuais e segundo uma lógica emotiva e hedonista que faz que cada um consuma antes de tudo para sentir prazer, mais que para rivalizar com outrem. O próprio luxo, elemento da distinção social por excelência, entra na esfera do hiperconsumo porque é cada vez mais consumido pela satisfação que

> proporciona (um sentimento de eternidade num mundo entregue à fugacidade das coisas), e não porque permite exibir status (2004, p. 26).

Do consumo de massa que tem seu início na segunda metade do século XX, que manipulava ao consumo pela moda, e como forma de integração social e participante da sociedade de consumo (Escola de Frankfurt), avança para o hiperconsumo onde, não são mais aspectos externos que motiva ao consumo, mas a busca do preenchimento de um vazio interior, a perda do ser e suas características humanas. E nesse contexto o hiperconsumo se torna mais incisivo e agressivo, pois parte do individual, da intimidade interior de cada um, potencializando assim o individualismo ao extremo.

Ao analisar os rasgos no papel, no *outdoor:* que dura em pouco tempo, têm-se a fugacidade, a artificialização, o consumo, o distanciamento, o isolamento e a imagem do outro, também móvel e distante.

Em demolição, o ambiente é de critérios individuais, com requinte, lustre que centraliza o olhar. A posição deles é centralizada no ângulo mostrado, ambos na diagonal, diferente dos outros casais, um de frente para o outro. É o olhar, o corpo e a mente que ultrapassou a modernidade para a pós modernidade.

Entende-se que o hiperconsumo compreende a terceira fase da modernidade, onde o sentido de consumir não é a ostentação, ou a inserção numa classe social, mas o consumo contemporâneo se realiza pelo preenchimento de um vazio ainda que seja de forma muito passageira. Um consumo no qual o luxo deve ser inédito, emocional. Funciona como primazia da teatralidade social nas sensações íntimas.

O hiperconsumo firma-se no interior do indivíduo, envolve sua sensação de prazer, de preenchimento, de bem estar, de satisfação. A cultura de massa influenciava o indivíduo nos seus aspectos externos como vestimenta, alimentação, função social. O hiperconsumo mostra-se mais incisivo, influenciador dos desejos do indivíduo. As preferências emocionam e sensibilizam o estado de estar ou não feliz.

Desse modo, o sujeito organiza sua vida no eixo hedonista, em que só há encaixe para a exaltação do eu, o exibicionismo, o status modelado pelo consumo que aparece o eu extremado. Esse tem sua mente firmada no prazer do consumo imediato. Produtos estão arraigados ao prazer, aos sentidos e estímulos da vida, sendo o trabalho um meio de adquirir coisas. Os impulsos nunca saem de cena, pois a atitude consumidora não morre, está sempre viva e disposta a ter. Afinal, não há saciedade, produtos novos são colocados no mercado todos os dias.

A experiência de comprar o bem do desejo parece a mesma, mas é tendência de ser sentida como elemento viciante. Quanto mais se tem, mais se quer, pois o diferencial é marca dessa percepção. A estratégia do mercado reside nisso: seduzir os sentidos e os sentimentos do sujeito, a ponto de ele não ter mais pensamento além de consumir.

Desse modo, a degradação humana se manifesta mais concretamente e para ficar enraizada nos corações desejantes. O individualismo extremado está bem concentrado no cinema, que potencializa o artifício da sedução. O mercado cinematográfico em si já é objeto de consumo. Por meio da tela, o mercado lança-se investido de hedonista.

A produção cinematográfica em *Demolição* apresenta o seu significado para a palavra hedonista, pois qualifica a personalidade individual. O casal, mesmo um lado do outro, mostra-se em isolamento. Essa se revela com personalidade que compõe essa nova sociedade pós-moderna. A vida segue um modelo para si e por si, em que significa uma postura egoísta, mas simbolicamente fonte de felicidade, pelo aspecto do bem-estar.

O personagem Davis é a figura do homem hipermoderno, apressado, bem vestido, contendo em si mesmo todos os paradoxos da sociedade transestética. Ele mostra-se hábil na técnica do seu trabalho, mergulhado no neoliberalismo. Sofre as consequências do mundo dos negócios ao viver uma existência abstrata, sem laço tátil com o outro.

Desde o diálogo enigmático entre protagonista e sua esposa a caminho do trabalho, o eu vai se manifestando mais extremado. A aparente vida normal é interrompida por um acidente, em que ela morre e Davis escapa com vida. A partir daquele momento, Davis percebe que algo está errado, não consegue se emocionar, não consegue chorar a morte se sua esposa, que não consegue definir mais o que sente se a amava ou não. Passa a perceber que tem uma existência irreal.

Uma transformação aconteceu e o personagem passa os momentos cruciais de sua vida tentando entender em que se resumia a sua rotina metódica, seu casamento, seu afeto sem dor nem amor. Era preciso sentir aquela demolição, mesmo que fosse por provocação, pois viveu sem sorrir, sem dar-se ao outro.

A imagem retro mostra a transformação interna de Davis, o diretor usa como recurso a aparência desleixada do personagem, a intenção é passar para o público, o vazio que passa a sentir quando: percebe, mas não compreende o paradoxo de sua existência, onde tudo foi projetado para suprir o seu desejo de ter, por meio de sensações de euforia, de felicidade, mas o que se apresenta é um esvaziamento de seu ser humano mais íntimo: a dor da perda de alguém que realmente não existe mais.

O filme é realmente uma obra de arte, trabalha a temática crucial do tempo hipermoderno com maestria, com muita criatividade: o simulacro. Uma questão que tem passado despercebida, talvez por ser de difícil entendimento. Põe em questão a realidade: o que seria real nesta existência fagocitada[1] no tempo, sob o imperialismo da imagem? Uma questão que põe em cheque toda a existência do indivíduo contemporâneo. O que tem de real na virtualidade que comanda a vida no planeta deixa seus reflexos complexos na imagem. O que tem do indivíduo frente à imagem de uma radiografia que traz o diagnóstico que não é dado tão claramente do indivíduo em si? Tem-se a representação de um tipo de real frente uma cena de telenovela que está sendo reprisada pela terceira vez, cujo alguns artistas até já faleceram, e na qual provoca emoção, capaz de manter uma legião de telespectadores.

A imagem de uma radiografia mostra uma alteração do organismo, com muito mais objetividade do que o próprio corpo do paciente. Esse é o caso em que a criação superou o criador, a imagem proporciona uma realidade perfeita aos olhos dos indivíduos imperfeitos, seria muito bom se não fosse um engodo, se não fosse uma reprodução da reprodução com artifícios de sedução, com o objetivo da perpetuação de um sistema. A imagem conta com recursos tecnológicos capazes de produzir a beleza perfeita capaz de fazer com o que, o inventado passe a ser o referencial do real, mais que o próprio real.

Na contemporaneidade, uma problemática, ainda que seja de grande importância para a vida do indivíduo, é preciso que seja representada pela imagem da mídia, para que ganhe repercussão junto ao meio em que vive. O homem virou máquina, incapaz de chorar, de estar atento aos pequenos problemas de sua rotina de casado. O âmbito individual evoluía e o a atuação no coletivo sofria isolamento. Um homem desprovido da atenção de estar junto percebia sua não humanidade. O eu sozinho estava perdido, mas queria se reencontrar.

Pela imagem da figura, percebe-se a falsificação do real na qual a sua existência estava mergulhada. A beleza, o luxo, a riqueza não representava os seus sentimentos reais, a sua humanidade, e sim uma reprodução feita de uma realidade construída com uma intenção. Descobre que perdera a capacidade de emocionar-se, como, por exemplo, chorar a morte de sua esposa, e de definir se tinha ou não amor em sua relação conjugal.

[1] Fagocitado significado: verbo que deriva do termo "fagocitose". Significa, ingerir ou englobar partículas ou células. Num sentido mais lato, significa também canibalizar. Bruxelas tem a intenção de fagocitar os estados-nação (da União Europeia) para que estes deixem de existir.

E são exatamente os seus sentimentos, ou melhor a falta deles, que o puxam de seu simulacro existencial.

Davis começa uma busca pelo ser perdido em algum lugar da história da sua vida e da sua esposa. Novos rumos emergiam daquele estado ainda sem emoção interior. Passou a escrever cartas a uma desconhecida, para revelar ao outro suas mentiras, seu egoísmo. A postura hedonista deixou de ser secreta para o outro, que representava uma máquina.

No dia da morte da esposa, sua preocupação era com a máquina do café/chocolate que não lhe deu o esperado. Seu consumo foi prejudicado e ele queria ressarcimento. Karen, responsável pelo atendimento ao cliente da empresa da máquina, passou a relacionar com Davis. Julia faleceu a história do casal ainda estava por revelar-se. As realidades existenciais da máquina, de Julia, de Karen e de Davis parecendo opostas fundem-se por causa de uma desestrutura, mas também para o surgimento de outra existência real.

Davis viu-se demolido de si mesmo e, ao descobrir acontecimento de traição de Julia, passou a demolir objetos menores até derrubar a própria casa. Aquela quebradeira representaria o ato de sair de um estado para outro. O vazio interior era busca de entender a si. Destruir coisas ganhava notoriedade encontrar consigo e com o outro, projetando o preenchimento de seu ser.

A perfeição do lugar não importava mais, em que imperfeições eram agora a reflexão importante. A consciência do eu repensava a essência humana com sentimentos preenchidos com alegria e tristeza, fracasso e sucesso, vida e morte. Mudar o cenário era preciso, pois seu mundo e sua realidade já haviam se transformado.

Entra a questão do simulacro na construção do discurso da realidade, na hipermodernidade é bem mais perfeita do que a própria realidade. O romance da telenovela é mais atraente, romântico, não inclui situações reais como doenças, incompatibilidades, enfim situações de uma realidade real de um indivíduo. O sanduiche da imagem da propaganda é muito mais apetitoso do que o sanduiche real.

No filme o enredo é construído pela força da imagem, a sequência da estória é construída por imagens de lembranças do personagem, mas são essas próprias imagens que lhe ajudam a buscar sair dessa existência por simulacros de ser feliz, mas na verdade sentindo-se em isolamento.

No mundo fílmico, de um lado, um indivíduo bem-sucedido, empresário do mundo financeiro, que vive em um universo paralelo. Indiferente às pessoas, aos

sentimentos que estão à sua volta. Vive paralisado, olhando para si e demonstra também versatilidade em sua atuação, equilibrando o olhar constantemente melancólico com outras posturas corporais que tentam esconder a turbulência daquele homem por dentro. Do outro lado, o expectador sentido as emoções apresentadas como se delas fizessem parte integralmente:

> O cinema se apresenta de saída com uma arte de massas, destinada se dirigir as multidões: Marte para todos, em que todos podem encontrar a felicidade da evasão esta sem dúvida aí a especificidade dessa nova arte: oferecer a um público cada vez mais amplo, de todas as idades, países, classes sociais, um conjunto de filmes que, ao lado das obras-primas em contexto, necessariamente limitadas, e da massa indiscriminada produção em série, Confins abertamente comerciais, apresenta uma qualidade artística razoável. Em algumas décadas se constitui uma filmoteca imaginária capaz de realizar com o templo secular da cultura literária que é a biblioteca. O homem de bem do século 20 forma sua cultura e sua sensibilidade não apenas em contato com as obras magnas dos cineastas maiores, mas também com a frequência incansável a esses filmes "médios" que contam a vida, o amor, a morte, a guerra, a felicidade, que fazem chorar com Frank Borzage, dançar com Busby Berkeley, tremer com Michael Curtiz, encantar-se com Vincente Minelli, arrepiar-se com Gorge Franju, indignar-se com André Cayatte, rir com Totó: todos esses filmes em contáveis os mais bem-sucedidos dos quais figuram a sombra das obras-primas enquanto a grande massa pertence a a "segunda fileira" da estante, como se diz dos livros, fileira nada desprezível internos de arte e que, como os livros que nela se encontram e que formam, na realidade, a imensa maioria da produção literária de qualidade, constitui o próprio fundo de uma cultura. Tanto a popularidade como a difusão da sétima arte vem, na verdade, ao longo do século, contribuir para desenvolver o olhar estético das massas, igual ou mais do que a literatura (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 200-201).

O fenômeno gera um processo que perpassa as massas na modernidade, pós-modernidade e chega à hipermodernidade. Há a existência entorpecida pelo conforto dos bens e pela rotina que sensibiliza ou não o ser, como se verifica na parte do filme em que o personagem não consegue ver/sentir os desejos da esposa. Seu mundo é só seu, mesmo considerado uma massa que segue a máquina que fabrica e difunde a popularidade do olhar estético sobre algo.

Essa é uma produção que faz uma crítica metafórica e analógica dos tempos hipermodernos, onde a realidade por simulacros tem levado o indivíduo contemporâneo a uma existência construída por um padrão de mentira tão perfeito que se tornou mais real do que o real, onde “a vida imita o vídeo” e não o vídeo imita a vida, e assim conduz a existência do indivíduo a seguir pelo caminho do sistema, que se vale de sua condição de degeneração humana, para se consolidar e perpetuar-se.

A degradação pela qual a humanidade passa no cenário mundial contemporâneo, nunca foi tão grave e profunda, em que o homem caminha para a anulação de seu ser para

ir ao encontro de outro ser. O comportamento convencional não importa, mas o real com valores renovados.

Deduz-se que a degradação compreendia a valores externos ao indivíduo, que pode ser vista como algo inusitado, diferente e até humorístico:

> O fenômeno humorístico nada fica a dever a qualquer voga efêmera. É de modo durável e constitutivo que nossas sociedades se constituem de maneira humorística: pela descontração das mensagens que engendra, o código humorístico de fato faz parte do vasto dispositivo polimorfo que, em todas as esferas tende a abrandar ou personalizar as estruturas rígidas e impositivas. Em lugar de injunções coercitivas, da distância hierárquica e da austeridade ideológica estão a proximidade e a descontração humorísticas, que resumem a linguagem própria de uma sociedade flexível e aberta (LIPOVETSKY, 2005, p. 129).

Na contemporaneidade, o bonito e com a aparência de felicidade ilude, pois a degradação humana é interna, atinge o seu ser, o tornou menos humano. A vida perdeu seu real valor, as relações humanas perderam seus laços sensíveis, a existência tornou-se abstrata. Esse é o drama vivenciado em *Demolição*. Davis não entende que a sua existência pautava-se a uma nova ordem estabelecida pelo: avanço tecnológico, a sedução do mercado e o individualismo extremo do sujeito autônomo. A ordem do homem apressado, sem sentimento claro, mas sombrio, em que não se vê pranto, não há sorriso. A vida foi consumida pelo mundo ditador do consumo, porém a morte leva e traz a humanidade.

1.3 O Eu Extremado em *Máquina de ser*

O individualismo está presente no eu extremado inclinado a tudo que lhe dá prazer. O processo que evoluiu da modernidade para a pós-modernidade ainda alcança o hipermoderno. No contexto de uma vida contemporâneo, no descobrir o vazio da sua existência, a angústia está escondida no próprio ser:

> Era o meu primeiro dia na embaixada. E eu estava saindo para almoçar, sozinho, como eu gostava sempre de fazer em qualquer lugar. Caminhavam a esmo procurando desatento por algum restaurante. Entrei num deles. Mesas colocadas umas às outras, como se esperassem assim dar início a um congraçamento de pessoas de uma mesma instituição. Um casamento, talvez? Sentei a uma das poucas mesas isoladas num canto qualquer. Pedi algum prato típico do país (NOLL, 2006, p. 119).

Há a existência que tomou o lugar do real, para representar a realidade nas relações, havendo então o simulacro, que é a representação da representação:

> Talvez subsista apenas a alegoria do Império. Pois e com o mesmo Imperialismo que os simuladores atuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração. Pois e na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projeto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação - cuja operação e nuclear e Genética e já não especular e discursiva. E toda a metafisica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginaria: e a miniaturização genética que é a dimensão da Simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa, é apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum Imaginário. E um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Nesta citação, o autor explica que a perda da poesia se perdeu quando desapareceu a diferença da cópia com o real copiado. Quando a criação do real não evidenciando as diferenças e imperfeições do que é natural, perde-se o seu encanto próprio. A reprodução da reprodução carregada de recursos artificiais (simulacro) perdeu a conexão com o natural e seus encantos, oferecendo uma beleza vazia e sem significado, podendo ser reproduzida infinitamente como um sorriso em uma foto que não existe mais.

Vive no mundo contemporâneo com uma substituição no real, com a suposta ideia de hiper-real. A simulação do real traz a ficção do real, com imagens sedutoras mesmo que haja a solidão, simbolicamente retratada pelo discurso da falta de imaginação:

> Nas festas de amigo oculto, nas antevésperas do Natal, levávamos os pupilos. O meu naquele ano veio com uma espécie de camiseta da seleção; era uma graça olhá-lo com de leite por seus progressos rumo a à disposição das trocas. Nessa tarde, depois dos festejos, levei o meu pupilo para passear no centro da cidade. Sem muita imaginação entramos em um McDonald's, onde lhe paguei uma Coca, um hambúrguer e batatinhas fritas. Se ele quisesse, poderia lhe pagar também um sorvete. Depois disso tudo, percebi que não me sentia com mais nada para lhe oferecer (NOLL, 2006, p. 38).

Busca-se analisar a dissipação do eu em sua obra relacionando com o indivíduo fagocitado da hipermodernidade, quando as reações espaço e tempo têm sido

transformados profundamente para oferecer uma realidade hiper-real. Esse mundo sofre uma espécie de reconstituição:

> Essa vida, assim reconstituída na imaginação, será animada pelas imagens finitas e indeléveis dos outros que nela figurarão com toda a sua exterioridade visível, pelos rostos dos que me são próximos, da minha família e mesmo daqueles com quem cruzei ocasionalmente na vida; mas entre elas, não encontrarei minha própria imagem exterior, entre todos esses rostos únicos faltará meu rosto; o que corresponderá ao meu eu serão as recordações – a vivência reconstituída, puramente interior de minhas alegrias, de meus sofrimentos, de meus arrependimentos, de meus desejos (BAKHTIN, 2003, p. 77-8).

Considera-se algo de grande importância analisar o protagonista de sua narrativa, que em Noll é sempre uma voz onde palpita todos sentimentos, percepções, heroísmos de suas tramas. Como uma máquina homem, que possa assumir infinitas possibilidades do eu:

> Pensei que eu talvez precisasse tanto quanto ele da vocação para os encontros, porque eu morava sozinha, sim, e a cada dia mais recuava diante das relações que não fossem as do dispensário, onde eu entrava a cada manhã e de onde eu saía no fim da tarde. Aí ele latiu em pleno McDonald's. Sim, latiu, foi isso exatamente o que eu disse! Mas digo também que ele não era um cachorro. Era qualquer coisa que eu quisesse. E no mais eu estava ali, procurando decifrar aquele ser vivendo apenas nos limites de sua miserável fortaleza (NOLL, 2006, p. 38).

O eu dissipado pode ser visto como o não eu, o insólito, a transgressão, não só no âmbito da diegese, mas também na construção dos textos. Constata-se esse desejo de ser e ter outro, que revela o desejo do não eu. Traz as possibilidades de criação, quando não se assume um eu definido por características próprias, abre-se uma infinidade de eus, de identidades, que se torna um importante recurso estético. A negação do eu funciona como um princípio criador, no ato de parecer outro ou buscar ser outro. Um dirige a vida do outro, aquele exige o que quer e esse se entrega ao movimento do que lhe é exigido/ordenado, como infere o conto “No dorso das horas”:

> Ordenaram que eu saísse daquela sala e fosse ao encontro do resto do Casarão. Sem nenhuma ideia preestabelecida. Que andasse apenas. Seria um único plano em sequência, em que eles me seguiriam por tudo, mesmo que eu trancasse as portas atrás de mim não importava, pois eles tinham delatado o vazio de todas as fechaduras; que eu seguisse por todos os cômodos da mansão, que eu comesse e na cozinha qualquer coisa que encontrasse na geladeira e que depois vomitasse se quisesse no banheiro dos empregados ao lado da lavanderia e tudo mais, que eu fosse...

> Realmente eu ia em visita a cada cômodo, ia, entrava num quarto desocupado e noutro e noutro ainda e mais, até que dei de cara com um banheiro de luz muito alva, ladrilhos brancos. Entrei..., barulho de marolas, uma boia amarela com pescoço e focinho de girafa ao chão. Peguei- a. Abri a cortina de plástico rosado. Sentei distraído na borda da banheira, como se a descansar à beira de um regato. Pensei que a câmera me pegava então a nuca... Veio logo a voz do diretor exigindo que eu perdesse a consciência da câmera (NOLL, 2006, p. 11).

Negar a si mesmo é requerido como pretexto para viver outro espaço e tempo. O discurso traz conteúdos que se encontram soltos, livres da lógica, a mercê de um narrador que busca a todo instante negar-se. Nesse universo vazio, o eu esvazia para só assim revelar sua identidade. Talvez a característica mais forte seja mesmo a indefinição identitária incutida na voz narradora. As manifestações simples parecem um trator que tudo derruba e modifica, significando a preparação de um movimento transformador:

> [...] que naqueles tempos tinha a forma de sondagens em prol de um firme intercâmbio tecnológico entre os nossos dois povos. Enquanto pensava nisso eu via máquinas agrícolas novinhas lavrando os campos da minha terra natal, ao sul do meu país. Vi um homem loiro no alto de um trator sorrindo. Ele tinha um canino de ouro. Sorria Talvez para um amigo próximo, um parente. Parei na frente de uma vitrine e senti a aragem da cidade estrangeira me tocar devagarinho. O sorriso do homem no trator me atinge de algum modo (NOLL, 2016, p. 122).

O não eu leva, por sua vez, a uma falta de objetividade, uma deformidade, um inacabamento, porém traz ao autor a ilimitada possibilidade da abstração da consciência, terreno sem fronteiras para a criação: a subjetividade. Por isso a sensação de inacabamento nos seus textos narrativos. O eu-outro em Noll fala de si para si, proporcionando uma imagem ao mesmo tempo desconexa e capaz de fragmentar, fria, crua, agressiva, simbolizada no embaralhamento de ideias opostas:

> No claro escuro dos corredores eu caminhava agora com passos decididos, e os dois vinham atrás como se não se importassem com a falta de iluminação especial nem nada. Às vezes eu esbarrava nas coisas e me feria e tanto que tivesse de amarrar meu lenço em volta de um machucado feio sangrando no meu braço. Sim, as luvas brancas mantinham-se até ali Imaculadas (NOLL, 2006, p. 12).

Os contos em análise apresentam uma estética fragmentária, uma sensação de desterritorialidade, ausência de sentido existencial, a forte presença do presente como tempo da narrativa. Desse modo, na centralidade do consumo as relações são afetadas de maneira profunda, constante e permanente. Uma vez vendo esse universo de necessidade

de retificação, o sujeito estabelece novos rumos de provocar sensações humanas, como elucida o conto “Convívio”:

> Você está ouvindo? Não? Ele parecia me escutar e suava, exibia todo seu esforço em capitar minha voz. Pois ele não falava, ainda estava aprendendo a conviver. Aliás, aposto que ele próprio ainda não se entendia. E, Claro, não se fazia entender. Quando tentava se expressar, era tal sina, que sobravam grunidos, chorava, até defecava, sem perceber, molhava as calças e, é sina mesmo, não obtinha o menor sucesso. Na fisionomia afogueada, via-se que tinha perdido o fio de sua meada (NOLL, 2006, p. 37).

Há lugar para a qualificação do insólito que se identifica com o indivíduo hipermoderno, pois como o insólito não é normal, natural, comum, esse também não é. O ser que se encontra alienado no seu tempo, descrente das certezas do passado, vivendo o presente com fúria, por não esperar pelo futuro.

O ato de mobilização está na conformidade com o sistema brutal, insensível, de modelo pesado, mas desejado e buscado a qualquer custo. Os fundamentos da vida estão na prática do capital:

> A corrente invisível que prendiam os trabalhadores a seus lugares e impedia a sua mobilidade era, nas palavras de Cohen, "o coração do fordismo". O rompimento dessa corrente foi talvez o divisor de águas decisivo na experiência de vida e se associa a decadência e extinção aceleradas do modelo fordista. "Quem começa uma carreira na Microsoft", observa Cohen, "não sabe onde ela vai terminar. Começar na Ford ou na Renault implicava, ao contrário, a quase certeza de que a carreira seguiria seu curso no mesmo lugar". Em seu estágio pesado, o capital estava tão fixado ao solo quanto os trabalhadores que empregava. Hoje o capital viaja leve apenas com a bagagem de mão, que inclui nada mais que pasta, telefone celular e computador portátil. Pode saltar em quase qualquer ponto do caminho, e não precisa demorar- se em nenhum lugar além do tempo que durar sua satisfação. O trabalho, porém permanece tão imobilizado quanto no passado, mas o lugar em que ele imaginava estar fixado de uma vez por todas perdeu suas solidez de outrora; buscando rochas, as âncoras encontram areias movediças. Alguns dos habitantes do mundo estão em movimento; para os demais, é o mundo que se recusa a ficar parado (BAUMAN, 2001, p. 76).

O indivíduo hipermoderno assume o eu que o presente exige. O sistema, produção versus consumo dita as regras do jogo pessoal-profissional. O inteligível é ter o perfil ideal de indivíduo consumista. Esse desenvolve suas expectativas como se fosse máquina, sem identidade humana, cujo convívio social verdadeiro está em processo eterno de desterritorialização:

> O discurso de Joshua soa vazio quando o mundo, que uma vez teve legislador, árbitro e corte de apelação reunidos em uma só entidade, parece cada vez mais

> com um dos jogadores, escondendo as cartas, preparando armadilhas e aguardando sua vez de blefar. Os passageiros do navio "Capitalismo pesado" confiavam (nem sempre sabiamente) em que os seletos membros da tripulação com direito a chegar à ponte de comando conduziriam o navio a seu destino [...]. Já os passageiros do avião "Capitalismo leve" descobrem horrorizados que a cabine do piloto está vazia e que não há meio de extrair da "caixa Preta" chamada piloto automático qualquer informação sobre para onde vai o avião, onde aterrizará, quem escolherá o aeroporto e sobre se existem regras que permitem que os passageiros contribuam para a segurança da chegada (BAUMAN, 2001, p. 76-7).

Por analogia, pode-se compreender que o fundamento da mobilidade, que tem provocado um processo constante de desterritorialização e reiterritoralização do indivíduo contemporâneo, e que tem acentuado uma perda de sua identidade, tanto cultural quanto humana, identificada nas narrativas de Noll, é uma consequência da mobilidade que o capital adquiriu com os avanços técnico-científicos. O eu é máquina que deseja ir além, continuar sua vida, mas mostrando sempre no limiar da ruptura:

> Eu passaria a tarde na embaixada pronto para seguir vivendo. Era preciso ficar lá até o fim da tarde. Era preciso assinar dois documentos internos, o que daria motivação, alguns funcionários, de voltarem amanhã e encaminharem esses papéis para seus objetivos últimos, até precisarem de uma nova assinatura minha a apontar para outros documentos mais. Era preciso, era preciso, a vida se fazia de muito a minuto. E eu queria mais (NOLL, 2006, p. 122).

Entretanto, chega o momento em que o esvaziamento da interioridade e da humanidade torna o sujeito estranho até a si mesmo. Os objetos tão desejados não têm mais sentido de ser, são estranhos e sem vida, podem ser quebrados e destruídos. As coisas desprovidas de sentimento mostram-se sem valor, mas incluem o indivíduo na sua esfera desumanizada. Se o vazio for preenchido por ele mesmo o passado se move para o presente para ser novamente representado.

O que a arte literária e fílmica nos traz por meio de sua estéticas e seus valores, é uma oportunidade de grande valia para o indivíduo da contemporaneidade refletir sobre como está conduzindo sua existência. Como chegou a um patamar tão grande de instrumentalização, onde perdeu-se a referência do próprio real, passando a viver em uma existência sob o imperativo da imagem. A imagem carregada de recursos tecnológicos oferece uma realidade mais atrativa que o próprio real, porém tirando a poesia e a beleza do que é natural com suas imperfeições mas com sua verdade.

A existência por simulacro tem levado o indivíduo hipermoderno à perda de sua oportunidade de viver o sensível, grande privilégio humano, em função de uma existência virtual, tão passageira e falsa como a imagem.

ABSTRACT

This article seeks to understand the phenomena of contemporary society, according to the theory of hypermodernity of Gilles Lepovetsky, in the construction of the characters of the literature: the machine of being of João Gilberto Noll and in the film demolition of Jean Marc Valée. It analyzes preponderant aspects of the characters such: as narcissism and hedonism, and how these aspects are consistent with the emptiness of being and in the current society.

. KEY WORDS: hypermodernity, narcissism, hedonism, being.

VESTIDO DE NOIVA: DO TEXTO DRAMÁTICO À INTERPRETAÇÃO FÍLMICA

Alice Carvalho Diniz Leite (UFMG)[1]

Resumo: Esta proposta de comunicação tem como objetivo discutir as relações estabelecidas entre o texto dramático *Vestido de Noiva*, escrito por Nelson Rodrigues, em 1943, e o filme de mesmo nome, com roteiro e direção de Joffre Rodrigues, de 2005. Ambas as obras destacam a figura de Alaíde, personagem que, após um atropelamento, encontra-se em meio a lembranças da memória e a invenções alucinatórias. Especificamente neste trabalho, interessa observar as aproximações e as distâncias entre o livro teatral e a obra fílmica, revisando a fortuna crítica pertinente aos conceitos de *adaptação*, tanto o de Robert Stam, quanto o de Linda Hutcheon, e de *intermidialidade*, com referências a Claus Clüver e a Irina Rajewsky.
Palavras-chave: Dramaturgia brasileira; Nelson Rodrigues; Adaptação; Intermidialidade.

O texto dramático *Vestido de Noiva* (2004) reúne, em 1943, em uma única obra, as qualidades literárias de Nelson Rodrigues e a encenação modernizante de Zbigniew Ziembinski. A soma da composição brasileira e da montagem, em certa medida, europeia instaura um dos marcos do teatro nacional e moderno. Dividida em três planos, a criação rodrigueana apresenta tanto a realidade ficcional do atropelamento de Alaíde, quanto os devaneios da protagonista pelas lembranças da memória e pelas invenções alucinatórias. A fábula assim construída é indicada por Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*, como "obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal" (MAGALDI, 2004, p. 217). Tal ponto é levemente pacífico entre os críticos dramatúrgicos Décio de Almeida Prado (2001) e Alberto Guzik (2013), para citar alguns. As interpretações de *Vestido de Noiva* permanecem reverberando na arte nacional, seja nos palcos, como a de Sérgio Cardoso, em 1958, ou a de Caco Coelho, em 2012; seja nas publicações em formato de livro, como as edições da Nova Fronteira; seja no filme dirigido por Joffre Rodrigues, em 2006. O interesse desta comunicação está justamente na passagem do texto literário para o cinema, considerando-se a película de Joffre Rodrigues, com o elenco de atores: Simone Spoladore, Marília Pêra, Marcos Winter e Letícia Sabatella, entre outros. Mais especificamente, importa observar as aproximações e as distâncias entre o texto teatral e

[1] Doutoranda em Estudos Literários, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: alice.diniz@gmail.com.

a obra fílmica, revisando segmentos da fortuna crítica pertinentes aos conceitos de *adaptação* e de *intermidialidade*.

Os significados de *adaptação* e de *intermidialidade* variam expressivamente, ao longo do tempo, seguindo critérios demandados pelas matérias analisadas e pelos objetivos teóricos predeterminados. Neste trabalho, são selecionados para a discussão os conteúdos propostos por Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011), para *adaptação*, bem como por Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2011), para *intermidialidade*. Em diálogo com esses quatro autores, pretende-se aqui analisar o filme *Vestido de Noiva* como uma *adaptação intermidiática* da obra dramática de Nelson Rodrigues, entrecruzando as fronteiras previstas para cada um desses conceitos.

O ensaio *Teoria e prática da adaptação*, de Robert Stam (2006), focaliza-se no modo como os romances transformados em filmes são, geralmente, compreendidos pelos públicos. Noções de perda, infidelidade, traição, profanação costumam ser empregadas para enaltecer as prosas romanescas e desprestigiar as respectivas concepções fílmicas. No sentido contrário dessa prática, Robert Stam (2006) propõe alternativas para eliminar hierarquias limitadoras e, assim, desconstruir a ideia de um cinema subordinado à literatura, ou de cópias dependentes de fontes originais. Fugindo dessas demarcações costumeiras, o termo *adaptação* pode ser entendido como uma leitura fílmica de um romance produzido, anteriormente, em formato de livro. Dessa maneira, a *adaptação* seria uma interpretação admissível dentro de um conjunto de várias possibilidades, as quais integrariam uma espécie de *continuum*. As *adaptações*, cada uma em seus próprios moldes, seriam "inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos" (STAM, 2006, p. 27). Em tal lógica, o filme de Joffre Rodrigues enquadra-se na categoria de *adaptação* por levar ao cinema uma apreciação viável, similar e também diferente, da obra dramática de Nelson Rodrigues. Entre as afinidades, por exemplo, cabe destacar o início retrospectivo de ambas as composições, que trazem a vida de Alaíde em ritmo testamentário, ou seja, a protagonista rememora circunstâncias verídicas e não verídicas de sua vida pretérita. Entre as diferenças, vale ressaltar: enquanto o texto teatral começa com os estrondos de um carro e os barulhos de uma ambulância, a *adaptação* fílmica principia com a chegada de Alaíde à residência onde morava Madame Clessi.

A dessemelhança entre a produção de Nelson Rodrigues e a de Joffre Rodrigues não implica, necessariamente, uma deformação do texto fonte. Na obra *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2011) assinala a multiplicidade de *adaptações* existentes, inclusive, desde as criações de Shakespeare, autor que transformava histórias escritas em diálogos para os palcos. Segundo a teórica canadense, os *adaptadores* elaboram trabalhos capazes tanto de simplificar uma composição anterior, quanto de ampliá-la com críticas ou analogias. Há também arranjos que, na tentativa de demonstrar respeito, procuram seguir fielmente as linhas dos originais. Como se pode observar, não existem fórmulas fixas para estruturar uma *adaptação*, mas tal conceito é passível de síntese, em breves palavras. Linda Hutcheon (2011) problematiza as *adaptações* como motivos emprestados de outros lugares, não sendo, por isso, inteiramente inventados por alguém. No entanto, são concepções autônomas, e não apenas replicações ou repetições de um produto inédito. Ressalta-se o alargamento das noções relativas à *adaptação*: diferentemente de Robert Stam (2006), a autora ora focalizada considera como *adaptações*, para além de obras fílmicas, peças de teatro, *covers* de canções, poemas musicalizados, jogos de videogames. Nesse sentido, a película de *Vestido de Noiva*, dirigida por Joffre Rodrigues, é uma *adaptação* da obra de Nelson Rodrigues, assim como são *adaptações* os espetáculos de *Vestido de Noiva*, levados aos palcos por Zbigniew Ziembinski, por Sérgio Cardoso e por Caco Coelho, anteriormente mencionados e citando apenas alguns.

A noção de *intermidialidade*, por sua vez, tem se mostrado bastante frutífera, devido principalmente às múltiplas pesquisas relacionadas ao tema. São várias as tentativas de definir o conceito e, por consequência, existe uma série de imprecisões e incertezas. Com o objetivo de limitar as questões, Irina Rajewsky (2012) propõe uma concepção de *intermidialidade* baseada nos Estudos Literários. De acordo com os apontamentos da teórica, no texto *Intermidialidade, Intertextualidade e "Remediação"*, a *intermidialidade* abrange, de maneira ampla, "o cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização" (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Mais restritamente, essa síntese divide-se em três subcategorias: (i) *transposição midiática* resume-se à conversão de um dado produto de mídia em outra mídia diferente; (ii) *combinação de mídias* alude ao fruto ou ao procedimento de misturar, no mínimo, duas mídias distintas; (iii) *referências intermidiáticas* são processos de construção de sentido, os quais utilizam seus próprios

meios para evocar uma composição singular específica, criada em outra mídia. Ademais, é importante assinalar: uma única obra intermidiática pode conter, ao mesmo tempo, essas três subcategorias de *intermidialidade*. No caso do filme *Vestido de Noiva*, por exemplo, é considerável a *transposição midiática* do texto literário para o cinema; bem como a *combinação das mídias* cinematográfica e, em alguma medida, teatral; e ainda a *referência intermidiática* ao diário íntimo de Madame Clessi.

Dialogando com essas categorias designadas por Irina Rajewsky (2012), o pesquisador Claus Clüver (2011) descreve a *intermidialidade* como uma organização de inter-relações e interações entre diferentes mídias. Antes de mais nada, vale destacar que as mídias devem ser compreendidas segundo suas respectivas materialidades, isto é, os meios técnicos de produção e seus instrumentos de transmissão – como enfatiza Claus Clüver (2012), no ensaio intitulado *Intermidialidade*. Em seus trabalhos, o teórico alemão estabelece afinidades entre os conceitos de *adaptação* e de *transposição midiática*. Essa última, como já dito, envolve o procedimento de transformar o conteúdo exposto em uma mídia particular, em uma temática revelada em outra mídia, conforme as propriedades e as condições singulares dessa nova mídia. Dessa maneira, é plausível que os receptores de variadas composições explorem as habilidades, e também as restrições, de diferentes criações. Para discorrer sobre *Vestido de Noiva*, de Joffre Rodrigues, serão entrelaçadas as noções de *adaptação* e de *intermidialidade*, balizadas pelos estudos dos teóricos já mencionados: Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2011), Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2012). Nesses direcionamentos, pretende-se chegar a uma mescla de conceitos, algo como *adaptação intermidiática*, relacionados à passagem de um texto literário a uma produção fílmica – com um sentido, propositadamente, mais circunscrito, delimitado e específico.

A *adaptação intermidiática* de *Vestido de Noiva* expressa distâncias e aproximações quanto à obra literária dramática. Como já mencionado, a fábula de ambas as composições é idêntica: as rememorações e os delírios de Alaíde após um grave atropelamento. Assim sendo, o enfoque da película de Joffre Rodrigues permanece concentrado na protagonista de Nelson Rodrigues. Os quadros iniciais do filme, no entanto, exibem diferenças substanciais, relativas à interpretação de algumas das personagens. Contrariamente ao texto teatral, a idealização cinematográfica exibe, no plano da realidade ficcional, uma Alaíde desconfiada de sua irmã Lúcia, e também

de seu marido Pedro. A figura principal confessa ter roubado o namorado da própria irmã e, devido a isso, demonstra o medo de ser assassinada, por motivo de vingança. Áudios de Lúcia fazendo ameaças de morte e questionando as atitudes de Alaíde, corroboram tal hipótese. Cenas depois, Pedro aparece jogando sinuca e bebendo cerveja, no momento em que deveria estar gerindo a empresa por ele herdada. Essas informações, em alguma medida, conduzem os espectadores a confiarem nas suspeitas de Alaíde, na iminência de uma extinção prematura e anteriormente planejada por outras personagens. Após essas contextualizações, a película exterioriza o acidente sofrido pela protagonista e a cobertura jornalística sobre o ocorrido. As ordenações dos acontecimentos mostram-se de formas distintas na obra teatral e na cinematográfica, uma vez que, na criação rodrigueana, a abertura dos eventos dá-se com o azar enfrentado por Alaíde, seguido dos delírios dessa jovem mulher.

A transição entre os quadros da *adaptação intermidiática* acontece por meio de cortes bastante comuns nas mídias cinematográficas, indo do plano da realidade para os da memória e da alucinação, sem a necessidade de explicações ou justificativas. No caso do texto teatral, contudo, há rubricas que demarcam o fim de uma cena e o início de outra. Essas interrupções são indicadas por ruídos de trevas, mudanças nos posicionamentos das luzes e suspensões abruptas de músicas. Em comum, as obras de Nelson Rodrigues e Joffre Rodrigues revelam uma protagonista sem muitas certezas sobre sua vida pretérita, nem mesmo sobre a sucessão exata das circunstâncias passadas. As Alaídes da literatura e do cinema afirmam, em palavras similares, “tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente” (RODRIGUES, 2004, p. 51). Essas oscilações, um tanto confusas, desencadeiam a adulteração dos tempos e, especialmente, as dúvidas quanto à fidedignidade dos eventos relatados. As duas encarnações de Alaíde, aqui focadas, instauram tais vacilações, citando ambas as versões: “me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória” (RODRIGUES, 2004, p. 12). Todavia, essas incertezas parecem mais enérgicas na composição dramática, sobretudo, porque muitas questões continuam sem respostas únicas: Alaíde matou ou não o marido? Ela roubou ou não o namorado de Lúcia? Para o texto teatral, são várias possibilidades de entendimentos admissíveis; para a criação fílmica, ao contrário, a interpretação já se apresenta relativamente predeterminada, como já registrado acima.

O desenlace do texto literário dramático e o da concepção fílmica desenrolam-se de modos praticamente idênticos. Nas duas alternativas, a fábula prossegue mesmo após a morte de Alaíde, no plano da realidade ficcional. Por conseguinte, algumas indagações conservam-se sem fechamentos estáveis ou seguros. Exemplificando, a protagonista realmente faleceu? Ou ocorre um diagnóstico errado e a personagem segue devaneando pelas lembranças e pelas alucinações? Será que as passagens de *Vestido de Noiva*, como produção escrita e como filme, não são apenas eventos gerados por um sonho de Alaíde? Ademais, Pedro e Lúcia deixam em suspenso qual deles dois teria premeditado, e também desejado, o fenecimento da personagem principal. Na falta de soluções exclusivas e sem ambivalências, esta comunicação prefere a flutuação das dubiedades, a qual não restringe os desfechos a raciocínios singulares, porém multiplica as possibilidades interpretativas. A *adaptação intermidiática* encontra-se bastante próxima da obra original de Nelson Rodrigues, constituindo uma espécie de homenagem ao texto literário teatral. Apesar das similaridades evidentes entre ambas as produções analisadas, não há suspeitas de que Joffre Rodrigues dirige uma composição autônoma, com preferências interpretativas que apoiam, consideravelmente, as desconfianças de Alaíde em relação à Lúcia e também a Pedro.

Referências:

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**, Belo Horizonte, MG, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2012.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013.

GUZIK, Alberto. A Dramaturgia Moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo, SP: Perspectiva: Edições SESCSP, volume II, 2013, p. 117-143.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2011.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, SP: Global, 2004.

PRADO, Décio Almeida de. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2001.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e "Remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, SC, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 10 jul. 2019.

VESTIDO DE Noiva. Direção: Joffre Rodrigues. DVD (112min). Brasil, 2006.

"THE PARABLE OF THE BLIND": A CEGUEIRA RETRATADA POR PIETER BRUEGHEL E POR WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Amarílis Lage de Macedo (PUC-Rio)[1]

Resumo: Ao longo de sua carreira, o poeta norte-americano William Carlos Williams escreveu vários ensaios e poemas relacionados ao universo das artes visuais. Esse interesse se torna particularmente evidente em seu último livro, "Pictures from Brueghel" (1962), que traz uma série de dez poemas inspirados em quadros do pintor renascentista. Neste artigo, abordaremos algumas relações possíveis entre o poema "The parable of the blind" e o quadro homônimo, mostrando como o confronto entre as duas obras dá margem a novas possibilidades de leitura. Além disso, será apresentada uma tradução deste poema para o português, que busca levar em conta essa outra camada interpretativa.
Paravras-chave: Poesia; Pintura; Tradução literária

O norte-americano William Carlos Williams (1883 - 1963) poderia ter enveredado pelo mundo da pintura, não fosse a dificuldade que encontrou para conciliar pincéis, tintas e telas com sua rotina como médico. Trocou a pintura pela literatura (que parecia mais fácil de encaixar entre uma consulta e outra) e se tornou um dos principais nomes da poesia moderna nos Estados Unidos. A opção pelas letras, contudo, não afastou Williams do universo das artes visuais.

Seus princípios literários estão intrinsecamente ligados a suas reflexões acerca da imagem, como fica claro em um de seus primeiros livros, "Spring and All" (1914). Ali, Williams clama por uma produção artística que não copie o que já existe na natureza, mas que seja, isso sim, uma força criadora, autônoma, capaz de dar às formas imaginadas uma existência real. E ele encontra exemplos disso na pintura que está sendo produzida no início do século 20, por artistas como o cubista Juan Gris (1887 - 1927) e o impressionista Paul Cézanne (1839 - 1906). Ao longo de toda sua carreira, Williams escreveu vários ensaios sobre artes visuais, assim como poemas que remetem a pintores ou quadros específicos. Esse interesse ganhou uma dimensão especial em seu último livro, como é possível observar já no título: "Pictures from Brueghel".

Lançado em 1962 e premiado postumamente com o Pulitzer Prize for Poetry, o livro começa com uma série de dez poemas, cada um deles dedicado a uma tela do mestre flamengo Pieter Brueghel (1525-1569). Os poemas são em verso livre, o que não

[1] Graduada em comunicação social (UFC), mestranda em Letras (PUC-Rio). Contato: amarilis@gmail.com

significa a ausência de forma. Todos contam com estrofes de três versos e, em parte deles, é possível identificar certos padrões rítmicos. Como é característico na poesia de Williams, a pontuação é praticamente ausente e há um uso abundante de enjambments — dois fatores que contribuem para o descompasso entre a dimensão visual do poema na página e a dimensão sonora, quando os versos são lidos em voz alta. Essas estratégias podem multiplicar as possibilidades de leitura, tornando-a bastante complexa. Ao mesmo tempo, o vocabulário adotado por Williams remete à ideia de simplicidade, concisão, e o tom adotado para falar das pinturas é descritivo, mais que analítico. Ao ler "Pictures from Brueghel", temos a impressão de que o poeta está compartilhando conosco as imagens que vê.

Aí reside, contudo, uma armadilha. Aristóteles já sugeria na "Poética", ao fazer exortações ao poeta trágico, que este ordenasse as fábulas e compusesse as falas das personagens "tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição" (ARISTÓTELES § 1455a). Ou seja, desde a Antiguidade se reconhece (e valoriza) a capacidade que a poesia tem de evocar imagens, fazendo com que a audiência visualize aquilo que é contado, "como se estivesse presente".

Os versos de Williams transmitem a sensação de que o leitor está na presença do quadro citado. Porém, as imagens criadas pelo poeta nem sempre coincidem com as imagens criadas por Bruegel. Em vez de uma "legenda", temos duas obras de arte, a pintura e o poema, unidas por uma rede de tensões, onde as forças acionadas por cada uma ora convergem, ora divergem. Temos, por assim dizer, "Pictures from Williams" dialogando com "Pictures from Brueghel". É esse diálogo que abordarei a seguir, tomando como base o poema "The Parable of the Blind" e o quadro em que este foi inspirado.

The Parable of the Blind

Assim como Williams era um poeta interessado em artes visuais, Brueghel era um pintor que dedicava especial atenção ao universo literário. Em seus quadros, é possível encontrar referências a provérbios, poemas e, claro, a trechos bíblicos. É o que ocorre em "The Parable of the Blind". O quadro retoma uma parábola presente no Evangelho de Mateus, na qual vemos um conflito entre os apóstolos e os fariseus — estes

acusavam os seguidores de Cristo de não seguir uma tradição dos antigos (lavar a mão antes de comer). Não é o que entra pela boca que torna a pessoa impura, disse Jesus, e sim o que sai dela. Como seu discurso escandalizou os fariseus, "Ele respondeu: "Toda a planta que não tenha sido plantada pelo meu Pai, o celeste, será arrancada. Deixai-os: são cegos a conduzir outros cegos. Se um cego guiar outro cego, ambos cairão em alguma cova" (Mt, 15: 13-14).

É essa alusão à liderança cega, que termina por conduzir todos à queda, que Brueghel retrata. A pintura apresenta uma forte tensão narrativa, ao mostrar como seis cegos enfileirados vão gradativamente perdendo o equilíbrio. À esquerda, vemos dois deles caminhando normalmente. Eles estão prestes a esbarrar nos dois cegos do meio, que já perderam o prumo. Em instantes, todos eles terão o mesmo destino dos dois que iam à frente e que já caíram num charco. Ao fundo, há uma referência religiosa — a igreja de St Anne Pede, na vila de Dilbeek, Bélgica. Como foi dito antes, Williams adota um tom altamente descritivo para abordar a tela.

This horrible but superb painting
the parable of the blind
without a red

in the composition shows a group
of beggars leading
each other diagonally downward

across the canvas
from one side
to stumble finally into a bog

where the picture
and the composition ends back
of which no seeing man

is represented the unshaven

14 features of the des-
15 titute with their few

16 pitiful possessions a basin
17 to wash in a peasant
18 cottage is seen and a church spire

19 the faces are raised
20 as toward the light
21 there is no detail extraneous

22 to the composition one
23 follows the others stick in
24 hand triumphant to disaster

O poema começa com “This” — este, esta. Um pronome demonstrativo que assinala a proximidade de quem fala. O eu-lírico, portanto, está perto do quadro, pode vê-lo. Mas nós, os leitores, não temos acesso direto à imagem. Em uma palavra, “this”, selamos um pacto: o eu-lírico vai descrever a tela, e nós confiamos em sua descrição. Curiosamente, ele começa não indicando algo que possa ser visto, mas sim uma ausência: “without a red”.

O enjambment (corte abrupto do verso) ao fim da primeira estrofe nos deixa com uma informação incompleta em mãos. Em inglês, o adjetivo vem antes do substantivo, então faz sentido supor que o verso seguinte trará um nome onde esse vermelho flutuante poderá pousar. Porém, essa expectativa é frustrada assim que nossos olhos pulam para a segunda estrofe:

3 without a red

4 in the composition

"Red" não era um adjetivo, como previsto, e sim substantivo. Referia-se à cor, pura e simples. O objeto que esperávamos ver é rapidamente subtraído, por meio de uma virada na classe gramatical. A cor também não está presente (embora pareça estar, pois foi pronunciada).

A mesma estratégia reaparece no verso 17. Somos apresentados a um "peasant", um camponês, que mal surge e, tal qual uma miragem, já some de vista. Isso porque o verso 18 começa com "cottage" e, assim, outra imagem se forma: "peasant cottage", um chalé camponês.

Com esse procedimento, Williams nos proporciona, via poesia, uma experiência visual bastante ambígua, cheia de contradições. Imagens se insinuam e somem. Somos informados da ausência do vermelho, mas permanecemos ignorantes acerca das cores que estariam de fato presentes. No meio do poema (versos 12 e 13), somos avisados de mais uma ausência: nenhum homem capaz de ver foi representado na pintura.

10 where the picture
11 and the composition ends back
12 of which no seeing man

13 is represented the unhsaven
14 features of the des-
15 titute with their few

A sequência de enjambments torna a leitura acidentada, e seguimos o eu-lírico aos tropeços, assim como tropeçam os cegos do quadro, prestes a cair em um lamaçal.

A parábola, como vimos, alerta para o risco de seguir falsos religiosos, que fatalmente conduzirão os fiéis ao equívoco. Os contemporâneos de Brueghel certamente estavam familiarizados com esse texto. A interpretação que podia variar, conforme a inclinação religiosa do espectador: a Europa passava por transformações profundas, relacionadas à Reforma, que questionava a autoridade da Igreja para intermediar a relação entre os homens e Deus, e à Contrarreforma, que buscava barrar o avanço do protestantismo. É necessária a figura de um líder no campo espiritual? E, caso seja, em

que tipo de líder confiar? Enquanto isso, como escreve Williams, cada cego segue o outro, "hand triumphant to disaster".

Neste ponto, convém finalmente darmos uma olhada no quadro de Bruegel[2].

Diferentemente do que o eu-lírico nos fez crer, o vermelho está lá.

A cor está presente nas meias de um dos cegos, assim como na blusa de outro, que ostenta um crucifixo dourado sobre o peito. Numa tonalidade mais escura, quase vinho, a cor também aparece na camisa do primeiro cego, que já caiu na vala. Seria possível argumentar que, de fato, os tons predominantes na pintura são o cinza e o azul. O céu é nublado, cinzento, assim como são cinzas as paredes da igreja ao fundo.

Contudo, Williams demonstra, nos poemas que escreveu sobre o pintor, ser um observador extremamente atento a detalhes. Nos versos de "The Hunters in the Snow", por exemplo, o poeta descreve até a imagem de um cervo que aparece na placa da estalagem[3], algo tão sutil que dificilmente chamaria nossa atenção de imediato, mas que dialoga com o contexto geral do quadro, ao remeter à história de São Humberto, patrono dos caçadores.

[2] Domínio público. Para visualização dos detalhes, acessar o link: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Притча_о_слепых.jpeg
[3] Domínio público. Para visualização de detalhes, acessar o link: https://bit.ly/2G1hfN8

Em “Landscape with the Fall of Icarus”, vemos como um detalhe pode ser crucial para a compreensão de uma obra. Ao representar o mito, Brueghel adotou uma estratégia inusitada: trouxe para o primeiro plano um camponês, que está ocupado em arar a terra, e “escondeu” Ícaro em um canto do quadro. A composição afasta nosso olhar do protagonista, que afunda nas águas do mar — apenas suas diminutas pernas são visíveis[4]. Ao escrever sobre a tela, Williams também faz com que o leitor percorra toda a paisagem, para só então revelar, na última estrofe:

> a splash quite unnoticed
> this was
> Icarus drowing

[4] Domínio público. Para visualização de detalhes, acessar o link: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg

Diante disso, é difícil sustentar que Williams tenha simplesmente ignorado a presença de vermelho em "The Parable of the Blind". Avaliemos outra possibilidade: a de que, ao fornecer enfaticamente uma informação falsa, Williams promova uma colisão intencional com o quadro.

Uso o termo colisão pensando na forma como Eisenstein o utiliza para falar de montagem cinematográfica: "Concepção segundo a qual, da colisão de dois fatores determinados, *surge* um conceito"[5] (EISENSTEIN, 1994, p. 159). Penso, ainda, em um ensaio de Karl Eric Schollhammer, no livro "Além do visível — O Olhar da Literatura", no qual ele analisa o encontro entre um tríptico de Bosch e um conto de Antonio Tabucchi, apresentados juntos numa edição portuguesa. "O texto de Tabucchi não fala diretamente do quadro de Bosch e não tenta de maneira alguma analisá-lo ou explicá-lo", escreve Schollhammer (2016, p. 49).

> O texto não é uma legenda e nem pretende ser um guia para a contemplação do tríptico, mas conversa conscientemente com a pintura de Bosch, e comenta, de modo análogo - i.e., defrontando-se com as mesmas questões que mobilizaram a criação de Bosch -, a problemática da obra. Dessa forma, a relação entre as duas obras catalisa um efeito que só pode ser entendido como uma terceira posição, o resultado de um novo encontro que nem a pintura nem o conto por si só podem produzir. Texto e imagem não se comunicam diretamente entre si como um signo e seu referente, a expressão e

[5] Grifo no original.

> seu conteúdo, mas como dois significantes que, em virtude de sua proximidade, apontam juntos para uma terceira interpretação (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 49).

Eis uma possível leitura: a de que o confronto do poema de Williams com o quadro de Brueghel revela a malícia do eu-lírico e expõe a confiança que nós, leitores, depositamos nele. Vivenciamos, assim, a mensagem da parábola: ao confiar nas palavras de alguém, fomos atingidos por certo tipo de cegueira. Paradoxalmente, a consciência da cegueira pode atualizar nossa visão sobre nós mesmos, promovendo um olhar crítico sobre nossa suposta autonomia.

Para chegar a essa hipótese, porém, precisamos que as duas obras funcionem em conjunto, confrontando-se mutuamente. Como tradutora, considero importante levar essa possibilidade de leitura em conta e buscar soluções que também proporcionem isso que Schollhammer chama de "terceira interpretação".

Interpretação e tradução

Em "The Art of Translation", Jîrî Levý enfatiza a importância da interpretação no processo tradutório. Segundo ele, essa interpretação "deve ser embasada em valores ideológicos e artísticos que, de forma expressa ou latente, sejam inerentes à obra" (LEVÝ, 2011, P. 44, tradução minha) e, eventualmente, pode levar o tradutor a destacar aspectos específicos que resultem em um novo olhar sobre o texto. É por meio da interpretação, diz Levý, que a imaginação do tradutor é ativada, possibilitando uma abordagem mais criativa do texto.

> "A principal diferença entre tradutores criativos e mecânicos é que, no percurso do original à tradução, os criativos são capazes de imaginar as realidades que estão expressando, indo além do texto para identificar os personagens, as situações e as ideias que estão por trás, enquanto tradutores não criativos percebem o texto mecanicamente e apenas traduzem as palavras. Daí se segue que a educação artística dos tradutores deve incorporar esforços para substituir o atalho psicológico da abordagem 'texto fonte - texto meta' por um processo mais exigente, o único de valor artístico, qual seja 'texto fonte - realidade imaginada - texto meta' (...) a reconstrução da realidade demanda imaginação e uma considerável interpretação de texto" (ibid. p. 34).

Levando em conta a orientação de Levý e tomando como base as reflexões acerca de "The Parable of the Blind", apresentadas anteriormente, compartilho a seguir uma tradução desse poema, acompanhada por alguns comentários:

	The Parable of the Blind	A Parabóla dos Cegos
1	This horrible but superb painting	Este quadro horrível mas soberbo
2	the parable of the blind	a parábola dos cegos
3	without a red	sem nada ver-
4	in the composition shows a group	melho na composição traz um grupo
5	of beggars leading	de pedintes guiando
6	each other diagonally downward	um ao outro na descida diagonal
7	across the canvas	pela tela
8	from one side	de um lado
9	to stumble finally into a bog	para enfim tombar num brejo
10	where the picture	onde a pintura
11	and the composition ends back	e a composição acaba atrás
12	of which no seeing man	da qual ninguém vidente
13	is represented the unshaven	é representado as feições
14	features of the des-	sem barbear dos des-
15	titute with their few	afortunados com suas parcas
16	pitiful possessions a basin	míseras posses uma bacia
17	to wash in a peasant	para lavar um humilde
18	cottage is seen and a church spire	chalé à vista e um campanário
19	the faces are raised	as faces se erguem
20	as toward the light	em busca da luz
21	there is no detail extraneous	nenhum detalhe é extrínseco
22	to the composition one	à composição um
23	follows the others stick in	segue o outro cajado na

24	hand triumphant to disaster	mão triunfante rumo ao desastre

Na primeira estrofe, pode chamar a atenção a intensidade do enjambment, já que este se tornou ainda mais acentuado no texto traduzido, com o corte da palavra "vermelho". Essa escolha se baseia em duas justificativas. A primeira diz respeito à percepção de que, no texto fonte, Williams embaralha as classes gramaticais gerando, assim, expectativas que não se concretizam. Na busca por uma solução que promovesse esse mesmo efeito em português, pareceu interessante dividir "vermelho" em dois versos, sugerindo assim um verbo ("ver") que, na sequência, se apresenta como adjetivo. Além disso, o verso "sem nada ver" remete à ideia de cegueira, tema central do poema. Em segundo lugar, está o fato de que enjambments desse tipo são recorrentes na obra de Williams; esse mesmo poema traz, no verso 14, um exemplo disso: a palavra "destitute" está dividida entre dois versos.

Pouco depois, no verso 17, nos deparamos com outro enjambment, separando o adjetivo ("peasant") do substantivo ("cottage"). Mais uma vez, o recurso gera uma ambiguidade quanto à classe gramatical: à primeira vista, "peasant" pode parecer substantivo. Em português, foi possível manter esse efeito utilizando, no verso 17, a palavra "humilde", que, a princípio, parece se referir a uma pessoa e, no verso 18, modifica a palavra "chalé".

Assim como busquei preservar certas ambiguidades presentes no texto fonte, também tentei manter a estranheza da quarta e da quinta estrofes, onde a leitura se torna particularmente acidentada. A decisão se apoia em um princípio de Henri Meschonnic, citado assim por Paulo Henriques Britto: "*traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado*"[6] (BRITTO, 2012, p. 67). "Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional" (ibid.).

De modo geral, Williams adota um vocabulário simples, coloquial, ou seja, não marcado, o que me levou a escolher, em português, termos relativamente comuns. Por isso mesmo, fica patente quando o autor recorre a um termo de registro mais elevado, como ocorre no verso 21: "there is no detail extraneous". Traduzir "extraneous" como "estranho" faria com que o termo não soasse suficientemente... Estranho. Optou-se,

[6] Grifo no original.

assim, por “extrínseco”, uma palavra que também se sobressai em português, chamando a atenção para o verso.

Lido isoladamente, esse verso soa algo programático. Podemos identificar nele um dos pilares do projeto estético de Williams: para ele, cada detalhe importa. Dentre os vários aspectos que o aproximam de Brueghel, talvez esse seja o mais fácil de visualizar: os dois, cada um à sua maneira, dedicaram um olhar atento a detalhes que passariam despercebidos. Muitas vezes, trouxeram para primeiro plano aquilo que era considerado banal e, assim, chamaram a atenção para as muitas hierarquias e normas que entram em ação quando vemos (ou não vemos) algo.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional: Casa da Moeda. 1994.

BÍBLIA. Português. Bíblia - Novo Testamento. Traduzido do grego por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012.

EISENSTEIN, Serguei. **O Princípio Cinematográfico e o Ideograma.** Em Ideograma - Lógica, Poesia, Linguagem. Org.: Haroldo de Campos. São Paulo: Edusp. 1994.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Além do visível - O olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2016.

WILLIAMS, William Carlos. **Pictures from Brueghel**. New York: New Directions.1962.

FIGURAÇÕES DO DUPLO NO TEATRO DE AUGUSTO SOBRAL - CAIM E ABEL TRANSFIGURADOS

Claudiomar Pedro da Silva (UNEMAT/SEDUC)[1]
Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)[2]

Resumo: No presente artigo, propõe-se uma leitura das figurações do duplo na peça *Abel, Abel* (1984), de Augusto Sobral. A trama adquire um relevo significativo ao estabelecer relações com a narrativa bíblica de Caim e Abel. As aproximações com o texto de Gênesis e a peça serão questionadas a partir do ódio fraternal como gerador do duplo. A análise apresenta como suporte as teorias e críticas do teatro, bem como as que se dedicam a temática do duplo, com destaque especial parar Rank (2013), Rosset (2008) e Bravo (2005).

Palavras-chave: Teatro. Duplo. Caim e Abel. *Abel, Abel*. Augusto Sobral.

Se tu não fosses como és,
se fosses capaz de puxar por ti,
já não tinhas inveja do teu irmão...
(SOBRAL, 2001, p. 326)

A narrativa de Caim e Abel é uma das passagens bíblicas mais conhecidas. Independente da crença ou religião, a história narrada no capítulo quatro de Gênesis está no imaginário coletivo ocidental. Ao abordar o ódio fraternal dos primeiros homens nascidos de humanos, já que Adão e Eva foram criados pelo próprio Deus, o texto bíblico traz também em seu bojo a representação da perversidade do homem diante de uma frustração. Nessa conjuntura, a peça teatral *Abel, Abel* (1984) do dramaturgo português Augusto Sobral delineia uma trama que envolve a narrativa sagrada, bem como imagens relacionadas ao profano.

A peça apresenta a personagem Albino que é uma espécie de transfiguração de Caim, Abel surge com comportamento que se opõe ao irmão Albino. Na trama o que está em jogo é a disputa que os irmãos realizam pela atenção e amor de seus

[1] Doutorando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL e Professor da rede estadual de ensino de Mato Grosso. E-mail: claudiomarp@hotmail.com
[2] Professor orientador da pesquisa – UNEMAT/PPGEL.

progenitores. Esse clima de competição aumenta o ódio fraternal e o conflito é exteriorizado. A saber, a presente análise não apresenta como pretensão realizar uma leitura teológica do texto bíblico, contudo considera-se o contexto de produção, tanto do mito bíblico, quanto da peça do teatro português para realizar uma análise profícua das figurações da imagem do duplo na peça teatral.

A temática do duplo é recorrente nas produções ficcionais, desde a Antiguidade, pois subsidia análises dos aspectos existenciais e das dualidades das personagens. O teatro recorre ao duplo para demonstrar como as personagens podem ser representadas em um mundo cujas identidades são postas em xeque. Bravo (2005) afirma que as produções literárias e teatrais põem em cena o duplo, como uma das maneiras de invalidar o princípio da identidade una, podendo a personagem ter múltiplas faces.

A peça *Abel, Abel* foi levada ao palco no dia 18 de maio de 1984, no Teatro do Bairro Alto, com encenação de Rogério Vieira, teve o processo de escrita interrompido por vários anos, pois foi iniciada em 1960, mas foi deixada a margem por um longo período e retomada para a versão final quando o dramaturgo já havia conquistado credibilidade e notoriedade. A esse respeito Sebastiana Fadda afirma "iniciada nos finais dos anos 60 e concluída em 1984 onde é retomado o gosto para a recuperação do mito. Neste caso trata-se do tema bíblico do ódio entre Caim e Abel" (FADDA, 2001, p. 23).

Estabelecendo diálogo com narrativa de Caim e Abel, que retrata o ódio entre os irmãos e a inveja de um que é preterido em detrimento de outro, *Abel, Abel* é estruturada em três tempos e tem a parábola sagrada engendrada no enredo ao contar a história de uma família que reside em uma quinta de propriedade da personagem Senhor. Antes de sumir, esse Senhor tinha a seu dispor um casal com dois filhos, como não tinha descendentes deixou a casa e a quinta para a família de seus empregados o Pai, a Mãe, Albino e Abel.

Carregada de sentidos que entrelaçam as vidas das personagens, a casa é detalhadamente descrita na primeira indicação cênica da peça:

> *A casa não é de construção recente e terá sofrido várias adaptações ao longo do tempo, tendo perdido qualquer carácter, evidenciando em todos os*

> *seus detalhes a solução de remedeio ainda que hábil e talvez com pretendida comodidade.*
>
> *Se era uma casa rural ou um seu anexo, hoje sobrevive numa zona suburbana e talvez que para além da porta exista ainda uma pequena área de terreno onde se plantam hortaliças, batatas...*
>
> *Mas que não seja nítido, ou tão nítido que prejudique o ambiente geral de esterilização da terra.*
>
> *Baldios, vazadouros, construções industriais clandestinas... adivinhados.*
>
> *No interior da casa há ordem.*
>
> *Mesa, cadeira, um eventual aparador ou um frigorífico, estão onde devem estar, muito embora se deva sentir que nada tem ali o seu lugar próprio.*
>
> (SOBRAL, 2001, p. 313, grifo do autor).

Além do Senhor, o dono da casa, o progenitor da família também sumiu, nestes termos as personagens Senhor e Pai não compõem o palco, porém eles são constantemente lembrados, são as pessoas de quem se falam na trama, uma vez que a relação de poder estabelecida quando de sua presença física permanece imperativa no lar, principalmente em relação ao Senhor. O sumiço do Senhor é um mistério não elucidado que envolve toda a trama, pois como haveria de sumir uma pessoa com idade avançada, dependente de uma cadeira de rodas para se locomover e que não a leva consigo, conforme percebe-se no trecho:

> A MÃE – O que eu pergunto a mim própria é como é que ele conseguiu sair daqui... Já não falo depois de tantos anos ele sair assim sem dar uma palavra... O que eu pergunto a mim própria é como ele conseguiu sair daqui... Não podes calcular as vezes que eu fico acordada de noite a perguntar a mim própria como é que raio, o velho *(emendando)*... o senhor... terá desaparecido, assim, sem levar a cadeira, paralítico como ele estava, há tantos anos... Tinha eu de lhe dar o comer à boca...
>
> ALBINO – Alguém o levou...
>
> A MÃE – O quê?
>
> ALBINO – Alguém levou o velho... É o que eu lhe estou sempre a dizer.
>
> (SOBRAL, 2001, p. 316, grifo do autor).

A personagem Senhor ganha relevo na peça, uma vez que estabelece a referência de poder exercido sobre a família, a qual seus integrantes ficam na busca por desvendar o seu sumiço, algumas hipóteses são apresentadas, mas não há confirmação e o mistério que envolve o desaparecimento se mantém. Porém, é uma ausência física, pois ele é

constantemente lembrado na trama pela posição que ocupava na casa. O poder que ele detinha, representado por sua cadeira, fazia com que os seus desejos fossem realizados. Esse poder é desejado e disputado pelos irmãos, poder materializado na cadeira de rodas que fica no meio da sala, já bastante velha. Albino se apodera da cadeira e passa longo tempo do dia sentado nela, essa atitude deixa a Mãe muito irritada, já que para ela o filho havia perdido a vontade de fazer as coisas de casa e cuidar da quinta, que antes desse comportamento ele deixava tudo em ordem. A questão comportamental de Albino com a cadeira induz a Mãe a solicitar que Abel a leve consigo, conforme aponta o trecho: "A MÃE – Lá estás tu outra vez, sentado nessa maldita cadeira. Não há meio de perderes essa mania. Saia daí, não ouves? Levanta-te dessa maldita cadeira de rodas... Ó meu Deus... Mas o que será preciso?..." (SOBRAL, 2001, p. 315). O pedido da Mãe é prontamente atendido por Abel, visto que a cadeira é um objeto desejado por ele e como recompensa ele presenteia a Mãe com uma televisão nova.

Abel toma a cadeira para si e põe no porta malas do carro, porém Albino vê a cena e enquanto o irmão está a instalar a televisão, ele sai e retira a cadeira do carro e a esconde. Ansiosa pelo rompimento do comportamento de Albino que passa a ganhar ares de loucura a Mãe quer que Abel vá atrás e retome a cadeira para levá-la consigo, mas Abel sugere que é melhor espiar para ver onde Albino esconde a cadeira e então quando ele se afastar é possível pegar a cadeira de volta e levá-la. Essa ação de Abel faz com que a Mãe afirme: "A MÃE – Tens medo dele, é o que é..." (SOBRAL, 2001, p. 322). Em resposta Abel diz que prefere evitar o confronto, pois o irmão está sempre com a pedra no sapado com ele.

Sem a cadeira de rodas, que propiciava a sensação de ser o detentor do poder ao ocupar o lugar do Senhor, a personagem Albino fica intrigado e interroga a Mãe acerca dos motivos que Abel pode ficar com a cadeira e ele não, essa situação gera um desconforto em Albino por ter seu interesse rejeitado pela Mãe ao passo que ela atende aos anseios de Abel. Contudo não é a cadeira em si, mas o que ela representa, já que ao lhe ser retirada a cadeira, Albino adquire uma nova cadeira. No início do segundo tempo da peça, após um jogo de entradas e saídas Albino traz para o centro da casa alguns embrulhos e depois de certificar que está só ele monta sua nova aquisição, uma cadeira de mobiliário de escritório. Ao ser questionado pela Mãe acerca da nova cadeira ele responde que a deram, pois compraram mobília nova em seu serviço e iam jogá-la fora.

De posse da nova cadeira Albino volta a conversar consigo mesmo e os questionamentos da Mãe são retomados, só que ela passa a ver a cadeira de maneira diferente e passa a ter desejo de apropriar da nova cadeira e pede para sentar e experimentar um bocadinho. Albino fica intrigado com a mudança de comportamento da Mãe e a questiona acerca da transição e ela se justifica dizendo que a antiga cadeira era de um paralítico e a nova é uma bela cadeira de trabalho. A Mãe senta na cadeira e só sai depois de muita insistência de Albino.

No terceiro Tempo, a peça trata do fim trágico de Abel que presumivelmente foi assassinado por Albino com golpe de faca. Como no texto de Gênesis não há muitos detalhes do fratricídio ocorrido. Ao procurar por Abel, a Mãe pergunta a Albino sobre o paradeiro do irmão e ele responde que Abel havia fugido. Não acreditando na versão dada a Mãe anuncia o ocorrido aos vizinhos que chamam a autoridade competente para investigar o sumiço de Abel. Enquanto aguardam a chegada do Guarda a Mãe conversa com Albino e o acusa da morte de Abel, porém Albino reluta em negar, apesar de externar o desejo que carrega em si de matar aqueles que não o deixa em paz: "ALBINO – Isso! Esmagá-lo assim como as moscas que nos picam. Ou mesmo que não cheguem a picar. Mas que poisem em nós... E nos ameacem de picar, só por isso" (SOBRAL, 2001, p. 335). Percebe-se que Albino não esconde sua vontade de matar e deixa latente o ódio existente entre ele e seu irmão.

Para investigar o possível assassinato de Abel, chega o Guarda fardado, que se movimenta, fala e tem o rosto de Abel, mesmo que a Mãe não o veja como tal. Ao chegar no possível local do crime solicita que todos saiam para realizar o seu trabalho. Faz interrogatórios, porém todos afirmam que viram "mas cada um conta a coisa a sua maneira... Ninguém viu o corpo... Ninguém sequer viu o corpo" (SOBRAL, 2001, p. 337). Sem corpo, sem a confissão do principal suspeito (Albino) a Mãe mostra para o Guarda a faca que, possivelmente, foi utilizada no crime, o Guarda a recolhe para análise, na intenção de identificar possíveis vestígios de sangue. No momento que entrega a faca ao Guarda Albino diz: "ALBINO – Vou dar a faca ao senhor guarda... Que por acaso tem a cara de Abel. Que por acaso fala como Abel. Que por acaso se mexe como Abel. E por que ele não é Abel?" (SOBRAL, 2001, p. 339); terminada a fala ele não entrega a faca e foge, levando-a consigo, a Mãe solicita que o Guarda vá atrás do suspeito, mas o Guarda não vai. Essa atitude do Guarda leva a Mãe perceber que ele,

assim como o filho Abel, também tem medo de Albino. Fora da casa ouve-se a voz de Albino e de uma multidão correndo atrás dele, mas quando avista sua Mãe e o Guarda ele entrega a faca e relata que estão atrás dele para matá-lo.

Na trama, Abel não é a única vítima que some sem que seu corpo seja encontrado ou quaisquer vestígios do que o acometeu, em ocasiões distintas o Pai e o Senhor também sumiram, mas são lembrados, pois, a personagem Albino atua como uma espécie de guardião da memória desprovido de esperança e condenado a ser réu ou, segundo a crítica Sebastiana Fadda, "bode expiatório das culpas pessoais e colectivas, enquanto impunidade tutela os que respeitam a autoridade por medo, os que a servem e os que dela se servem por oportunismo egoístico" (FADDA, 2001, p. 25). Nessa conjuntura, merece destaque a personagem Senhor que é lembrada e venerada entre as personagens, assim, percebe-se a relação com o Deus bíblico que é o ser a quem os irmãos Caim e Abel têm a pretensão de agradar com as oferendas:

> [3]Depois de algum tempo, Caim apresentou produtos do solo como oferta a Javé. [4]Abel, por sua vez, ofereceu os primogênitos e a gordura do seu rebanho. Javé gostou de Abel e de sua oferta, [5]e não gostou de Caim e da oferta dele. Caim ficou então muito enfurecido e andava de cabeça baixa. [6]E Javé disse a Caim: 'Por que você está enfurecido e anda de cabeça baixa? [7]Se você agisse bem, andaria com a cabeça erguida, mas, se você não age bem, o pecado está junto à porta, como fera acuada, espreitando você. Por acaso, será que você pode dominá-la?' [8]Entretanto, Caim disse a seu irmão Abel: 'Vamos sair'. E quando estavam no campo, Caim se lançou contra o seu irmão Abel e o matou (GÊNESIS, 4:3-8, grifo do autor).

Neste trecho do livro de Gênesis percebe-se que uma questão não está muito elucidada, o porquê que a oferta de Caim foi rejeitada, contudo é notório que o problema não é a oferta em si, mas o coração de Caim que não atente ao propósito divino ao realizar o ato de ofertar, já a oferta de Abel o agradou. Diante da recusa de sua oferenda o relacionamento entre os irmãos é narrado como inesperado, diante da relação arquitetada pelo projeto divino, pois nele é esperado que os laços fraternos sejam fortalecidos quando um protege o outro, contudo o ódio, ciúme e rivalidade provocam, no contexto bíblico, o primeiro crime. Pois a bondade de Abel agrada e o comportamento de Caim não, diante da rejeição Caim mata Abel.

O mito bíblico e a peça de Augusto Sobral estabelecem relação, pois a paródia do dramaturgo é entrelaçada pela narrativa de Caim e Abel. Fernando Midões faz uma leitura da peça nessa perspectiva e afirma que:

> a partir da parábola do Gênesis, interpretá-la pessolissimamente e acabar por encontrar-se, ao fim e ao cabo, face-a-face como esforço de 'olhar o espelho', com a tentativa de pelo menos, surpreender traços de feições, num caminho que permita o retrato vivo, futuro, sem dúvida dinamicamente mutável mas, por assumido, pleno de uma identidade inteiriça (re)descoberta onde não se projectarão sombras ou neblinas de Quintos Impérios nem reminiscências de Paraísos Perdidos (MIDÕES, 1984, p. 29, grifo do autor).

Abel, Abel apresenta em destaque a imagem do ódio entre os irmãos, que é o gerador da rivalidade fraternal. Como na narrativa bíblica que Caim havia se enfurecido por Javé ter se agradado com a oferta de Abel e ter sua oferta desprezada, o seu coração é dominado pela inveja, ira e rivalidade. Esses sentimentos podem ser interpretados sob dois prismas, o primeiro está interligado pela ação de Deus rejeitar sua oferenda e pelo desejo de Caim aspirar o poder divino e a segunda contra o seu irmão, pois ao matar Abel estaria de alguma maneira atingindo a Deus e demonstrando ser superior a sua prepotência. Na peça de Augusto Sobral a rivalidade entre os irmãos Albino e Abel é demarcada principalmente pela disputa da atenção e poder na casa. Abel é sempre o mais querido por todos, principalmente pela Mãe e pelo Senhor, já Albino deseja atenção, mas é ignorado. Assim, "o duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo, mas principalmente na questão amorosa, e essa afeição se deveria, em parte, à identificação com o irmão" (RANK, 2013, p. 126). O tema dos irmãos é uma interpretação bem determinada do duplo no caso de Albino e Abel, pois no decorrer de toda a trama há o desejo de um sobrepor ao outro para conquistar o poder que a cadeira representa, além de atenção e do amor materno.

O duplo na peça é apresentado por meio do conflito que é marcado pela rivalidade entre os irmãos, essa é uma das maneiras de retratar a temática do duplo, pois, segundo Mello, "o imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidas, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano" (MELLO, 2000, p. 123). É necessário atentar que *Abel, Abel* expõe um jogo de duplicidades em que sua figuração é representada nos irmãos complementares. Para

Mello (2007) o duplo pode encarnar o bem e o mal, essa figuração pode ser projetada no pai ou na figura do irmão. Assim, percebe-se que Albino (Caim) diante da revolta mata Abel, contudo diferentemente do mito bíblico na peça teatral de Augusto Sobral o enredo não deixa claro qual é, de fato, a identidade dos irmãos, qual seria o homem que representa o bem e qual representa o mal. Maria Helena dá Mesquita faz alguns questionamentos pertinentes quanto a essa situação: "Quem é, afinal, o homem bom? Será Abel apenas um invejoso que aspira o poder, sem o dar a perceber ao lugar do irmão mais velho? Será a vida uma eterna luta ilusória pela conquista do poder? Será por ambição que as pessoas rivalizam e se matam?" (MESQUITA, 1984, p. 21).

Os irmãos não revelam tudo de si, mas nas diferentes situações o "eu" expõe faces inusitadas de si mesmo, pois os irmãos rivais enaltecem o convívio com as diferenças diante de uma situação de rejeição do real. Quanto a isso Clement Rosset afirma que "o real só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa" (ROSSET, 2008, p. 14). A fronteira entre o real e o ilusório permeia similaridade com a temática bíblica, uma vez que o dramaturgo explora o confronto entre o "eu" e o "outro", relacionada a complementação do "eu". Essa concepção de duplo segundo Rosset implica nela mesma uma ilusão na forma mais corrente de afastamento do real, na qual a tendência à duplicação está a serviço da ilusão, o autor procura "mostrar que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo" (ROSSET, 2008, p. 24). Um exemplo da fuga do real é apresentado no terceiro tempo da peça na cena em que a identidade do Guarda é posta em xeque, visto sua familiaridade com o rosto de Abel, seria uma outra face de Abel reforçando a conquista do poder disputado entre os irmãos, pois na última cena da peça Abel fardado ocupa o lugar de Albino na cadeira e se reveste de uma autoridade que Albino nunca teve. Enfim, a cadeira de rodas torna-se o lugar simbólico e contraditório, pois é simultaneamente lugar de autoridade e de confissão de impotência entre os irmãos.

Na peça é exposta a capacidade humana ao lidar com temas complexos como a ausência. Além das personagens que compõem o palco há também o que significa a degradação dos valores e prenuncia do caos, a ausência, que está simbolicamente presente nas cadeiras: "a de duas rodas, do inválido que partiu sem se saber como (irônico, na verdade); a de cinco rodas novinha em folha que Albino traz para casa do

escritório onde trabalha (também sinal de rotula com esse mundo que o oprime)" (MENDES, 1984, p. 37).

A emblemática narrativa de Caim e Abel subsidia a leitura de *Abel, Abel* e as aproximações dos textos iluminam as figurações do duplo na peça. Motivado pelo tema bíblico ao trabalhar com a paródia do par de irmãos primordiais o dramaturgo expõe a fronteira entre o real e o ilusório ao trazer para a peça o tema provocador do conflito fraternal. Ao refazer a história dos filhos de Adão e Eva Augusto Sobral apresenta personagens que não sabem lidar com as frustrações da vida e essas negativas evoluem para ódio que ganha destaque na relação conflituosa entre os irmãos e provoca uma desordem a ponto de instaurar uma crise existencial nas personagens. Na ânsia por resolver o seu conflito interno Albino busca o apagamento do outro, porém ao acontecer o sumiço de Abel, Albino não se dá conta de que a constituição de sua identidade estabelece relação de dependência do outro.

Referências

BÍBLIA. A.T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada:** antigo e novo testamentos. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Süssekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 2005.

FADDA, Sebastiana. O teatro e seus múltiplos. Prefácio. In: SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Fedra; CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

_____. Duplo. In: BERND, Zilá (Org.). **Dicionários de figura e mitos literários nas Américas.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2007.

MENDES, Anabela. Papéis que se trocam por um pai que se procura. **Expresso**, Lisboa, 02 de junho de 1984. p. 37.

MESQUITA, Maria Helena Dá. *Abel, Abel* e *Reis Coxos* – dois autores portugueses. **Notícias da Tarde**, Portugal, 03 de junho de 1984. p. 21.

MIDÕES, Fernando. Abel, Abel – teatro em português. **Diário Popular**, Lisboa, 10 de junho de 1984, p. 29.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo:** ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SOBRAL, Augusto. **Teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

O PROCESSO INTERMIDIÁTICO EM *O RETRATO DO REI*, DE ANA MIRANDA

Cristina Reis Maia[1]

Resumo: O presente trabalho visa analisar o romance *O retrato do rei*, de Ana Miranda, a partir das referências metapicturais do seu contexto narrativo, proporcionando através do processo intermidiático que se estabelece, possibilidades de ressignificação dos temas abordados. Nesta perspectiva, a descrição de imagens e acontecimentos (registrados ou ficcionalizados) pelo olhar do autor oportuniza críticas e reflexões sobre a realidade, problematizando eventos passados e abrindo-se à multiplicidade de sentidos e significados. Mas, principalmente, serve de estímulo para a produção de uma percepção diferenciada a ser desenvolvida pelo leitor.

Palavras-chave: Processo intermidiático; O retrato do rei; Ana Miranda; Meta ficção historiográfica; Iconotextos.

Introdução

Toda narrativa requer interações positivas entre receptor e emissor. Muitas vezes, a fruição de uma obra transpõe até mesmo os limites da literatura, passando pela interseção com outras disciplinas. Inserido nesta perspectiva, este trabalho propõe-se a refletir de que forma Arte, Literatura e História dialogam no livro *O retrato do rei* (MIRANDA, 2001), expressando-se intermidiaticamente, fomentando as múltiplas possibilidades de interpretações possíveis – um exercício transformador do pensamento que proporciona um outro modo de repensar as representações sociais.

O retrato do rei tem sua narrativa construída a partir de um referencial meta-ficcional e de iconotextos de alto grau de saturação pictórica. Estas construções direcionam o olhar do leitor, interpolando e sobrepondo temas e temporalidades, de modo a facilitar a contextualização histórica dos fatos narrados, tornando-os mais acessíveis – e atualizando-os – ao presente.

Neste sentido, a metapicturalidade expressa funciona como facilitador para a problematização de eventos e características corriqueiras descritos ao longo do texto. A aplicação de iconotextos como componente narrativo flexibiliza o raciocínio unidimensional, incentivando a riqueza interpretativa. E uma vez que a introdução de eventuais componentes artísticos no contexto narrativo interferem na sua percepção – alterando e modificando a compreensão dos eventos descritos –, o *link* estabelecido entre palavra e elementos figurativos, entre verbal e pictórico, constitui importantes pontes para interpretação do mesmo.

1Graduada em Letras (FFP/UERJ), Mestre em Antropologia Social (UFF) e Estudos Literários (FFP/UERJ). Contato: crmaia.67@gmail.com.

Neste processo, a utilização (e inter-relação) de diferentes mídias contribui para salientar aspectos suplementares de suas linguagens e desenvolver novas formas de composição e reflexão, fornecendo uma nova versão sobre os fatos.

Entre iconotextos e metaficção: o processo intermidiático

Em *O retrato do rei* vemos uma narrativa envolvente que constrói intermidialidades entre a palavra escrita, expressões artísticas e a história. Esse processo atravessa a toda a obra e origina interseções entre construção literária e fatos históricos, transversalizando conceitos de *ekphrasis, mímesis e hipotipose.* A utilização de uma pintura (o retrato do rei) como fio condutor do enredo, propicia a discussão das possibilidades interpretativas acerca da imagem e de suas significações. Identificaremos aqui dois tipos de intermidialidades latentes.

A primeira intermidialidade a qual nos referimos reporta à composição das personagens. Através de referências artísticas (quadros, pinturas, arquiteturas) e bibliográficas, apropriações de registros públicos e literários, o texto permite que indeterminações históricas sejam completadas, apresentando-se uma nova versão. Outorgando uma liberdade de (re)construção narrativa, este processo de (re)criação de personagens historicamente determinadas possibilita produzir reflexões sobre os eventos descritos, contextualizando e problematizando experiências do passado, atualizando questões recorrentes.

Um segundo momento na construção do processo intermidiático no texto ocorre através da metapicturalidade. Este fenômeno constitui-se sob a forma de uma poética do iconotexto, marcada na presente obra pelo *efeito quadro*, com o atravessamento de diferentes graus de picturalidade, nos quais emerge um fenômeno híbrido entre palavra e imagem (ZAMBERLAN, 2018).

> O efeito quadro, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular [...] o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro (LOUVEL, 2012, p. 50).

Esse movimento ocorrerá em pelo menos dois momentos no livro: na apresentação do retrato do rei e nos relatos do cotidiano ao longo do enredo, desenvolvidos a partir de uma nítida referência a telas históricas. No primeiro caso, a descrição da pintura que representa a figura do rei faz referência a um quadro específico:

> O quadro estava envolvido em diversas camadas de tecido. Mariana colocou-o sobre uma cadeira, apoiado no encosto. Reconheceu os lábios, as sobrancelhas do rei. A mão pousava com leveza no cetro. Uma faixa vermelha vibrava sobre a armadura. A coroa de ouro e pedras estava sobre uma mesa, num canto do quadro (MIRANDA, 2001, p. 78).

Figura 1 - Pompeo Batoni (atribuição). D. João V.
Primeira metade do séc. XVIII

Fonte: Revista de História da Arte e Arqueologia, nº 22, jul/set 2014

A tela em questão, atribuída a Pompeo Batoni, nos revela detalhes de um rei muito jovem, mas de olhar expressivo, que parece mirar seus súditos com um misto de indolência e seriedade. Retratado a meio corpo e ligeiramente de lado – uma pose ostensivamente utilizada à época –, o rei tem seu rosto objetiva e diretamente voltado para a frente, de modo a encarar diretamente nos olhos aqueles que o procurarem. Ao contrário das cores escuras e dos sombreados empregados na maior parte do quadro, sua face é clara e iluminada, tendo como halo uma grande e longa peruca branca. Vestido com uma armadura negra e brilhante, tem seus braços levemente flexionados; no pescoço usa um lenço de renda branca e às costas um manto dourado debruado de arminho. Encontra-se imbuído das glórias de sua posição, evidenciadas, segundo o

protocolo artístico da época, pelo uso de insígnias reais: o cetro, a coroa, a comenda. Sua mão direita segura com uma displicência estudada o cetro (representado por um bastão azul), posicionado de modo a apoiar-se sobre uma almofada vermelha e por detrás da coroa – destacados em proporções semelhantes. Em seu peito, carrega pendente de uma faixa vermelha, uma insígnia: a da Ordem de Cristo – de formato atípico em comparação com outros retratados, mas chamativa aos olhos e de forte impacto visual. Como fundo, a tela apresenta um céu noturno, onde se entrevê uma lua cheia parcialmente encoberta por nuvens. O posicionamento da imagem – perfeitamente centralizada na tela – permite ainda vislumbrar em suas laterais a silhueta do que parece ser a base de uma coluna e o pórtico de uma construção.

O retrato do rei incorre em um iconotexto (aqui expressso unicamente sob a forma de narrativa) que traduz certas características que se pretende veicular. Reproduz a efígie de um rei (D Joao V, de Portugal), cuja representação foi deliberadamente construída para emanar força de autoridade e poder. A sua aparente inércia na narrativa – sem diálogos ou performances notáveis – sublima uma potência intrínseca que desencadeará a sequência de ações (e interlocuções) das demais personagens na trama. Torna-se uma personagem vívida e palpável, que interfere nos destinos dos demais, tornando-se co-protagonista.

Associado à noção de sobrevivência e transmissão da imagem para as gerações futuras, o retrato surge a partir da ideia de *mímesis* (MÍMESIS, 2010). Reportando a busca pela reprodução daquele (ou daquilo) que se deseja representar através da incorporação de características do modelo original as quais se desejava exaltar, a *mímesis* expressaria o desejo de exprimir o inimitável (NANCY, 2015). Fundamento de toda a arte, a *mímesis* leva em conta a tentativa de perpetuar determinado momento e reduzir a percepção da efemeridade humana. O retrato de um rei implicaria, assim, em uma alegoria ainda mais específica: a representação plástica da imagem de uma personagem real ou simbólica, impregnada de valores e significações, cuja supremacia sobre os demais membros da sociedade fique evidenciada. A inclusão de símbolos de poder (coroa), justiça (cetro), competência e designações (insígnias), bem como o emprego de determinadas cores e expressões corporais específicas (postura física ou olhar) são amplamente utilizados como representação de superioridade. Essa tradição do retrato remete à concepção de efígie, a qual ultrapassa a mera expressão estética. A pintura cumpre, assim, a função de substituir seu representado, exprimindo características desejáveis atribuídas ao papel social por ele desempenhado – àquilo que

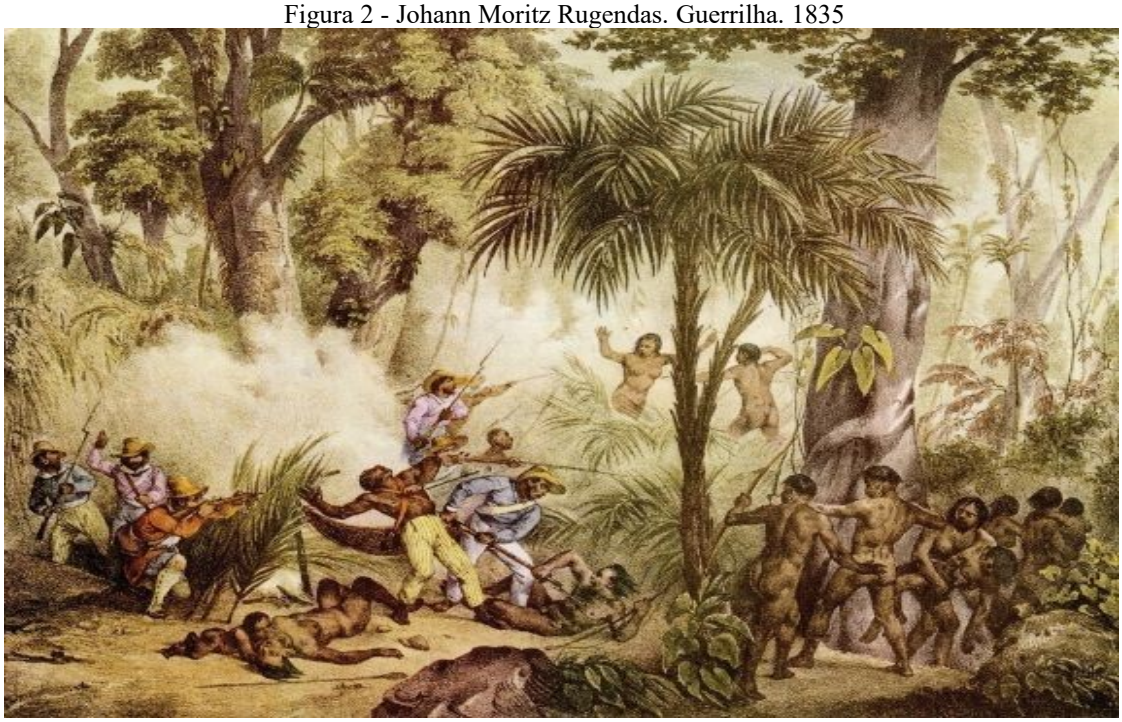
se espera de sua posição e poder – de modo que, mesmo enquanto ausente, representasse as concepções imagéticas a ela conferidas.

Também o desenvolvimento da trama é perpassado por modelos de relações intermidiáticas. Na evolução do enredo, o texto vai nos apresentando uma enorme variedade de informações (re)criadas a partir de iconotextos e suas respectivas saturações picturiais.

O encadeamento de descrições – cuja intenção é, sobretudo, transmitir ao leitor impressões e qualidades – aparece no decorrer de todo o romance. Curtas e precisas, elas permeiam todo o texto – como pequenos enxertos, fragmentos de um plano maior. Expressas sob uma linguagem viva e concisa que lembram pinceladas, evocam imagens de pinturas, esculturas e/ou construções, formando um eficiente quadro mental. E em determinados momentos, compõem cenas que se desenvolverão em sequências muito próximas de *frames*, como parte de uma grande tela épica. Podemos ver exemplos deste processo ao longo do texto, como por exemplo, nas descrições das ações de batalha:

> (...) o capão, pequeno mas de mata densa, estava em profundo silêncio (...) Os emboabas faziam reconhecimento o lugar quando dezenas de flechas irromperam do bosque. Muitos caíram no chão, feridos; (...) Bento ordenou que disparassem contra o capão. Os emboabas gastaram munição atirando a esmo. Do outro lado os paulistas poupavam suas balas, mirando em alvos precisos (MIRANDA, 2001, p. 290).

Figura 2 - Johann Moritz Rugendas. Guerrilha. 1835

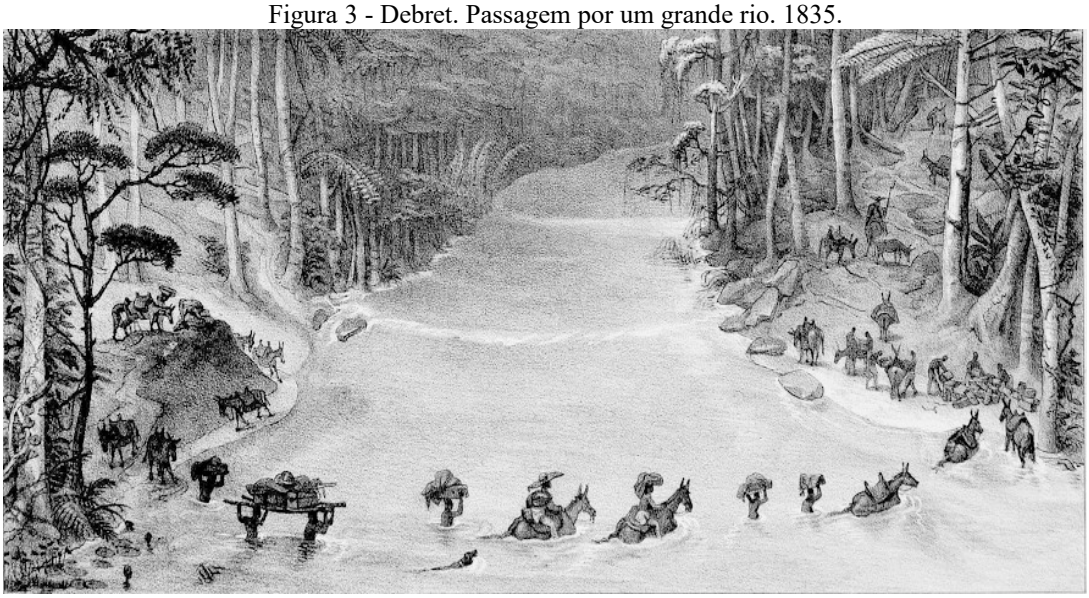


Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil.
Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital>. 1 Acesso em: 2 jun. 2018.

Algumas imagens são tão impregnantes que por si só engendram uma narrativa. E o fazem de tal forma que se assemelham aos takes utilizados na filmografia. Nesta composição, há várias imagens que "adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses" (METZ, 1980, p.59). A agilidade da trama, sugerindo um ritmo cinematográfico:

> A travessia do rio, avolumado pelas chuvas dos últimos dias, estava extremamente perigosa. As águas corriam com força. Uma balsa frágil transportou as salvaguardas (...) No povoado escravos retiravam baús do lombo de animais. À beira do rio limpavam as alabardas, molhavam as correias; verificavam as ferraduras dos cavalos, as peças dos carros; faziam consertos (MIRANDA, 2001, pp. 91-92).

Figura 3 - Debret. Passagem por um grande rio. 1835.



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.

Os subsídios fornecidos por esses elementos singularizam e suplementam a história, tornando-a mais dinâmica e produtiva. A amplitude de referências e a riqueza de detalhes com que a narrativa se desenvolve constituem um painel abrangente que serve para contextualização da realidade da qual se pretende falar. Sob as fímbrias da metapicturalidade e o estímulo indicadores imagéticos, descrições geográficas e arquitetônicas, assim como manifestações culturais e religiosas são abordadas. É o caso de caracterizações de tipos e locais, de relações espaciais e sociais:

> Mariana teve um ligeiro instante de hesitação ao ver as salvaguardas que acompanhavam Valentim, com panos na cabeça sob os chapéus, armadas de espingardas e facões, parecendo os bandidos que se escondiam nos valhacoutos do Valongo. Certificou-se de que trazia na bolsa uma pequena pistola (MIRANDA, 2001, p. 45).

Figura 4 - Johann Moritz Rugendas. Habitantes das Minas. Século XIX.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital

> Diante de quase todas as casas os moradores acenderam velas e candeeiros e numa praça fizeram uma imensa fogueira, diante da qual reuniu-se uma folia de tambores e pandeiros; os dragões dançavam com as rascoas, ornadas de cadeias de ouro, que rodavam as saias com graça; muitos bebiam aguardente, aplaudiam as evoluções das dançarinas, desapareciam no mato com mulheres; ouviam-se risadas e gritos (MIRANDA, 2001, p. 310).

Figura 5 - Rugendas. Dança do lundu. 1935.

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital.

> A gente do morro do Alto, limpo e batido de brisas, mudara-se quase toda para a várzea. A dificuldade de habitar na colina era não haver ali nenhum comércio; se necessitassem fazer qualquer compra era preciso descer à praia Manoel de Brito, muitas vezes escorregando nas pedras da ladeira. Mas morar nos baixios era desagradável e perigoso. Vivia-se em meio à súcia de miseráveis e malfeitores, embora muitos deles fossem acoitar-se nas ruínas do morro. Ouviam-se as mulheres delinquentes gritando em suas celas especiais. Não se podia avistar invasores ao largo, nem fugir à força do mar se ele ameaçassem tudo destruir. Não se podia admirar as baleias saltando ao longe, nem o sol nascendo e se pondo nas águas. A várzea era apertada e suja. (MIRANDA, 2001, p. 46).

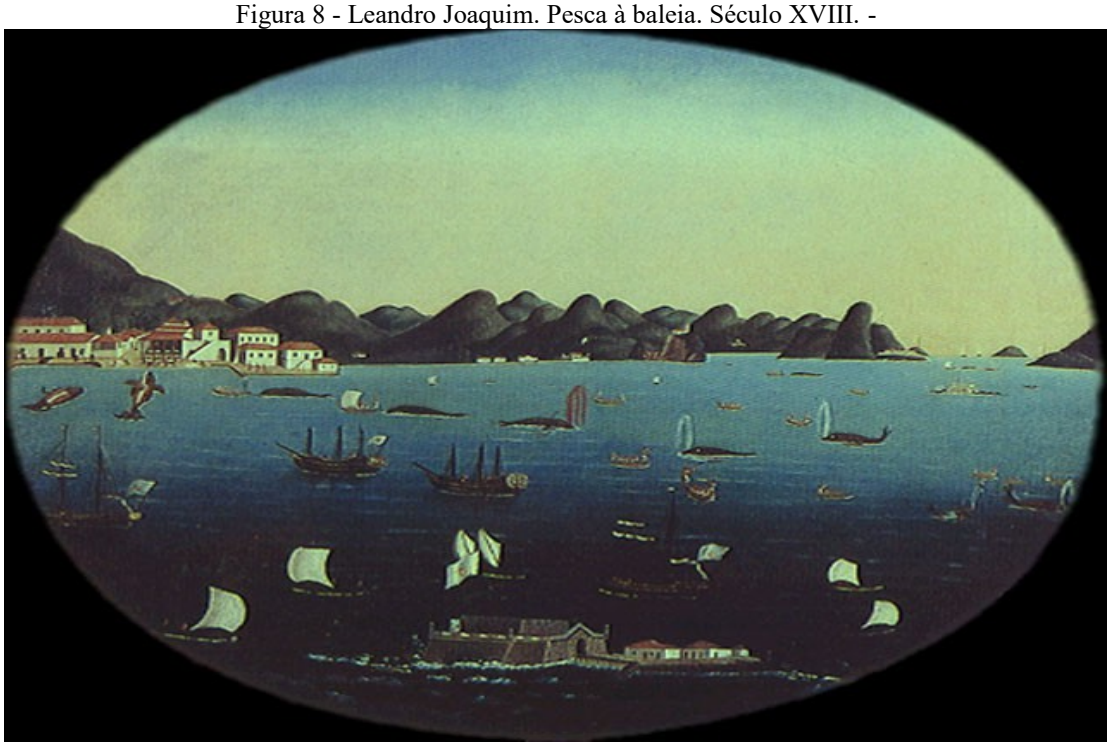
Figura 6 - Johann Moritz Rugendas. Rua Direita, Rio de Janeiro. 1835.

Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61556/rua-direita

Figura 7 - William Smyth. Mercado do Rio de Janeiro. 1832. Aquarela/papel - duas folhas

Fonte: BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, nº 25, novembro/2008.

Figura 8 - Leandro Joaquim. Pesca à baleia. Século XVIII. -



Fonte:http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14165

A *tradução* e/ou *transcrição* que as imagens fazem para o texto literário propiciam um trânsito intermídias repleto de possibilidades. Uma vez que não são expostas, elas passam a ser construídas mentalmente a partir de descrições precisas, deixando à recepção do leitor projetar a interpretação que quiser. A introdução de qualquer imagem no texto, mesmo que meramente descritiva, promove o surgimento de um novo critério perceptivo, intermediando um jogo de signos e representações (PIERCE, 2015; BARTHES, 2012). Permeado por *hipotiposes* e *ekphrasis* – através de descrições vívidas e poderosas –, este mecanismo possibilita a imersão do leitor nas sendas narrativas e a construção de pactos de leituras.

Assim, ao descrever uma cena ou circunstância, utilizando cores intensas, de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente (como se estivessem realmente diante dos olhos), a narrativa incorre em *hipotipose*. Nela, descrição e narração concorrem no mesmo ato discursivo, o movimento narrativo integrando-se aos pormenores descritivos, preservando ambos suas características distintivas (MASSAUD, 2002). A *hipotipose* produz descrições expressivas e cores tão plausíveis que facilmente identificamos e significamos o retratado; ela se assenta na capacidade pictórica das palavras e, portanto, na capacidade imaginativa do ouvinte.

Já a *ekphrasis* é compreendida como a relação estabelecida entre palavra e imagem enquanto uma descrição nítida (muitas vezes dramática), da realidade a partir dos afetos figurados pelo narrador (EKPHRASIS, 2010; HANSEN, 2006), mesclando atividades de historiador e poeta sob um discurso verossímil ou semelhante (HANSEN, 2006).

Na construção do percurso narrativo, o processo intermidiático encontra-se no liame entre a palavra e as imagens (mentais) suscitadas. Uma opção que permite ao texto contar histórias (ou memórias da história) através de marcos pontuais, oriundos de descrições entremeadas ao enredo.

Considerações finais

De fato, *O retrato do rei* apresenta uma trama tecida em torno de pinturas e obras de arte. Assim como a pintura que nomeia o livro, cenas inteiras surgem no decorrer da narrativa inspiradas em telas, esculturas, arquiteturas... Estes objetos constituem-se enquanto iconotextos (LOUVEL, 2012) e se alternam para descortinar em pormenores, diante dos olhos do leitor, as iconografias ausentes, compondo cenografias necessárias para a evolução da narrativa.

> A cenografia se apoia na ideia de que o enunciador deve desenvolver, por meio de sua enunciação, a situação a partir da qual ele pretende enunciar. Todo discurso, por sua própria constituição, reivindica a adesão ao seu universo instituindo a cenografia que o legitima. Evidentemente, tal cenografia é imposta desde o início, mas é por meio da enunciação que essa cenografia imposta pode ser legitimada. A cenografia é, desse modo, ao mesmo tempo, o que engendra o discurso e o que é engendrado por ele; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia de onde vem o discurso é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém neste ou naquele gênero de discurso (BARONAS; COX, 2014, p. 07).

Com efeito, se imagens engendram textos, com seus códigos e subcódigos (METZ, 1970; ECO, 2014), as metaimagens permitem deslizamentos e entrecruzamentos de realidades distintas, franqueando-se a múltiplos olhares, incitando a percepção do outro (NANCY, 2006), visto que

> a passagem do visual para o discursivo não se constitui em mera descrição, modo de organização da linguagem verbal, mas tem implicações (...) O que é próprio da linguagem pictórica, escultória, arquitetônica é transposto para a linguagem verbal que, assim, presentifica aos olhos do leitor/intérprete objetos concretos, na condição de abstrações, perceptíveis no mundo material (...) além do deslizamento de um dos topos do registro visual para a linguagem verbal, a aproximação entre as duas formas de representação se dá também pelo parentesco entre história e ficção (GOMES, 2014, p. 3; 6).

Esse movimento de transposição de ideias de uma arte eminentemente visual para a escrita literária põe "em jogo tipos de associações mentais e campos associativos bem específicos" (JOLY, 2005, p. 53). Oferecendo novos significados àquilo que se busca representar, promove mudanças na percepção do mundo, especialmente, quando utilizada como ferramenta para convencimento, manipulação e/ou estratégias de poder.

Ao propiciar uma "co-produção" do texto – na qual iconotextos (metapicturais) e abordagem literária se entrelaçam para falar da história –, tal recurso intercambia conceitos e referências, dialogando com as apreensões subjetivas da realidade do leitor. Constitui-se, dessa forma, como referencial para as incursões literárias-filosóficas do texto.

Em termos gerais, o processo intermidiático pode ser apresentado como uma ponte**,** incitando a imaginação e propondo um exercício de pensamento que problematiza, atualiza e superpõe temas e temporalidades, facilitando a absorção de múltiplos cenários e interpretações para as narrativas. Estabelece ainda a justa medida da interação entre essas disciplinas, na qual a liberdade criativa propicia um "diálogo entre o universo artístico e a vida extra-literária" (JANZEN, 2012, p. 109), o qual podemos chamar de *performance intermidiática*.

Referências

BARONAS, Roberto Leiser; COX, Maria Inês Pagliarini. Discurso, argumentação e cenografia em "iconotextos". In: Bakhtiniana, São Paulo, Número 9 (1): 4-18, Jan./Jul. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v9n1/02.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2019.

BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. São Paulo: Cultrix, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. In: *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, nº 25, novembro/2008.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014

EKPHRASIS. In: E-dicionário de termos literários. 01 jan. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 3 dez. 2018.

FARIA, Breno Marques Ribeiro de. As primeiras imagens do rei. In: Revista de História da Arte e Arqueologia, nº22, jul/set 2014, artigo 03. Disponível em: <www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2022%20-%20artigo%203.pdf>. Acesso em: 7 set. 2018.

GOMES, Leny da Silva. Ekphrasis: palavra e imagem. In: X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação (SEPesq), Porto Alegre, Centro Universitário Ritter dos Reis, 24/10/2014. Disponível em: <https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos.../ 454.pdf>. Acesso em: 5 jan. 18.

JANZEN, Henrique Evaldo. Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM. In: Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso, vol.7, nº.1, pp. 107-124. São Paulo Jan./June 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?
pid=S217645732012000100007&script=sci_abstract&tlng= pt> Acesso em: 28 set. 2018.

JOLY, Martine. A imagem e os signos. Lisboa: Edições 70, 2005.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: Revista USP, São Paulo, nº 71, pp. 85-105, setembro/novembro 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ revusp/article/view/13554>. Acesso em: 20 set. 2018.

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/. Acesso em: 03/12/2018.

MASSAUD, Moisés. Dicionário de Termos Literários. Editora Cultrix, 2002.

METZ, Christian. Linguagem e cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MÍMESIS. *In: E-dicionário de termos literários.* 20 jun. 2010. Disponível em: http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/. Acesso em: 03/12/2018.

MIRANDA, Ana. O retrato do rei. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NANCY, Jean Luc. La mirada del retrato. Buenos Aires: Colección Nómadas, 2006.

----------. Imagem, mímesis & méthexis. In: Alloa, E. (org). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PIERCE, C. S. Semiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.pdf. Acesso em: 29/12/2018.

ZAMBERLAN, Lucas da Cunha. A poética do iconotexto: um entre-lugar para texto e imagem em Pathé-Baby, de António de Alcântara Machado. In: Revista Graphos, Vol. 20 nº. 1, 2018 | UFPB/PPGL | ISSN 1516-1536. Disponível em: <www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/41740/20900>. Acesso em: 2 jan. 2019.

Hipotexto e hipertexto na composição musical: aspectos da transtextualidade como ferramentas de análise em obras oriundas de matrizes de linguagens heterogêneas

Daniel De Thomaz (Mackenzie)[1]

Resumo: o presente artigo procura ampliar a discussão sobre a intepretação de obras musicais compostas a partir de obras pré-existentes. Para isso, são revisados os conceitos de intertextualidade, oriundos da literatura, na música. Em seguida, considerando-os limitados para analisar conteúdos de matrizes de linguagens heterogêneas, recorre-se aos conceitos de tradução intersemiótica e transtextualidade. Os resultados apontam para a possibilidade de análise entre original e derivado a partir das noções de hipotexto e hipertexto na obra do compositor Marcelo Coelho.
Palavras-chave: intertextualidade, transtextualidade, tradução intersemiótica; composição musical.

Introdução

Desde a Antiguidade Grega, a filosofia se empenha na compreensão da linguagem. Inicialmente, Platão, em Crátilo, seu diálogo aporético escrito por volta de 347 a.C, coloca em dúvida se a linguagem contribui ou não para o conhecimento humano a partir do dilema entre as concepções naturalista e convencionalista das palavras. Em seguida, seu discípulo Aristóteles, retoma o impasse em seu Tratado da Interpretação, escrito por volta de 360 a.C. A solução aristotélica consiste em propor que a análise do significado dos signos se realiza através da relação entre a mente, isto é, o pensamento e a realidade. Tal concepção seria desenvolvida posteriormente em Santo Agostinho até a Modernidade, passando por pensadores como Descartes, os mestres de Port-Royal e Locke. Aristóteles cria o ponto de partida das duas grandes linhas de desenvolvimento da discussão filosófica da linguagem: 1) a relação entre linguagem e pensamento e 2) a função comunicacional da linguagem. A partir dessas duas vertentes, toda a filosofia posterior verificaria a intrínseca relação entre a condição humana e sua necessidade de simbolização.

Assim, nos é possível atribuir sentido aos diversos códigos que criamos. A partir da linguagem falada e, posteriormente escrita, desenvolvemos outras variadas formas de comunicação e reflexão. Mas nem sempre as intepretações são homogêneas. Os sentidos são interpretados de formas diferentes ao longo de nossa cultura, como no caso da música. O estudo mais sistematizado da compreensão do sentido musical estabelece-se a

[1] Graduado em Jornalismo (Cásper Líbero), Doutor em Letras (Mackenzie). Contato: daniel.thomaz@mackenzie.br.

partir do século XVII, no final do período Barroco, na medida em que a música sai dos mosteiros e igrejas e torna-se mais complexa com sua teatralização nas óperas sacras e profanas. Mas foi, sobretudo, na sistematização e consolidação do sistema tonal, na adaptação das figuras de retórica clássica ao discurso musical e nas teorias dos afetos relacionadas à sintaxe produzida pelos efeitos harmônicos maior e menor, que os estudiosos do sentido musical estabeleceram uma relação direta entre a linguagem musical e a linguagem falada. Essa concepção reinou absoluta por quase 200 anos até que, a partir da segunda metade do século XVIII, o pensamento racionalista cede lugar às influências das análises históricas-culturais do desenvolvimento humano. Agora, a tão assegurada relação paradigmática entre palavra-música passa a ser substituída pela organização formal e expressividade da música instrumental.

Na Alemanha, paralelamente, começam a surgir teóricos que buscavam o sentido específico da música, em particular, o da música instrumental, considerada já no mesmo patamar que a poesia, o teatro e da ópera. Já no século XIX, a importância dada à expressividade do Romantismo traz novamente em evidência a antiga relação entre palavra-música a partir da inserção do texto literário obra musical instrumental. Intensifica-se nessa época o desenvolvimento da lied (canção) e da música de programa (orientada por uma narrativa literária).

O marco fundamental nesse processo de desenvolvimento veio com Eduard Hanslick (1825-1904). Músico e crítico, de formação filosófica kantiana, publica em 1854 um pequeno livro intitulado Von Musikalisch Shönen: Ein Beitrag zur Revision der Äethetik der Tonkunst (“Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical”), onde defende que o conteúdo da música são as formas sonoras em movimento. E a diferença essencial entre a linguagem e a música “consiste em que na linguagem, o som é apenas um signo para o objetivo de exprimir qualquer coisa enquanto que na música o som tem uma importância em si, ou seja, é objetivo em si mesmo” (HANSLICK, 2011, p. 54). Negando assim qualquer conteúdo semântico acessório ou qualquer submissão do discurso musical a outras artes, sem qualquer remissão extrínseca, Hanslick funda a total independência da música instrumental em relação à linguagem.

Com esse rompimento, o autor austríaco funda uma estética autônoma, ou seja, baseada na linguagem própria e nas características do som. Mas é sobretudo em relação

às suas reflexões associadas ao sentimento humano, supostamente considerado como fim único da música, que Hanslick contribui significativamente para a autonomia do discurso musical. "A provocação de sensações não necessita da arte, um único som, uma simples cor consegue tal" (HANSLICK, 2011, p. 10), escreveu em relação à estimulação dos sentidos humanos. A proposição básica é que as ideias abstratas não constituem o conteúdo da obra musical. Argumentando que a o máximo que a música consegue proporcionar é apenas a sugestão de emoções como graça, suavidade, violência, energia, etc, Hanslick, afirma que a composição musical está alicerçada apenas em concepções puramente musicais como a melodia, o andamento, a organização temática, a dinâmica, as nuances harmônicas etc. Essas formas de construção musical trariam beleza em si mesmas.

A filósofa Suzanne Langer, no século XX, corrobora dessa visão afirmando que ligar qualquer estrutura tonal a um significado específico e descritível limitaria a imaginação musical e, "provavelmente colocaria a preocupação com os sentimentos em lugar da atenção sincera à música" (LANGER, 2004, p.236). Em relação à independência do discurso musical e argumentando que, tal como as cores, os sons possuem por natureza a sua individuação, um significado simbólico que atua antes de toda intenção artística, Hanslick faz uma analogia entre a música com a literatura:

> De modo análogo, os materiais elementares da música – tonalidades, acordes e timbres – são já em si caracteres. Temos também uma arte de interpretação demasiado diligente para o significado dos elementos musicais; à sua maneira, a simbólica das tonalidades de Schubert proporciona o equivalente da interpretação das cores levada a cabo por Goethe (HANSLICK, 2011: 24).

Hanslick defende o belo musical essencialmente como o som agradável cuja essência será seu ritmo. Essa independência semântica, na opinião de diversos autores, faria de Hanslick o precursor do enfoque que prioriza o caráter formal do discurso musical, as formas sonoras em movimento, enfoque este que originou uma corrente formalista, na qual se incluem compositores como Stravinsky, Webern e Boulez no século XX.

Voltando ao campo da linguagem e dos signos, se nos limitarmos a estudar o discurso musical apenas como um construto que independe de qualquer relação com

outra manifestação artística, também corremos o risco de restringir a potencialidade de apreciação do belo artístico como um todo. Pois, se temos o intelecto como mediador da linguagem, podemos ser influenciados por outros signos, de outras artes, como no caso da ópera, por exemplo, que une artes literárias, cênicas e musicais. E é justamente o que o presente artigo se propõe a examinar.

Para isso, relacionamos um referencial teórico originário dos estudos literários que no século XX, e no presente século, foram adaptados ao discurso musical, em especial, a serviço da pesquisa de métodos composicionais na música instrumental contemporânea. Nesse contexto, verificamos como os sentidos de obras musicais podem interagir sendo derivadas de outras obras a partir do reconhecimento de determinados parâmetros estruturais. Porém, a proposta desse estudo é, modestamente, ir um pouco além da proposta puramente "utilitarista" dos aspectos intertextuais entre obras. Procuraremos ampliar as relações entre obras não apenas da mesma matriz, mas originárias de diferentes linguagens como o romance, a poesia e a música. Nesse sentido, nos valeremos dos estudos de crítica literária de Gerard Genette (1982) sobre os cinco aspectos de transtextualidade e do conceito de tradução intersemiótica de Roman Jakobson (1969), e adaptação intersemiótica, de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006).

O objetivo não é pretensamente ampliar a apreciação, mas "amplificar" a discussão sobre possíveis interpretações de linguagens que aparentemente são heterogêneas, mas que muitas vezes guardam uma relação de dependência de sentidos. Faz parte do método científico segregar elementos visando uma análise mais aprofundada das especificidades do objeto. Porém, em algum momento, também é vital reunir os resultados estudados separadamente, visando uma interpretação se não mais genérica, pelo menos, mais abrangente. Nesse sentido, o estudo das matrizes da linguagem (a sonora, a visual e a verbal), bem como suas possíveis relações, são necessários pois elas estão presentes em nós e em tudo o que nos cerca.

A Intertextualidade na música

Oficialmente, é a filósofa e crítica literária búlgara Julia Kristeva quem compõe e introduz o termo intertextualidade, em dois artigos publicados na revista Ted Ques (1968) e retomados mais tarde em sua obra de 1969, Sémeiòtikè, Reccherches pour une

sémanalyse (SAMOYAULT, 2008). É a partir da análise e da difusão da obra do linguista russo Mikhail Bakhtin na França que ela produz a noção de sua definição:

> O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakthin, aliás, esses dois eixos, eu ele chama respectivamente diálogo e ambivalência , não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto." (KRISTEVA apud SAMOYAULT, 2008, p. 16).

Teriam sido os estudos de Bakhtin sobre a alteridade e o dialogismo entre autor e personagens no romance de Dostoievsky, o início dessa relação heterogênea entre textos dentro de uma mesma obra. O "dialogismo" bakthiniano situa-se em sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que "alcançam" o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (STAM, 2006).

A noção de texto como sentido, que está presente em outros textos provocando diversos sentidos, coloca em cheque o conceito de originalidade das obras. Examinando essa questão, o crítico norte-amercano Harold Bloom (2002), em seu livro A Angústia da Influência, tenta traduzir quais seriam essas categorias intertextuais que influenciariam alguns dos principais poetas da língua inglesa. Ele as chamou de proporções revisionárias (revisionary ratios) e as classificou em seis categorias. Tais ferramentas impulsionaram traduções para o âmbito musical em trabalhos como de Kevin Korsyn (1991), no qual são propostas aplicações musicais diretas para as categorias de Bloom, e de Joseph Straus (1990), que propõe um conjunto de ferramentas de transformação de intertextos utilizadas por compositores no século XX para se afastarem de seus predecessores. Dentre eles, podemos destacar a Motivação (conteúdo motívico da obra precedente é radicalmente intensificado), a Generalização (um motivo da obra precedente é generalizado no conjunto de classes de notas desordenado, do qual é um membro), a Marginalização (os elementos musicais que são centrais na estrutura da obra precedente são relegados à periferia da nova obra), a Centralização (os

elementos musicais que são periféricos na estrutura da obra precedente movem-se para o centro estrutural da nova obra), a Compressão (os elementos que ocorrem diacronicamente na obra precedente tais como duas tríades numa relação funcional entre si são comprimidos em algo síncrono na nova obra), a Fragmentação (os elementos que ocorrem juntos na obra precedente são separados na nova obra), a Neutralização (os elementos musicais tradicionais, tais como acordes de sétima da dominante, são desnudados de suas funções de costume, particularmente de seu impulso progressivo), e a Simetrização (progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo, forma Sonata, por exemplo, são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas) (STRAUS, 1990, p. 17).

No contexto nacional, Liduino Pitombeira (2016) propõe dois tipos de intertextualidade: a) literal, no qual a referência intertextual é explícita a partir do uso de citações ou variações superficiais que mantém o grau de reconhecimento; b) abstrata, cujo o emprego do intertexto faz uso de modificações radicais, no qual apenas aspectos estruturais profundos são mantidos. A partir do conceito de intertextualidade, Liduino propõe um método pré-composicional denominado modelagem sistêmica que consiste, basicamente, em analisar os aspectos estruturais de obra musical visando estabelecer um modelo sistêmico hipotético sobre as intenções do compositor ao cria-la. Porém, ele alerta que esse modelo não tem como finalidade reconstruir a obra original, mas serve apenas como ponto de partida para sua recriação arquetípica exclusivamente em nível profundo. Isso significa que características estéticas de superfície da obra original são esvaziadas, permanecendo somente relações abstratas que servem como fundamento para o planejamento composicional de uma nova obra.

Ainda sobre os níveis de intertextualidade, Barbosa e Barranechea (2003), propõe outra tipologia de critérios intertextuais, conforme tabela abaixo resumida por Escudeiro (2012, p. 45):

Motívica ou Entidades orgânicas elementares	Intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro.
Extrato	Intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
Idiomática	Intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
Paráfrase	Citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
Estilo	Entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
Paródia	Intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
Reinvencão	Tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Tais relações estabelecidas a partir do conceito inicial de intertextualidade, no entanto, quando transpostas para os critérios de influência de uma obra musical em relação a outra, estabelecem apenas relações dentro da matriz da mesma linguagem, ou seja, sonora. Porém, surge uma lacuna quando o sentido ultrapassa a matriz primária (sonora) e interage com outras matrizes, como por exemplo, a verbal e a visual. A essas questões, recorreremos aos conceitos de transmutação, de Jakobson, e transtextualidade de Gérard Genette, que inclui a própria intertextualidade como uma das cinco possibilidades de relação entre textos de diferentes autores.

A transcendência dos textos

Voltando à Suzana Langer, a autora parte do conceito de que a música é preeminentemente não-representativa, ou seja, sua forma possui significação intrínseca em si mesma. Sua essência é sua própria lógica interna e independe de quaisquer outras possibilidades de associação. Sendo assim, a autora cita Bach e Beethoven dizendo que:

> Na música alemã, desde Bach a Beethoven, diante de nós, praticamente nada temos exceto estruturas tonais: nenhuma cena, nenhum objeto, nenhum fato. (LANGER, 2004: 210).

Embora Langer atribua demasiada independência à essência da música, ainda assim, sua preocupação não se limita a uma defesa de estética autônoma musical, mas sim, sua aberta simbolização. Para ela, a música não possui algo pré-determinado originalmente, ela nos aponta um caráter semântico, cuja simbolização é intrínseca ao conteúdo da música. Sendo assim,

> Se a música tem qualquer significação, é semântica, não sintomática. Seu significado é evidentemente não o de um estímulo para provocar emoções, não o de um sinal para anuncia-las; se tem um conteúdo emocional ela "tem" no mesmo sentido que a linguagem "tem" seu conteúdo conceitual – simbolicamente. Não é comumente derivada de afetos nem tencionada para eles; mas cabe dizer, com certas reservas, que é a respeito deles. (LANGER, 2004: 217).

Verificamos a partir da citação acima uma janela aberta para a relação da música com outras expressões, pelo menos no campo simbólico e conceitual. A partir do criterioso estudo de diversos autores como Hanslick, Pirro e Huber, a filósofa lembra que não é possível estabelecer uma analogia direta entre a música e uma linguagem apenas pela função semântica. A música não possui as mesmas características da linguagem tais como regras sintáticas para derivar conotações complexas sem qualquer perda para seus elementos constituintes, por exemplo. À parte alguns exemplos onomatopaicos, "a música não possui significado literal" (LANGER, 2004, p. 230). Sendo assim, questionamos se realmente seria possível estabelecer uma ou várias relações da música com uma língua escrita e falada, como no objetivo desse artigo? Na questão prosódica e rítmica, certamente. Mas quais seriam as formas de atrelarmos a simbolização de uma à outra? Talvez a própria filósofa nos aponte um caminho para isso:

> O que é verdadeiro quanto à linguagem, é essencial na música: a música que é inventada enquanto a mente do compositor está fixada no que deve ser expresso tende a não ser música. É um idioma limitado, qual uma linguagem artificial, mas até menos bem-sucedida; pois a música no seu ápice, embora seja claramente uma forma simbólica, é um símbolo não-consumado. A articulação é sua vida, mas não a asserção, a expressividade, não a expressão. (LANGER, 2004: 238).

Esse "símbolo não-consumado" parece ser o canal de relação com outras matrizes da linguagem. Pois, se assim não fosse, a música não teria a extrema capacidade de adaptação e transmutação conforme vem acontecendo em nossa cultura. Esse fenômeno também foi notado no campo da linguística por Roman Jackobson. É ele quem amplia o conceito de uma intertextualidade entre matrizes do mesmo signo para o conceito que o transcende, de tradução para outros signos, conforme podemos observar abaixo:

> A tradução intralingual ou reformulação ("rewording") consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1969, p. 64-65, grifos nossos)

É justamente essa tradução intersemiótica que permite que as linguagens transitem entre si e façam constantes trocas. Elas acabam encontrando correspondentes arbitrários nas constantes traduções realizadas em diferentes suportes. Desta forma, o suporte matricial primário, no caso a música, poderia migrar para um suporte secundário como, por exemplo a poesia, por meio de uma reinterpretação de signos típicos da matriz de chegada. Ou seja, O contrário também é possível que acontece, como veremos mais adiante. Nessa espécie de transmutação, a plena intertextualidade entre um texto de partida e seu duplo adaptado, pode atualizar ou relativizar ambos os textos de alguma forma. Por isso, essa intraduzibilidade entre eles, na verdade, é resolvida pela recriação, como afirma Jakobson:

> Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual - de uma forma poética a outra - transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro; por exemplo, da arte verbal para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura (JAKOBSON, 1969, p. 47)

Dando continuidade ao conceito de transmutação, atualmente o termo utilizado no âmbito dos estudos em Literatura Contemporânea é denominado adaptação. Nas palavras da crítica canadense Linda Hutcheon, uma adaptação pode ser descrita do

seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra a obra adaptada (2013, p. 30). Tal definição é profícua em estudos transdisciplinares, como na relação entre obras literárias adaptadas para outros suportes como filmes, jogos e até parques temáticos. Mas é sobretudo nas artes audiovisuais, como o cinema, que muitos estudos estão sendo realizados. No tocante ao tema desse capítulo, Robert Stam ressalta a contribuição do recém-falecido crítico francês Gérard Genette para os estudos da adaptação para o cinema. Preocupado com a forma como as adaptações em filme de romances supostamente são avaliadas como empobrecedoras, Stam discorda recorrendo às suas cinco noções de transtextualidades, a saber, a intertextualidade (já tratada aqui), a metatextualidade, a arquitextualidade, a paratextualidade e a hipertextualidade. É, sobretudo, na hipertextualidade que Stam verifica maior pertinência.

Genette entende por hipertextualidade toda relação que une um texto B (denominado hipertexto) a um texto anterior A (denominado hipotexto) do qual ele brota. A partir da noção de um texto derivado de outro texto preexistente, o autor estabelece as seguintes relações:

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) "fala" de um texto (Édipo rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A Eneida e Ulisses são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisséia, naturalmente (GENETTE, 1982, p. 12). Stam relaciona o conceito ao cinema da seguinte forma:

> Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas de Madame Bovary (Renoir, Minelli, Mehta) ou de A Mulher e o Fantoche (Duvivier, von Sternberg, Bunuel) podem ser vistos como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto. (STAM, 2006, p.17)

Da mesma forma, podemos aplicar os conceitos de hipotexto e hipertexto a obras musicais derivadas, ou adaptadas, de obras pré-existentes em outra matriz. Um exemplo de como isso pode ocorrer pode ser verificado na Suíte I Juca Pirama, do compositor brasileiro Marcelo Coelho. Nela, Coelho procura estabelecer uma relação entre elementos de matrizes distintas. Sua obra nasce da relação entre a estrutura poética dos cantos de I Juca Pirama, publicado em 1851 pelo poeta Gonçalves Dias (1823-1864), um dos maiores representantes da poesia romântica nacional no século XIX, e parâmetros rítmicos e harmônicos desenvolvidos por músicos contemporâneos, como ele mesmo define:

> A suíte foi composta a partir do cruzamento dos elementos poéticos do poema I Juca Pirama com as estruturas rítmicas de José Eduardo Gramani e os elementos harmônicos modais sistematizados por Ron Miller. Após uma análise crítica de cada movimento da suíte, denominado Canto, ficou evidente que havia um procedimento comum a todos, o que possibilitou, desta forma, a identificação de um sistema composicional unificador. O sistema foi gerado a partir da métrica poética e da trama central de cada Canto, responsáveis por definir o aspecto rítmico e harmônico da composição: o aspecto rítmico refere-se à adequação da métrica poética às estruturas rítmicas de Gramani; o aspecto harmônico refere-se à adequação da trama central do Canto às 'qualidades emocionais' dos modos, ou emotional generalization, termo usado por Ron Miller. Sobre o aspecto rítmico, definiu-se que as estruturas geradas seriam responsáveis pela fórmula de compasso, número de compassos, número de acordes, ritmo harmônico, linha rítmica melódica e linha rítmica do baixo. (COELHO, 2013, pag. 9)

O hipotexto (os 10 cantos do poema I Juca Pirama) de Gonçalves Dias passa a ser um hipertexto (músicas instrumentais compostas para a suíte), a partir de uma relação de correspondência entre a estrutura narrativa épica do poema e as escolhas musicais do compositor, inicialmente na concepção harmônica:

> A trama central do Canto I compreende a caracterização da tribo dos Timbiras como uma tribo violenta e aguerrida. O autor do poema menciona a presença de um índio guerreiro feito prisioneiro e a excitação da tribo durante a preparação de um ritual de

> sacrifício. A partir da compreensão e definição da qualidade emocional dos modos, ou emotional generalization, termo usado por Miller (1996, p.29), definiu-se o modo Lídio(#5) como o centro modal que melhor representa esse Canto. (...) A trama central do Canto I apresenta uma polarização entre o protagonista (índio guerreiro prisioneiro) e o contexto em que ele está inserido (preparação do seu ritual de sacrifício). Essa polarização foi o critério para a escolha do trítono como o intervalo que separa os dois acordes pilares. O intervalo de quarta aumentada, ou trítono, escolhido para definir a distância entre os acordes, é a polarização máxima possível de duas notas em uma escala. (COELHO, 2013. p.15)

E, posteriormente, na adequação fonética do poema aos aspectos rítmicos musicais:

> Foi possível observar que todos os versos de todas as estrofes do Canto I foram construídos a partir do mesmo esquema rítmico: 11(2-5-8-11). A metrificação que Gonçalves Dias utiliza nos versos do Canto I reproduz, quando lidos em voz alta, um ritmo tercinado regular que, de acordo com a nossa compreensão, colabora para a construção do cenário imaginário do ritual indígena. (COELHO, 2013. p.20)

A metodologia criada por Coelho, aplicada ao Canto I, foi replicada aos demais respeitando as particularidades estruturais do texto. O resultado final foi um lead-sheet, uma partitura. Ela possui a função de um repositório, ou seja, não sugere nenhum gênero ou instrumentação específica, por conseguinte, possui a capacidade de inúmeras releituras. Uma delas, por exemplo, foi o Canto VII, adaptada para performance jazzística, em instrumentação típica (bateria, baixo, piano, percussão e sopros). Nesse caso, chegou-se a um interessante resultado intercultural: um hipertexto oriundo de uma linguagem musical norte-americana que possui uma relação de interdependência de seu hipotexto brasileiro, estabelecendo relações identitárias entre duas culturas populares. Cria-se assim, a partir dessa transmutação, uma composição nascida a partir de matrizes heterogêneas de linguagem que, por ser híbrida em sua concepção, inspira infinitas possibilidades de recriações.

Co**nsiderações finais**

Nesse artigo, procuramos estimular a discussão sobre a intepretação das obras musicais compostas a partir de obras pré-existentes. Para isso, revisitamos os conceitos de intertextualidade, oriundos dos estudos literários, na música. No entanto, acreditamos

que tal conceito não é suficiente em vista da enorme diversidade criativa que relaciona obras musicais, principalmente quando derivam de matrizes de linguagens heterogêneas (verbal e visual). Para isso, nos valemos dos conceitos de tradução intersemiótica e transtextualidade para investigar as relações possíveis entre original e derivado, ou hipotexto e hipertexto, na adaptação de conteúdos híbridos.

Desta forma, esperamos, modestamente, ampliar um pouco mais as análises sobre o assunto, para além dos limites da pura intertextualidade. Incluir tais aspectos teóricos, oportunamente, poderia auxiliar na compreensão de outras obras musicais híbridas tais como óperas e trilhas sonoras para conteúdos audiovisuais, por exemplo. Em trabalhos posteriores, nos debruçaremos a investigar com mais profundidade a presença dessas características, bem como, também com mais verticalidade, na obra do compositor Marcelo Coelho, singelamente exemplificado nesse trabalho.

Referências

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: Per Musi: Revista de Performance Musical. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125−136, jul−dez, 2003.

BLOOM, Harold. A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

COELHO, Marcelo. Suíte I Juca Pirama. Adequação Rítmica de Gramani ao Jazz Modal de Ron Miller. São Paulo: Fames, 2013.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander De Souza. Aporia: Um Caminho Para A Composição Musical Intertextual. Salvador, 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal Da Bahia, Escola De Música, Programa De Pós-Graduação em Música. Bahia: Salvador, 2012.

GENETTE, Gerard. Cinco Tipos de Transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: Palimpsestos. São Paulo: Viva Voz, 1982.

HANSLICK, Eduard. Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte os Sons. Tradução de Artur Morão. Portugal, Covilhã: Editora da Universidade da Beira Interior, 2011.

HUTCHEON, Linda. Uma Teoria da Adaptação. Tradução de André Cechinel. 2ª Edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. British Jounal-Music Analysis, p. 3-72, 1991.

LANGER, Susanne K. Filosofia em Nova Chave. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. Desenvolvimento de Sistemas Composicionais a partir da Intertextualidade. In: Anais do XX Congresso da ANPPOM, n. 20, 2010, Florianópolis. A Pesquisa Em Música no Século 21: Trajetórias e Perspectivas. Florianópolis: ANPPOM, p. 110-116, 2010.

SAMOYAULT, Tiphanie. A Intertextualidade. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

STRAUS, Joseph N. Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. IN: Ilha do Desterro, no. 51, p. 019-053, Florianópolis, 2006..

SIMON VS. SIMON, INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO[1]

Denise Veras (UNB)[2]

Resumo: Este artigo discute as diferenças entre o tratamento da homossexualidade no romance Simon vs. a agenda Homo Sapiens, de autoria de Becky Albertalli, e em sua adaptação cinematográfica, intitulada Com amor, Simon, direção de Greg Berlanti. Esse trajeto perpassará questões como a natureza do romance adolescente, a adaptação de um livro para as telas do cinema e o tratamento do tema da homossexualidade.
Palavras-chave: *Simon vs. a agenda Homo Sapiens*; Adaptação; Romance adolescente; Homossexualidade

ABSTRACT: This paper discusses the differences between the treatment of homosexuality in the novel *Simon vs. the Homo Sapiens agenda*, by Becky Albertalli,and in its film adaptation, titled *Love, Simon*, Direction of Greg Berlanti. That journey will span issues such as the nature of teen **novel**, the adaptation of a book to the movie screen and the treatment of the theme of homossexualiy.
KEY-WORDS: *Simon vs. the Homo Sapiens agenda;* Adaptation; Teen novel. Homosexuality

Antes de entender as diferenças passíveis de serem analisadas entre o livro *Simon vs. A agenda Homo Sapiens*, autoria de Becky Albertalli, e sua adaptação para o cinema intitulada Com amor, Simon, com direção de Greg Berlanti, é necessário entender as características da literatura direcionada para adolescente.

Em primeiro lugar, o que se pode dizer a respeito da adolescência? Trata-se de um conceito historicamente recente. Apenas no século XIX foi delineada uma faixa etária para tal período da vida, que no século XX passou enfim a ser encarada como um estágio da vida com necessidades próprias, devido ao seu caráter transicional por excelência. A literatura direcionada para adolescentes se consolida, assim, no final da década de 60 – a mesma década que, com os movimentos de Contracultura[3], trouxe aos jovens um novo modo de encarar a vida, em oposição ao imperialismo do consumo.

Quais são, no entanto, as características de uma literatura direcionada para adolescentes (também chamada de literatura jovem adulta)? Não há uma resposta definida, pelo simples fato de que não há uma maneira padronizada de ser adolescente,

[1] Artigo de conclusão da disciplina Literatura e Cinema do Mestrado em Literatura/UESPI (2018-2020)
[2] Mestre em Letras (UFPI), Doutoranda em Literatura (UNB). Contato: deniseverasletras@gmail.com
[3] A contracultura brasileira é em geral descrita como uma das duas vias pelas quais a rebeldia da juventude de classe média trafegou a partir do AI-5. [...] os *desbundados* romperam com o sistema pela via comportamental, recusando-se a participar dos ritos sociais consagrados pela tradição ocidental. (CAPELLARI, 2007, p. 44).

todavia podem se estabelecer traços gerais. Pedro Almeida, citando a Feira de Londres de 2013, aponta uma definição:

> **Young Adult**, ou o Jovem Adulto. Nesta categoria a faixa etária vai dos 14 aos 20 e poucos anos. A designação "Jovem" não é limitadora, pois a categoria também é marcada por alguns gêneros, especialmente o *fantasy* e séries *cross over*. As histórias são protagonizadas por personagens que estão nessa mesma faixa etária e refletem preocupações e situações próprias dela. Alguns exemplos são *Harry Potter, Senhor dos Anéis, Crepúsculo, O garoto do pijama listrado, A menina que roubava livros*. (ALMEIDA, 2013)

Mais do que apenas definições essas categorias servem para esclarecer a relação entre público leitor e o gênero lido e "a contemporaneidade tem como marcas a dissolução de certezas e um estado de desamparo coletivo, que implicam uma experiência complexa e plural de adolescer" (GROSSMAN, 2010). Ainda que o mundo caminhe para uma crescente homogeneização cultural, as experiências dos adolescentes se inscrevem no âmbito já, por natureza mutável, das descobertas, da formação – o que faz pensar se todo romance adolescente não acaba sendo uma espécie de romance de formação. E a agenda de formação de um adolescente é multifacetada:

> A literatura oferece uma forma de enfrentar os conflitos típicos dessa fase, ao mostrar para o adolescente que é possível superar suas dificuldades e que ele não é o único a enfrentá-las. Isso aponta para a necessidade de diversidade nas temáticas abordadas por esse gênero, já que a empatia parece ser crucial nas relações de leitura de crianças e adolescentes, seja em seu aspecto educativo ou prazeroso. Dessa forma, nenhum assunto deveria ser muito sério ou muito polêmico para ela, nem muito "bobo" ou sem importância, ainda mais se estiver diretamente ligado à experiência adolescente (SANTOS, 2015).

Um dos temas relacionados a essa diversidade é o da homossexualidade, que traz uma faceta de desafio a mais para o adolescente, pois o discurso homofóbico continua presente, com intensidades diversas, no mundo. E no caso de Simon, protagonista e narrador personagem do livro *Simon vs. a agenda Homo Sapiens*, o estado de Georgia não é descrito como o mais progressista dos Estados Unidos, de forma que no início do livro vamos encontrar o jovem ainda no armário, sendo revelado por Martin, um colega de escola que descobriu *e-mails* que Simon vinha trocando com um misterioso Blue.

O filme não se inicia com essa cena; ao contrário, prefere contar de maneira linear como os fatos se desencadearam até o ponto da chantagem de Martin. E o início da película vem nos mostrar uma narração em *voice-over* do protagonista enfatizando que é um jovem normal, à exceção de um segredo... Devido à existência de trailers e à

divulgação do filme, imagino que muitos na sala de cinema já saberiam qual fosse. De fato, uma menina que estava na minha sessão completou a fala de Simon em voz alta. No entanto, o filme, ao invés de prosseguir na narração, prefere mostrar na tela qual é o tal segredo do adolescente, ao exibir uma cena (não existente no livro) em que ele flerta (sem sucesso) com um homem que estacionou em frente à sua casa. Recurso de mostrar o que acontece (ao invés de contá-lo) que não se verificou no início do filme, visto que a narração de Simon expõe claramente quão sua vida é normal, como a de outro jovem de seu círculo social.

A narrativa, tanto do livro quanto do filme, nos coloca de cara, logo em seus respectivos inícios, com a condição de se estar no armário, e de ter a homossexualidade como um segredo. Simon não vê nenhum problema em quem ele é, no entanto não se sente ainda confortável com se revelar publicamente – e até então nunca contou o fato a ninguém. Fica clara, então, a crueldade da situação de "estar-se no armário", reveladora de uma superioridade social conferida pelo discurso homofóbico ao estatuto da heterossexualidade dominante, que torna outras formas de sexualidade como especificidades que teriam que ser reveladas, como se fossem uma espécie de segredo um tanto obscuro.

> A heterossexualidade, ao contrário da homossexualidade, jamais se configura como segredo revelado porque ela é pressuposta como o comportamento modelar. Assim, o "comportamento modelar", justamente por estar desde sempre pressuposto, é lido como neutro e universal, enquanto o "comportamento secreto" precisa ser assumido para ser reconhecido e, uma vez assumido, transforma-se em anátema de particularismo. Isso produz uma curiosa dinâmica epistemológica: ninguém precisa "assumir-se" como heterossexual, pois enquanto a homossexualidade é uma coisa que "se assume", a heterossexualidade é uma coisa que "se é". (ALÓS, 2012).

Simon reflete como hétero não deveria ser padrão, assim como branco não deveria ser padrão (sua amiga Abby é negra). A solução alcançada pelo filme para expressar tais pensamentos é particularmente engenhosa (e cômica), com a representação de uma cena de realidade invertida em que os amigos de Simon se assumem héteros para suas respectivas famílias, resultando num drama a que os LGBT's[4] estão acostumados, pois nesse cenário surreal a heterossexualidade é que é um segredo revelado.

[4] Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transsexuais.

A condição de comportamento secreto, enquanto se mantém, propicia então ao polo epistemologicamente superior (no caso, o hétero homofóbico) a possibilidade da chantagem, exigindo vantagem em troca da manutenção do segredo do homossexual.[7] E é exatamente o que Martin realiza – exige, ainda que de maneira subentendida, que Simon seja o Cupido que o ligue a Abby, amiga do protagonista, recém-chegada à escola.

A situação em que Simon se encontra, então, demonstra a homofobia latente (e a explícita) na vida que o cerca. Apesar de possuir pais harmoniosos e que lhe propiciam um ambiente familiar acolhedor, é obrigado a suportar piadas a respeito de gays realizadas por seu pai – que, no filme, é suavizado e pintado com cores mais favoráveis do que no livro.

Mais uma vez o caráter ameno dado ao filme levanta a questão comparativa entre as duas obras. Sobre esse assunto Elsa Silva (2008, p. 23-26) afirma que

> Literatura e cinema [...] são artes de massa que satisfazem uma mesma necessidade fundamental da natureza humana: a curiosidade do homem pelo homem, o desejo de identificação momentânea com a emoção dos nossos semelhantes e a própria necessidade de evasão. [...] embora possuam um espaço comum de partilha de códigos estruturas e dispositivos narrativos cada qual constrói de modo particular a forma como cada um desses componentes significa, devido à sua natureza e perfil semiologicamente diferentes.

Filme e livro são, por assim dizer, territórios por onde o texto transita cuidando de apresentar, de forma verbal ou semiótica, as diversas possibilidades de interpretação para deleite do telespectador.

Na condição de estar enrustido, Simon desabafa com o leitor: “Nada é pior do que a humilhação secreta de ser insultado por semelhança.” (ALBERTALLI, 2016, p.23), e ainda, para Blue: “Você já se sentiu preso dentro de si mesmo? Não sei se isso faz algum sentido. É que às vezes parece que todo mundo sabe quem eu sou, menos eu.” (ALBERTALLI, 2016, p.45)

Blue, aliás, é um dos pontos centrais, da narrativa. Codinome utilizado por um aluno de *Creekwood High School*[8] que é homossexual enrustido, Blue publica um post (acompanhado de um endereço de anônimo no Tumblr, a rede social preferida da escola), “assumindo-se” (entre aspas porquanto ele não revela sua identidade) gay. Simon resolve então trocar *e-mails* com esse ilustre desconhecido, e os dois acabam desenvolvendo uma afetividade enorme sem sequer saberem a identidade um do outro, o que traz à tona ao

mesmo tempo o gênero literário do romance epistolar e do *whodunit* (termo popular em inglês para o romance policial)[5].

O espaço virtual em que Simon conversa com o desconhecido Blue funciona como uma válvula de escape para sua realidade secretamente opressora, funcionando o mundo virtual como um mundo em que o jovem pode se sentir à vontade para ser quem realmente é. Sobre tal respeito, escreve Gregorin:

> De outra perspectiva, muitos dos questionamentos do adolescente têm origem nessa percepção. Sente-se capaz de realizar uma série de atividades e participar de situações que a sociedade representa como de adultos, mas a convenção não lhe permite isso. Por volta dos dezessete anos, ele deve escolher a profissão que o acompanhará para o resto da vida, mesmo sem conhecer o que realmente essa profissão pode lhe trazer no que se refere ao dia a dia, a suas realizações e a sua futura posição como sujeito social. No entanto, não pode escolher outras experiências, por causa da idade. Talvez seja por esse motivo que as comunidades e redes sociais da internet estejam lotadas de frequentadores que buscam na virtualidade dessa experiência apenas a aceitação, a convivência num mundo sem fronteiras e aberto a todas as possibilidades de diversidade que constituem o mundo do jovem.

De fato, Simon deixa claro: "Conversar com meus pais é mais cansativo do que ter um blog" (ALBERTALLI, 2016, p. 12). Seus pais fazem questão de acompanhar todos os passos da sua vida. Uma cena bem representativa a tal respeito no livro é quando Simon decide tomar café (que ele não costumava tomar antes, assim como o britânico inveterado do prólogo deste artigo) e sua mãe se surpreende de forma um tanto exagerada com esse novo fato. Simon, assim, já sofre antecipadamente com o momento em que irá se assumir para eles, que acaba não sendo o mais favorável.

O filme, em relação ao livro, acaba cortando trechos de *e-mails* com teor sexual entre Simon e Blue, assim como a cena em que Simon vai com Abby e Nick para um bar gay, a cena em que Simon discute com os pais após esse retorno e a cena de "pegação" entre Simon e Blue. Tal corte pode ter sido motivado por razões mercadológicas, com o fim de a restrição de idade do filme não ser elevada, e assim não ter o público reduzido. O fato de o cinema ser uma arte exposta ao público e boa parte de sua renda advir de sua bilheteria (visto se reduzir a população que ainda compra DVDs e Blu-rays) adiciona

[5] Subgénero do romance muito popular na literatura dos últimos dois séculos. Embora apresente várias ramificações e seja designado de diferentes maneiras. NEVES, Marco. **E-Dicionário de termos literários:** de Carlos Ceia. S.l: S.n., 2018. Palavra pesquisada: whodunit. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/?s=whodunit>. Acesso em: 05 jan. 2019.

motivações à censura, embora a própria motivação de tal censura desperte questionamentos quanto à sua possível explicação de cunho homofóbico. De uma forma ou de outra a suavização ou apagamento de determinadas características do romance culminou com um alcance maior de público para o longa.

A cena em que Simon está no bar gay, levado por seus amigos, é particularmente importante no desenvolvimento do personagem, e nas telas do cinema ecoaria a cena de *Azul é a cor mais quente*[6] em que Adele vai a um bar lésbico pela primeira vez e conhece Emma. É um cenário em que Simon se surpreende ao perceber que não está só em sua condição sexual, e acaba tendo primeiras vezes, como ficar intensamente bêbado e ter seu primeiro beijo (ainda que não na boca), levando Abby a afirmar, no caminho de volta para casa:

> Mas você está mudando. Está diferente do que era cinco meses atrás.
> — Não estou diferente!
> — Simon. Acabei de ver você flertando com um cara desconhecido em um bar gay. Você está de lápis no olho. E está totalmente bêbado. (ALBERTALLI, 2016, p. 161)

Ao retornar à casa casualmente para pegar uma camiseta e se deparar com seus pais acordados, que não ficam nada felizes com a ebriedade do filho, Simon resolve desabafar, noutra cena significativa que não foi adaptada para as telas:

> — Então para vocês o problema é que não estou tentando esconder. O problema é que não estou mentindo para vocês. Meu pai se levanta de repente, e eu olho para ele e percebo que está furioso. Isso é tão incomum que fico tenso, e também meio destemido, porque acabo dizendo:
> — Você gosta mais quando minto sobre as coisas? Deve ser uma merda você não poder mais fazer piada sobre gays. Aposto que mamãe não vai deixar, né?
> — Simon — repreende ele.
> Dou uma risadinha, mas sai aguda demais.
> — Aquele momento constrangedor em que você percebe que faz piadas gays na frente do seu filho gay há dezessete anos.
> Há um silêncio horrível e tenso. Meu pai só fica me olhando.

Trata-se de mais uma cena reveladora da dificuldade dos pais de Simon de lidarem com mudanças, e não propiciarem um espaço para o desenvolvimento do filho.

[6] AZUL é a cor mais quente. Direção de Abdellatif Kechiche. Produção de Brahim Chioua. Intérpretes: Adèle Exarchopoulos; Léa Seydoux. Roteiro: Ghalia Lacroix. Lille, Roubaix e Liévin: Quat'sous Films, 2013. (179 min.), Streaming, son., color. Legendado. Disponível em: https://www.netflix.com/br/.

As alterações em passagens importantes do romance nos possibilitam questionar as razões pelas quais a indústria cinematográfica se interessa por textos como o analisado neste artigo. A julgar pelo sucesso do texto original infere-se que tais interesses estejam relacionados a questões financeiras. Apostar em produções inéditas é sempre incerto, conforme Horkheimenr e Adorno (2000, p.172) "Acréscimos ao inventário cultural experimentado são perigosos e arriscados".

Nesse sentido é mais seguro optar por produzir obras previamente aprovadas pelo público, dessa forma para atender às expectativas dos interessados são feitas alterações. Ao invés de manter a narrativa permeada de assuntos polêmicos o filme opta por manter o foco no dilema de Simon, reduzindo consideravelmente a profundidade do conteúdo ficcional.

As polêmicas inseridas no romance não precisam estar no filme pois que se trata de uma leitura da narrativa para outra mídia, em outro contexto, contudo a exclusão de assuntos como a força e presença de espírito de personagens femininas como Leah, a existência de personagens negros e a abordagem natural de temas como o racismo, bem como a alteração da orientação sexual de Cal, o diretor de palco, que no livro é bissexual e no filme é heterossexual, evidenciam como as alterações realizadas na narrativa ao serem transpostas para o cinema têm mais interesse mercadológico que intenção artística.

Sobre a questão "fidelidade" Linda Hutcheon (2011, p.28) afirmou "A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação". Os estudos passaram a desconsiderar a exigência da fidelidade para como o texto adaptado, haja vista não ser possível o produto da adaptação alcançar os mesmos objetivos que a obra adaptada por se tratarem de duas mídias distintas, ainda que relacionadas.

Taxar de "fraude", "traição" ou outros adjetivos pejorativos a releitura de uma obra inicial é cair na antiga tendência de depreciar as adaptações. Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011) insere o leitor no universo da adaptação e aponta para a prática depreciativa de desvalorizar o trabalho adaptado, prática mais comum do que se possa aceitar. "Se uma adaptação é percebida como 'rebaixando' uma história (de acordo com alguma hierarquia imaginada do meio ou do gênero), a resposta é provável ser negativa" (HUTCHEON, 2011).

Ao trazer essa análise, a pesquisadora remete o leitor à reflexão do que se pode considerar obra original, afinal, como bem afirmou Walter Benjamin (1992) "contar histórias é sempre a arte de repetir histórias".

Ao adentrar as categorias de análises de obras adaptadas, Walter Benjamin advoga em favor delas, ao afirmar que o que possibilita a permanência do material adaptado é justamente a possibilidade de livres traduções do mesmo pois, ainda segundo Benjamin (2001), se algo pervive é porque necessariamente passou por uma adaptação.

A obra adaptada empresta à sua releitura um trecho de si, um pedaço único por sobre o qual o artista há de seguir, um novo traçado há de se formar e, dali uma nova obra irá nascer. "[...] a tradução toca o original num único ponto do seu sentido apenas, e segue seu curso em uma rota que aponta para a liberdade e a diferença ao mesmo tempo." (MÜLLER, 2013, p.117).

Com amor, Simon recria *Simon vs. a agenda homo sapiens*, reinterpreta o romance e transpõe a obra de palavras para imagens. Ao suavizar as características do romance o autor do filme apresenta ao telespectador uma nova oportunidade de leitura, uma nova perspectiva do texto pois, segundo Martin (2003)

> um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, pois o filme admite metáforas e símbolos e é necessário o espectador entender mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado.

As adaptações cinematográficas de obras literárias ganharam autonomia ao longo do tempo, hoje já se admite a hierarquização entre romance e filme. Apontando os impactos do pós-estruturalismo na questão da adaptação, Robert Stam (2006, p. 21) afirma que "a teoria da intertextualidade de Kristeva [...] e "a teoria da "intertextualidade" de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da "fidelidade" de um texto posterior a um modelo anterior".

Concluindo...

Conforme já afirmado anteriormente, a busca de fidelidade por parte da cinematografia em relação aos textos de origem já não é considerada um critério válido no que se refere às análises críticas. Dessa forma, não se deve considerar uma adaptação

cinematográfica como um tipo de cópia do livro, *Com amor, Simon* é uma livre e crítica tradução de *Simon vs. a agenda homo sapiens* sendo, assim, uma obra à parte.

O romance de Albertalli é uma ficção adolescente que apresenta dilemas realistas com uma narrativa leve e fluida. *Com amor, Simon* recria *Simon vs. a agenda homo sapien*s, reinterpreta o romance e transpõe a obra de palavras para imagens. Sob esse raciocínio, na análise da adaptação deve-se levar em conta o filme como uma obra única, carregada de suas próprias características, sem comparações com o romance pois a adaptação é uma releitura da obra inicial, uma recriação do texto original.

Algumas das polêmicas inseridas no romance não estão no filme pois que se trata de uma leitura da narrativa para outra mídia e cada mídia, à sua maneira, proporciona momentos de reflexão e apreciação ao público que se propõe a apreciar a(s) obra(s). Desta feita não há razão para considerar *Com amor, Simon* uma obra menor que o romance da autora norte americana Rebecca Albertalli, pois, sendo obras distintas, cada qual carrega sua proposta.

Para continuar desconstruindo o formalismo acadêmico e rompendo com o formato padrão finaliza-se esse texto com mais uma citação de Linda Hutcheon (2011) “A arte é derivada de outra arte; Histórias nascem de outras histórias.”

Referências

ALBERTALLI, Becky. **Simon vs. a agenda homo sapiens.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. 212 p. Tradução de Regiane Winarski. Disponível em: http://lelivros.love/book/baixar-livrosimon-vs-a-agenda-homo-sapiens-beckyalbertalli-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/. Acesso em: 20 nov. 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo:** masculinidades subversivas no romance latino-americano. Florianópolis: Mulheres, 2012.

AZUL é a cor mais quente. Direção de Abdellatif Kechiche. Produção de Brahim Chioua. Intérpretes: Adèle Exarchopoulos; Léa Seydoux. Roteiro: Ghalia Lacroix. Lille, Roubaix e Liévin: Quat'sous Films, 2013. (179 min.), Streaming, son., color. Legendado. Disponível em: https://www.netflix.com/br/.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura:** filosofia, teoria e crítica. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 111-129. (Filô Benjamin). Edição e tradução João Barrento.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luiz Carlos Maciel. 2007. 248 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129/pt-br.php. Acesso em: 15 mar. 2017.

GROSSMAN E. **A construção do conceito de adolescência no Ocidente**. Adolesc Saude. 2010;7(3):47-51. Disponível em http://www.adolescenciaesaude.com/detalhe_artigo.asp?id=235 Acesso em 02 jan 2019.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, T. W. et al (Org.). **Teoria da cultura de massa.** 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. Cap. 5. p. 163-214. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** 2. ed. Florianópolis: Ufsc, 2011. 279 p. Tradução: André Cechinel.

MARTIN, Macel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2003. Tradução: Paulo Neves.

MÜLLER, Adalberto. O Don Quixote de Orson Welles: história e reconstrução. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 2, n. 4, p.111-138, dez. 2013. Semestral. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/8. Acesso em: 20jun. 2019.

NEVES, Marco. **E-Dicionário de termos literários:** de Carlos Ceia. S.l: S.n., 2018. Palavra pesquisada: whodunit. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/?s=whodunit>. Acesso em: 05 jan. 2019.

SANTOS, Cássia Faria Oliveira dos. **Uma discussão sobre a literatura juvenil.** Anais do VI SAPPIL – Estudos de Literatura, UFF, no 1, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal Of English Language, Literatures In English And Cultural Studies**, [s.l.], n. 51, p.19-49, 30 abr. 2006. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004. Acesso em: 10 dez. 18.

SILVA, Elsa Maria Nunes da. **Literatura e cinema:** a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino da Língua e da Literatura Portuguesas, Departamento de Estudos Romanísticos, Universidade da Madeira, Funchal, 2008.

"EU TIREI AS PALAVRAS DO JORNAL. NÃO MUDEI NADA. SÓ AS PALAVRAS": BOB DYLAN E O CONTADOR DE HISTÓRIAS BENJAMINIANO

Eduardo Friedman (PUC-Rio)[1]

Resumo: Com base no artigo *O Contador de Histórias*, de Walter Benjamin, comparo duas canções de Bob Dylan (*The Lonesome Death of Hattie Carroll* e *Who Killed Davey Moore?*) com as ideias que Benjamin apresenta acerca do papel da reportagem na derrocada do conto. Ambas as canções, ao subverterem a concepção benjaminiana, mostram como Dylan misturou características do conto e da reportagem para fazer comentários políticos importantes à época.
Palavras-chave: Bob Dylan; Walter Benjamin; narrativas

"Judas!"

Este chamamento define a turnê em que Dylan e sua banda de apoio, os Hawks — que depois seriam conhecidos como The Band —, embarcaram em 1966 nos Estados Unidos, Canadá, Austrália e Europa. Dylan foi chamado de Judas por alguém da plateia, resumindo as frustrações dos frequentadores dos shows com a nova visagem de sua música: elétrica e introspectiva. O que eles queriam ouvir era o Dylan de alguns anos antes, que entoava canções sobre os anseios do povo. O que o próprio artista pensava sobre si mesmo não lhes importava. Destaco mais um comentário de um fã, gritado durante um show: "Que fim levou Woody Guthrie, Bob?"[2] Mas quem era Woody Guthrie?

> Woody Guthrie foi o arquétipo do trovador americano, um cantor, contador de histórias, poeta, cantor-profeta, trabalhador braçal, organizador, sindicalista, viajante, jornalista, catador de pêssegos, caronista, andarilho, trabalhador migrante, refugiado. [...] Quaisquer que fossem as influências e tradições que personificasse, Guthrie era o homem de si mesmo, um individualista intransigente que pode ter usado a própria arte para servir a si mesmo, mas também à música, à literatura e a seu povo (SHELTON, 2011, p.121).

A admiração que Dylan tinha por Guthrie era notável, a ponto de ele moldar seu estilo de cantar no do ídolo. Em seu disco de estreia, *Bob Dylan*, há inclusive uma canção dedicada a Guthrie que destaca o mundo que este havia criado (ou reproduzido) em suas músicas: *Song to Woody*. Reproduzo abaixo dois versos da primeira estrofe[3]:

---

[1] Graduado em Letras (PUC-Rio), Mestre em Estudos da Linguagem (PUC-Rio), Doutorando em Estudos da Linguagem (PUC-Rio). Contato: friedman.eduardo@gmail.com.
[2] No original: "What happened to Woody Guthrie, Bob?" Tirado do documentário *No Direction Home*.
[3] Todas as letras são tiradas do site oficial do Dylan. Quando este não for o caso, eu aviso.

I'm seein' your world of people and things
Your paupers and peasants and princes and kings[4]

O que atraiu Dylan ao mundo de Guthrie foi, nas palavras dele, o fato de ele "transmitir mensagens" nas canções, "algo incomum para os meus ouvidos"[5]. Com essas mensagens de Guthrie, "você aprendia a viver ouvindo as músicas dele"[6]. Guthrie, como contador de histórias, se enquadraria em que representação arcaica? Suas experiências pelos Estados Unidos o classificariam como o "marinheiro mercador" (BENJAMIN, 2018, p.22)? Afinal, ele se considerava um "trabalhador migrante" (GUTHRIE, 1965, p.81, *apud* SHELTON, 2011, p.123). Ao mesmo tempo, essa definição se confunde, pois Guthrie "se sentia apenas um repórter, que registrava a poesia popular" (ibid., p.126). Repórteres são — ou deviam ser — os responsáveis pela "difusão da informação" (BENJAMIN, 2018, p.28), o que, segundo Benjamin, "desempenhou um papel decisivo" (ibid.) em tornar rara a arte de contar pela necessidade de "verificação imediata" (ibid.) do que é relatado. Mas o tipo de reportagem de que o alemão fala tem pouco em comum com a arte de Guthrie e Dylan, que muito aprendeu com seu antecessor.

Reportagens trazem verdades factuais, mas prosa ou poesia (e nesta eu incluo letras de música) não têm necessariamente essa obrigação. Vejamos a estrofe final de *Grand Coulee Dam*[7], de Guthrie (que Dylan cantou no álbum *Tribute to Woody Guthrie*, após a morte do ídolo em 1967), e uma tradução autoral livre ao lado:

Now in Washington and Oregon you can hear the factories hum, Making chrome and making manganese and light aluminum,	Agora em Washington e no Oregon, dá pra ouvir o zumbir das fábricas, Fazendo cromo e fazendo manganês e alumínio leve,

[4] Na tradução de Galindo (2016, p.17): Vou vendo o seu mundo de gentes e coisas / Seus pobres, camponeses, seus príncipes, reis.
[5] No original: "[...] he said somethin', to go along with his sound. That was highly unusual to my ears." Tirado do documentário *No Direction Home*.
[6] No original: "You could listen to his songs, and learn how to live." Tirado do documentário *No Direction Home*.
[7] Tirada do site woodyguthrie.org.

And there roars the flying fortress now to fight for Uncle Sam, Spawned upon the King Columbia by the big Grand Coulee Dam.	E lá ruge a fortaleza voadora a lutar pelo Tio Sam, Criada acima do Rei Columbia pela grande Represa Grand Coulee.

Segundo a descrição do CD *Columbia River Collection*, Guthrie a escreveu a convite da Bonneville Power Administration "para um filme sobre o Rio Columbia e energia pública"[8], então a canção tem um quê de informativo, descrevendo a represa e o local, mas também tem um lado poético: a personificação dos Estados Unidos pela figura do Tio Sam, a descrição da represa como a maior das maravilhas do mundo na primeira estrofe etc. Não é a reportagem pura, mais interessada nos detalhes e na plausibilidade, mas, ainda assim, a informação era de interesse do seu público-alvo justamente por ser "sobre os acontecimentos próximos" (BENJAMIN, 2018, p.28). É melhor dar a alcunha de "camponês sedentário", a contraparte do "marinheiro mercador", a Guthrie, pois ele "simbolizava a força da cultura popular *americana*" (SHELTON, 2011, p.121, grifo meu). Apesar de ter viajado o país de costa a costa, Woody Guthrie representava tradições e costumes locais, apenas estadunidenses. Já Dylan tinha outras influências além de Guthrie que fazem dele um representante melhor da figura arcaica do "marinheiro mercador".

A canção *The Lonesome Death of Hattie Carroll* relata a história do homicídio de Hattie Carroll, funcionária negra de um hotel em Baltimore, pela mão de William Zantzinger ("Zanzinger", na letra de Dylan), homem rico e branco[9]:

William Zanzinger killed poor Hattie Carroll With a cane that he twirled around his diamond ring finger At a Baltimore hotel society gath'rin' And the cops were called in and his	William Zanzinger matou a pobre Hattie Carroll Com uma bengala que rodava em volta do anular com anel de diamante Numa reunião da sociedade de Baltimore num hotel E chamaram a polícia e lhe tiraram a

[8] No original: "[…] to write music for a film about the Columbia River and public power."
[9] Por questões de espaço, incluí apenas a primeira e a última estrofes.

weapon took from him	arma
As they rode him in custody down to the station	Enquanto o levavam em custódia até a delegacia
And booked William Zanzinger for first-degree murder	E fichavam William Zanzinger por homicídio doloso
But you who philosophize disgrace and criticize all fears	Mas vocês que filosofam a desgraça e que criticam os medos todos
Take the rag away from your face	Afastem esse trapo do rosto
Now ain't the time for your tears	Agora não é hora dessas lágrimas
[…]	[...]
In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel	No tribunal solene o juiz bateu o martelo
To show that all's equal and that the courts are on the level	Para mostrar que tudo é igual e o tribunal é reto e liso
And that the strings in the books ain't pulled and persuaded	E que os pauzinhos dos códigos não são mexidos e convencidos
And that even the nobles get properly handled	E que até os nobres são tratados como devido
Once that the cops have chased after and caught 'em	Depois que os policiais correram atrás e os pegaram
And that the ladder of law has no top and no bottom	E que a escada da lei não tem fundo e não tem pico
Stared at the person who killed for no reason	Encarou a pessoa que matou sem motivo
Who just happened to be feelin' that way without warnin'	Que simplesmente estava a fim, sem mais nem menos
And he spoke through his cloak, most deep and distinguished	E falou de trás da capa, gravíssimo e distinto
And handed out strongly, for penalty and repentance	E ditou vigorosamente, como pena e castigo,

William Zanzinger with a six-month sentence Oh, but you who philosophize disgrace and criticize all fears Bury the rag deep in your face For now's the time for your tears	Para William Zanzinger uma sentença de seis meses Ah, mas vocês que filosofam a desgraça e que criticam os medos todos Enfiem bem esse trapo do rosto Pois agora é hora dessas lágrimas[10]

Em sua autobiografia, Dylan admite a influência do musical *A Ópera dos Três Vinténs*, da dupla Bertolt Brecht e Kurt Weill, em determinadas canções, como *Hattie Carroll*:

> Se eu não tivesse ido ao Theatre de Lys e ouvido a balada *Pirate Jenny*, talvez não me tivesse ocorrido escrevê-las [canções como *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*, *Mr. Tambourine Man*, *Lonesome Death of Hattie Carroll*, *Who Killed Davey Moore?*, *Only a Pawn in Their Game*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall* e outras como essas], talvez não me tivesse ocorrido que canções como essas podiam ser escritas (DYLAN, 2005, pp.311-2).

Sobre *Pirate Jenny*, Dylan diz:

> É uma canção selvagem. Uma letra de grande poder. Ação da pesada por todos os lados. Cada frase chega em você depois de uma queda de três metros, precipita-se em fuga através da estrada e então chega como um soco no queixo. [...] Posteriormente, me vi desmontando a canção, tentando descobrir o que a fazia funcionar, por que era tão eficiente. [...] Essa canção da pesada foi um novo estimulante para os meus sentidos, na verdade muito parecida com uma canção de folk, mas uma canção de folk de uma outra pipa em um terreiro diferente. [...] Separei a canção e a abri — era a forma, a livre associação de versos, a estrutura e o desdém pela segurança conhecida de padrões melódicos que davam a ela importância de verdade e sua aresta cortante (ibid., pp.298-9).

A diferença entre *Grand Coulee Dam* e *Hattie Carroll* é patente: a canção de Guthrie quer vender uma represa americana como uma majestosa maravilha do mundo. Não há questionamentos, apenas deslumbramento. Já a letra de Dylan "se valeu de licença poética em relação a alguns fatos, mas não com o tema da justiça de classes" (SHELTON, 2011, p.306). Ela nos faz questionar a pena leve que o homicida pegou e a criticar a sociedade racista da época. Cabe lembrar que Guthrie escreveu músicas com

[10]Tradução de Galindo (2016, pp.193 e 195).

comentários sociais importantes à sua época, como, por exemplo, *This Land is Your Land*, que deixa clara a igualdade entre todos, mas reitero a especificidade delas ao contexto estadunidense dos anos 1930 e 1940.

O título deste trabalho é uma paráfrase do que Dylan diz antes de cantar a canção *Who Killed Davey Moore?* no show de 31 de outubro de 1964:

> Esta canção é sobre um boxeador. Não tem nada a ver com boxe, é só uma canção sobre um boxeador mesmo. E, bom, não tem nada a ver com boxeadores. Não tem nada a ver com nada. Mas eu liguei todas essas palavras. Só isso. Eu tirei tudo do jornal. Não mudei nada. Só as palavras.

Isso diz muito sobre a perspectiva de Dylan: ele não está interessado apenas em relatar fatos. Ele quer imprimir na canção uma perspectiva própria. Vejamos *Who Killed Davey Moore?*:

Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an' what's the reason for?	Por que e por qual motivo?
"Not I," says the referee	"Eu não", diz o árbitro
"Don't point your finger at me	"Não venha me apontar o dedo
I could've stopped it in the eighth	Eu podia ter parado no oitavo
An' maybe kept him from his fate	E talvez evitado o seu destino
But the crowd would've booed, I'm sure	Mas a plateia teria vaiado, é certeza
At not gettin' their money's worth	Por não levar o que pagaram
It's too bad he had to go	Que pena que ele se foi
But there was a pressure on me too, you know	Mas eu também estava sob pressão, sabe
It wasn't me that made him fall	Não fui eu que fiz ele cair
No, you can't blame me at all"	Não, você não tem como me culpar"
Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an' what's the reason for?	Por que e por qual motivo?

“Not us,” says the angry crowd	“A gente não”, diz a plateia enfurecida
Whose screams filled the arena loud	Cujos gritos encheram a arena em bom som
“It’s too bad he died that night	“Que pena ele ter morrido ontem à noite
But we just like to see a fight	Mas a gente só queria ver a luta
We didn’t mean for him t’ meet his death	A gente não queria a morte dele
We just meant to see some sweat	A gente só queria ver um pouco de suor
There ain’t nothing wrong in that	Não tem nada de errado com isso
It wasn’t us that made him fall	Não foi a gente que fez ele cair
No, you can’t blame us at all”	Não, você não tem como nos culpar”
Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an’ what’s the reason for?	Por que e por qual motivo?
“Not me,” says his manager	“Eu não”, diz seu agente
Puffing on a big cigar	Baforando um charutão
“It’s hard to say, it’s hard to tell	“É difícil dizer, é difícil saber
I always thought that he was well	Eu sempre achei que ele estava bem
It’s too bad for his wife an’ kids he’s dead	É pena pra mulher e pros meninos ele estar morto
But if he was sick, he should’ve said	Mas se estava doente, devia ter falado
It wasn’t me that made him fall	Não fui eu que fiz ele cair
No, you can’t blame me at all”	Não, você não tem como me culpar”
Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an’ what’s the reason for?	Por que e por qual motivo?
“Not me,” says the gambling man	“Eu não”, diz o apostador
With his ticket stub still in his hand	Com o canhoto ainda na mão

“It wasn’t me that knocked him down	“Não fui eu quem nocauteou o cara
My hands never touched him none	As minhas mãos nem encostaram nele
I didn’t commit no ugly sin	Eu não cometi pecados feios
Anyway, I put money on him to win	Enfim, eu apostei que ele ia ganhar
It wasn’t me that made him fall	Não fui eu que fiz ele cair
No, you can’t blame me at all”	Não, você não tem como me culpar”
Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an’ what’s the reason for?	Por que e por qual motivo?
“Not me,” says the boxing writer	“Eu não”, diz o colunista de boxe
Pounding print on his old typewriter	Martelando um texto na máquina antiga
Sayin’, “Boxing ain’t to blame	Dizendo, “A culpa não é do boxe
There’s just as much danger in a football game”	Um jogo de futebol também é perigoso”
Sayin’, “Fistfighting is here to stay	Dizendo, “A luta chegou para ficar
It’s just the old American way	É só o velho estilo americano
It wasn’t me that made him fall	Não fui eu que fiz ele cair
No, you can’t blame me at all”	Não, você não tem como me culpar”
Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an’ what’s the reason for?	Por que e por qual motivo?
“Not me,” says the man whose fists	“Eu não”, diz o cara cujos punhos
Laid him low in a cloud of mist	O jogaram no chão em meio a uma nuvem fina
Who came here from Cuba’s door	Que veio das portas de Cuba
Where boxing ain’t allowed no more	Onde o boxe não é mais permitido
“I hit him, yes, it’s true	“Eu bati nele, sim, isso é verdade
But that’s what I am paid to do	Mas é isso que me pagam pra fazer
Don’t say ‘murder,’ don’t say ‘kill’	Não diga ‘assassinato’, não diga

	'matar'
It was destiny, it was God's will"	Foi o destino, foi a vontade de Deus"
Who killed Davey Moore	Quem matou Davey Moore
Why an' what's the reason for?	Por que e por qual motivo?[11]

Dylan arrola o árbitro, os fãs (irritados) de boxe, o empresário da vítima, o jogador que apostou em Davey, o colunista de boxe e o adversário de Moore, e todos dizem o mesmo: "a culpa não foi minha". É um formato muito mais original e inquisitivo do que *Davey Moore*, de Phil Ochs, contemporâneo de Dylan (acompanhado abaixo por uma tradução autoral livre)[12]:

It was out to California young Davey Moore was bound	Foi para a Califórnia que o jovem Davey Moore se dirigiu
To meet with Sugar Ramos for the holding of the crown	Para enfrentar Sugar Ramos pela coroa
He left his home in Springfield, his wife and children five	Ele deixou o lar em Springfield, com sua esposa e cinco filhos
The spring was fast approaching, it was good to be alive	A primavera se aproximava, era um prazer estar vivo
His wife, she begged and pleaded, "You have to leave this game	A esposa implorou: "Abandone esse esporte
Oh, is it worth the bloodshed and is it worth the pain?"	Ele compensa o derramamento de sangue e a dor?"
But Davey could not hear above the cheering of the crowd	Mas Davey só pensava nos gritos da torcida
He was a champion, and champions are proud	Ele era um campeão, e campeões são orgulhosos

[11] Tradução de Galindo (2016, pp.151 e 153).
[12] Por questões de espaço, incluí apenas a primeira e a última estrofes e a repetição do refrão que as acompanha.

Hang his gloves upon the wall, shine his trophies bright and clear	Pendure as luvas na parede, deixe os troféus bem brilhantes
Another man will fall before we pass the year	Outro homem vai cair antes de o ano acabar
For the fighter must destroy as the poet must sing	Porque o lutador precisa destruir assim como o poeta precisa cantar
As the hungry crowd must gather for the blood upon the ring	E o público ávido se reúne para ver o sangue no ringue
[…]	[...]
The fists were flying fast and hard, the sweat was pouring down	Os punhos voavam rápido e forte, os dois suavam muito
And Davey Moore grew weaker with every passing round	E Davey Moore ficava mais fraco a cada assalto que passava
His legs began to wobble and his arms began to strain	Suas pernas começaram a tremer, e seus braços a doer
He fell upon the canvas floor, a fog around his brain	Ele caiu no chão do ringue com uma névoa no cérebro
At last the fight was over, young Davey fought no more	Finalmente a luta acabou, o jovem Davey Moore parou de lutar
He lost the final battle behind a doctor's door	Ele perdeu a batalha final atrás da porta de um médico
And back at the arena, the screaming crowd is gone	Na arena, o público que tanto gritava foi embora
And death is waiting ringside, for the next fight to come on	E a morte espera perto do ringue para a luta seguinte
Hang his gloves upon the wall, shine his trophies bright and clear	Pendure as luvas na parede, deixe os troféus bem brilhantes
Another man will fall before we pass the year	Outro homem vai cair antes de o ano acabar

For the fighter must destroy as the poet must sing As the hungry crowd must gather for the blood upon the ring	Porque o lutador precisa destruir assim como o poeta precisa cantar E o público ávido se reúne para ver o sangue no ringue

Ochs também denuncia a violência do esporte, mas culpa principalmente o "público ávido" pela morte de Davey Moore. São eles que "se reúne[m] para ver o sangue no ringue". A versão de Dylan tem mais nuances e nos leva a uma indagação diferente, sobre culpabilidade coletiva. *Nós*, como sociedade, somos culpados pelo evento transcorrido.

Canções como *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, *Who Killed Davey Moore?* e tantas outras dialogam com a consciência social coletiva: convidam reflexões e tratam de assuntos sociopolíticos de interesse geral, como a mudança geracional e a Guerra do Vietnã. Quando Dylan abandona essas canções de protesto, os fãs reclamam. Eles querem o contador de histórias antigo, aquele que os faz pensar na condição da sociedade; aquele que "deixa sua marca" (BENJAMIN, 2018, p.32) naquilo que relata. Essa subversão serve, por fim, para aproximar a figura do repórter com a do contador de histórias, e pode-se afirmar que essa amálgama elevou o trabalho de Dylan de tal forma a destacá-lo de seus contemporâneos.

Referências

BENJAMIN, Walter. "O Contador de Histórias: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov". Trad, Patrícia Lavelle. In: _____. **A Arte de Contar Histórias**. Organização e posfácio de Patrícia Lavelle Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

DYLAN, Bob. **Crônicas: Volume Um**. Trad. Lúcia Brito. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

_____. **Letras (1961-1974)**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. "Song to Woody". In: **Bob Dylan**. Columbia, 1962. Disponível em: < https://www.bobdylan.com/songs/song-woody/ > Acesso em 30 jun. 2018.

_____. "The Lonesome Death of Hattie Carroll". In: **The Times They Are A-Changin'**. Columbia, 1964. Disponível em: <

https://www.bobdylan.com/songs/lonesome-death-hattie-carroll/ > Acesso em 30 jun. 2018.

_____. “Who Killed Davey Moore?”. In: **The Bootleg Series, Vol 1-3: Rare & Unreleased 1961-1991**. Columbia, 1991. Disponível em: < https://www.bobdylan.com/songs/who-killed-davey-moore/ > Acesso em 30 jun. 2018.

GUTHRIE, Woody. “Grand Coulee Dam”. In: **Columbia River Collection**. Gravada em 1941, versão mais recente pela Rounder Records, 1988. Disponível em: < http://woodyguthrie.org/Lyrics/Grand_Coulee_Dam.htm > Acesso em 30 jun. 2018.

NO Direction Home: Bob Dylan. Direção: Martin Scorsese. Produção: Jody Allen; Paul G. Allen; Margaret Bodde; Barbara De Fina; Guy East; Chelsea Hoffman; Susan Lacy; Tia Lessin; Jessica Levin; Gub Neal; Jeff Rosen; Martin Scorsese; Nigel Sinclair; Justin Thomson; Anthony Wall. Elenco: Bob Dylan; B. J. Rolfzen; Dick Kangas; Liam Clancy e outros. Paramount Pictures, 2005, DVD, 208 min.

OCHS, Phil. “Davey Moore”. In: **The Early Years**. Vanguard, 2000. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Onhc9vTcxQA > Acesso em 30 jun. 2018.

SHELTON, Robert. **No Direction Home: a Vida e a Música de Bob Dylan**. Trad. Gustavo Mesquita. São Paulo: Editora Lafonte, 2011.

THE WOODY GUTHRIE STORE. **Columbia River Collection CD**. Disponível em : < https://store.woodyguthrie.org/products/columbia-river-collection-cd > Acesso em 30 jun. 2018.

RELAÇÃO ENTRE ARQUITETURA E LITERATURA: A *IN*ESTÉTICA DA ARQUITETURA

Erinaldo Sales:
Doutor em Estética e Filosofia da Arte (FAU-UnB)
Mestre em Teoria Literária (TEL-UnB)
Contato: erinaldosales@bol.com.br

Resumo: A proposta deste texto é analisar a estética da arquitetura e da literatura a partir de alguns termos que fazem referência direta à questão da Estética, sobretudo com o surgimento desta como disciplina, como área de estudo propriamente dita e o que é tratado disso em relação à arquitetura e à literatura.
Palavras-chave: Estética; Arquitetura; Literatura

A proposta deste texto é analisar a estética da arquitetura a partir de alguns termos que fazem referência direta à questão da Estética, sobretudo com o surgimento desta como disciplina, como área de estudo propriamente dita e o que é tratado disso em relação à arquitetura.

O ponto de partida para essa análise é o título de um livro chamado "A anestética da arquitetura", de Neil Leach (2005). A proposta não é fazer uma resenha desse livro, mas tomar o título da obra – por sinal, muito provocativo – para a discussão a que nos propomos. O foco principal de Leach, sendo professor de teoria da arquitetura na Universidade de Bath, no Reino Unido, é a questão da consequência de um número crescente de imagens no mundo contemporâneo e a relação na produção cultural arquitetônica moderna. Para isso, ele parte de ideias de filósofos como Walter Benjamin, Jean Baudrillard e Guy Debord. A preocupação do autor é que essa profusão de imagens pode levar a uma dormência com essa saturação de imagens, levando a um obscurecimento de questões mais profundas, ou seja, para o autor:

> Tudo se resume a imagens. Tudo é transportado para um nível estético e valorizado pela sua aparência. Tudo foi apropriado como arte. O mundo tornou-se estetizado e as consequências das estetização resultam numa forma de anestesia, em que a embriaguez provocada pela imagem diminui a consciência crítica.

A arquitetura, nesse ponto, se relaciona com a estética a partir da produção de imagens que são criadas e a situação dos arquitetos fetichizarem essa profusão de imagens, assim:

> A arquitectura encontra-se potencialmente comprometida com a estética, com a aura de fantasia da imagem, e os arquitectos são particularmente sensíveis a uma estética que fetichiza a imagem efémera. No mundo embriagante da imagem, onde todos passamos a maior parte do tempo no interior de criações arquitectónicas, a estética da arquitectura ameaça transformar-se na anestética da arquitectura.

Há um jogo de palavras, aqui, como esclarece a nota do tradutor, em que o autor usa o termo em inglês *anaesthetics* com o duplo sentido de *an*estética e anestesia. O prefixo "an", como registram os dicionários, é de uso culto, "do adv.prep.gr. aná 'no alto; de baixo para cima; para trás; ao contrário'; exprime as acp. de: 1) 'de baixo para cima, em ascensão': anáfase; 2) 'invertido, contrário': anagrama; 3) 'de novo, reiterado': anaplasia; 4) ocorre tb. como privativo: anacoluto"[1]. Ainda, o prefixo "a" "an-" também exprime os sentido de afastamento, privação, negação, insuficiência, carência, como nas palavras anônimo, amoral, ateu, afônico. É nesse sentido que Leach usa o termo anestética, de afastamento, de negação da estética da arquitetura. Neste ponto, no entanto, começamos a nossa discussão a partir do título proposto para este texto, de haver uma *in*estética da arquitetura.

O prefixo "in", por sua vez, ainda de acordo com os dicionários, remete às ideias de: "1) do pref.lat. in- 'privação, negação': ignaro, impossível, inválido, irrefutável; 2) do pref.prep.lat. in- 'em, sobre; superposição; aproximação; transformação'; tem, em port., valor intensivo, de movimento para dentro, de permanência, de tendência: imergir, impelir, incindir, incorrer, irromper"[2]. De maneira geral, esse prefixo (i-, in-, im-) remete à ideia de algo com sentido contrário, privação, negação, como nas palavras ilegal, impossível, improdutivo. Haveria, então, algo contrário à estética da arquitetura?

A estética, constituída como disciplina autônoma, considera que "um conjunto de teorias e de conceitos possam aplicar-se igualmente a todas as artes" (JIMENEZ, 1999, 94), seja ela a pintura, a escultura, a música ou a poesia. Isso não significa, no

[1] Dicionário eletrônico Houaiss.
[2] Idem.

entanto, que essas artes devam apropriar-se umas às outras, pois seria um contrassenso, já que cada uma delas necessita da percepção de sentidos de uma forma particular.

Segundo Jimenez, há pelo menos duas maneiras de conceber esta coerência e esta unidade das artes: comparando-as entre si, por exemplo, a pintura e a música, a pintura e a escultura, a escultura e a arquitetura, etc. Assim, falaremos então de "belas-artes", donde se excluem as artes mecânicas. Ou consideramos que essas comparações não têm nenhum sentido e "insistimos em sua especificidade irredutível". Todavia, se forem separadas as artes, é necessário juntar sua diversidade a uma noção mais geral, isto é, "subsumi-las sob um conceito universal". Para o autor, "O que chamamos de singularização da arte corresponde à idéia de que a atividade artística, desde o final do século XVIII, engloba as diferentes práticas artísticas – a multiplicidade das belas-artes –, sob um mesmo substantivo singular, 'arte'" (JIMENEZ, 1999, 95).

As categorias estéticas são mais gerais e captam o que há de comum entre diferentes categorias particulares. Ao longo de mais de vinte séculos, as reflexões estéticas sempre estiveram relacionadas em torno somente de uma categoria em particular: o belo. Sócrates, chegando a nós via Platão, foi o primeiro a fazer uma das perguntas cruciais para a estética ao questionar "o que é o belo". Essas questões de Sócrates são expressas, sobretudo, pela voz de dois escritores da antiguidade: Xenofonte (na obra *Memoráveis*) e Platão (em *Hípias Maior*).

Segundo o texto de Platão (*Hípias*), o cômico é indigno pra o homem livre, sendo mais adequado para escravos e mercenários estrangeiros. Platão não aprecia o trágico, tendo um verdadeiro repúdio pela tragédia, pois esta afasta o homem do racionalismo e o leva às paixões como perturbações da alma, afastando-o da contemplação das ideias.

Aristóteles, ao contrário de Platão, estendendo o espaço das categorias estéticas com o trágico e o cômico. A comédia, para ele, é a reprodução de caracteres sem provocar dor. A grande contribuição dele, no entanto, foi quanto à questão do trágico (na obra *Poética*), distancia-se, assim, de Platão. Para este, a apresentação das paixões corrompe o homem. Para Aristóteles, a purificação da paixões (*catarsis*) permite que o expectador liberte-se delas.

Alexander Baumgarten (1714 – 1762), ao evidenciar a filosofia de Leibniz, separou a 'ciência' do belo das outras partes da filosofia, estabelecendo "leis" para o domínio estético que não havia sido feito por ninguém antes dele. A estética, em grego, é o mundo das sensações, em oposição à lógica. Em 1750, Baumgarten publicou a primeira parte de *Aesthetica*; em 1758, veio a público a segunda parte, ficando fragmentada. O autor faz dessa ciência a ciência do belo, sendo, para Leibniz, o domínio claro e distinto o domínio do belo. Baumgarten tentou elaborar o domínio próprio da estética e a dividiu em duas partes: a estética teórica e a prática:

> Ahora bien, algo semejante a esto creemos que ha ocurrido con la palavra estética, aunque se trate de un ámbito muy distinto como es la filosofía. También correspondería a un término de uso habitual en la cotidianeidad, esta vez en la Grecia antigua, para designar simplemente la percepción sensible, y debió también estar em el léxico filosófico para caracterizar, por ejemplo, como ocurre en las obras de Platón, la presencia de la belleza en el mundo sensible. Pero a ningún pensador se le ocurrió nunca aislar esta palabra para designar el nombre de una ciencia que se preocupara de la belleza y de todas sus implicancias hasta el siglo XVIII, cuando Alexander Baumgarten tuvo la feliz idea de inaugurar una nueva disciplina filosófica con este término por título, dándole así un nuevo cuño a una vieja palabra, al modo de las antiguas monedas. (BAUMGARTEN, 2012, 8)

Alguns anos após a morte de Baungarten, quando já lecionava suas aulas de estética, Hegel chamou a Estética de "Filosofia da arte do belo", constatando que a palavra estética, para ele, não era convincente, pois havia adquirido tão ampla divulgação e estava incorporada definitivamente à linguagem comum, que não admitia conservá-la para designar o nome da disciplina (BAUMGARTEN, 2012, 8).

A arquitetura, ao elaborar os seus princípios estéticos, torna-se, ao lado da música, uma das artes mais particulares, pois expressa a sua necessidade de forma, por meio da geometria, em substituição aos critérios das demais artes plásticas. Além disso, está também muito próxima dos pressupostos científicos, ao tratar dos meios funcionais de utilização, por isso é relegada ao nível mais baixo nos sistemas de hierarquia das artes, tanto de Hegel quanto de Schopenhuaer e Kant, pois, para este, a arquitetura tem um fim necessário à sua conformidade.

A arquitetura, com os aspectos gerais comuns às outras artes, apresenta conceitos próprios de beleza. A arquitetura, como estética de uma arte específica, é determinada pelo que lhe é peculiar, ou seja, seus materiais e funções. A estética

moderna estabeleceu uma distinção categórica entre a arte e o artesanato ou ofício. Em seu início, as formas básicas da arquitetura e da escultura são idênticas, ou seja, na medida em que a escultura aspira à monumentalidade, e na medida em que a arquitetura aspira à significação simbólica e durabilidade, as duas artes fazem uso comum do mesmo material: a pedra, dotando-a de idênticos valores práticos.

Quando é confrontada com as demais artes plásticas, a arquitetura aproxima-se do material por meio da extensão espacial, pois ela diz respeito ao acúmulo de material. Além do mais, ela tem como uma das características a permanência, no tempo, em geral maior do que as demais artes, sendo acompanhada pela literatura com obras que perduram ao longo da história da humanidade. Mas, ao contrário da literatura, as características estéticas vão variando ao longo do tempo, reafirmando-se em alguns momentos e perdendo-as em outros, e não expressa o mundo ao redor por causa da ausência de fatores imitativos e descritivos. Assim, ela é uma arte sem voz.

Não podemos esquecer, contudo, a persistência da arquitetura, desde o início dos questionamentos de classificação das artes a partir do século XVIII, em manter-se evidente dentro do âmbito das artes e a sua permanência como problema sendo reiteradamente recuperado. Como escreveu Marta Llorente:

> De algún modo, la arquitectura es, de todas las artes definidas en el momento central del XVIII, la única en demorar su crisis definitiva. Todas las artes han trazado ya sus episodios finales, la música ha cuestionado ya no sólo la armonía sino la pertinencia de una tradición elitista, culta, y se ha vuelto hacia sus orígenes en las manifestaciones espontáneas o hacia el mero ruido, incluso hacia el silencio; la pintura ha abandonado radicalmente el soporte del plano ilusorio, derribando el realismo matérico de la escultura, invadiendo los espacios reales e incluso estableciéndose en el transcurso del tiempo a través de las exploraciones de su acontecer, se ha disuelto en ellas; y la literatura se fatiga elaborando el continuo escenario de su propia muerte y disolución. (LLORENTE, 2000, 87)

A comparação das artes torna-se problemática quando se deixa de fora do sistema os elementos rigorosos que as caracterizam, por isso a comparação de artes quase opostas, do ponto de vista funcional e prático, como a poesia e a arquitetura, adquire mais uma conotação de embate do que uma reciprocidade entre elas. Notamos, dessa forma, que a hierarquia das artes vai sempre implicar numa posição

privilegiada de uma em detrimento de outra, como se houvesse, dessa forma, uma arte que fosse "mais arte" do que outra.

As obras de destacam pelo que elas apresentam em sim mesmas, de forma que sempre tivemos um poema melhor, do ponto de vista estético, do que outro poema, mesmo que ambos pertençam à mesma categoria artística. Basta uma análise mais crítica para detectar tais diferenças.

A poesia ocupa, ao longo da história da arte, um lugar elevado na hierarquia das artes porque sempre esteve associada à elevação do pensamento representado pela palavra. Mas, do ponto de vista físico, ela é tão material quanto a arquitetura, que depende de elementos concretos para se "concretizar", assim como a poesia requer elementos também físicos (seja a voz, seja o suporte em que é manifestada).

Separar as artes a partir dos aspectos materiais e espirituais também não se sustenta, por indicia uma separação dita metafísica, que acompanha a evolução do ser humano ao longo da sua trajetória existência. Assim, a poesia, para muitos filósofos, como vimos, está associada sempre ao aspecto espiritual, ligados e associados também ao gênio, como se este recebesse uma "inspiração divina", sem entenderem que o arquiteto, ao conceber uma obra de arte arquitetônica, também obtém, de alguma maneira, essa 'inspiração', esse daimon, na qual se apresenta, ainda, uma distinção entre corpo e alma. Assim, Hegel se equivoca ao colocar a arquitetura na base de uma hierarquia das artes, como se esta fosse a mais degradada das artes e a mais material porque não há representação do espírito nas obras de artes arquitetônicas. Ele não levou em consideração, por exemplo, os significados simbólicos mais cruciais que cada elas representam. A poesia, para Hegel, é posta como arte soberana e universal, mas também se equivocou ao considerar os aspectos limitantes que ela apresenta, como questões de regionais de língua e cultura, ao contrário de outras manifestações artísticas, como a música, a pintura, a escultura ou mesmo a dança, que não necessitam da linguagem verbal para se manifestarem e serem entendidas.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUMGARTEN, Alexander. De la belleza del pensar a la belleza del arte. Jorge Montoya Véliz. Proyecto Fondo de Desarrollo de la Docencia 2012.

JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999, pág. 94.

LEACH, Neil. A anestética da arquitetura. Lisboa: Antígona, 2005.

LLORENTE, Marta. Introducción a la arquitectura: Conceptos fundamentales, Edicions de la UPC, S.L: 2000

PLATÃO. Hípias Maior. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor). Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

DA VIOLÊNCIA AO *NOIR*: DIÁLOGOS TEMÁTICOS ENTRE A OBRA DO AUTOR DENNIS LEHANE E O DIRETOR DE CINEMA MARTIN SCORSESE, ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EDWARD "TEDDY" DANIELS DE *ILHA DO MEDO*

Fernando Franqueiro Gomes (UFU)[1]

Resumo: Este trabalho busca analisar os paralelos temáticos existentes entre a obra do autor Dennis Lehane e o diretor de cinema Martin Scorsese, a partir da personagem Edward "Teddy" Daniels, do romance de Lehane, *Ilha do Medo*, adaptado para o cinema por Scorsese. Quando observadas as narrativas de Lehane e Scorsese, é possível perceber encontros que serão essenciais para a construção da personagem "Teddy". Pensando a construção da personagem feita por Martin Scorsese nas telas do cinema pelo viés da tradução intersemiótica, os diálogos entre os temas abordados por Dennis Lehane e por Martin Scorsese em suas obras, serão essenciais para auxiliar o diretor no processo de recriação de Teddy, em sua versão fílmica.

Palavras-chave: Dennis Lehane; Martin Scorsese; construção de personagem; cinema; literatura.

Introdução

São diversos os possíveis diálogos que podem ser estabelecidos entre as artes do cinema e da literatura, sendo um deles, talvez um dos mais frequentes, a adaptação. [2] Adaptar histórias lançadas em formato de literatura seja em forma de contos, romances ou crônicas, por exemplo, é algo bastante presente no cinema desde as suas primeiras produções ficcionais, no fim do século XIX, e uma das formas de executar essa adaptação é pelo viés da tradução intersemiótica. O autor Júlio Plaza define a tradução intersemiótica como a tradução de um sistema de signos para outro:

> Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas, o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 1987, p. 71)

Portanto, pode-se compreender a adaptação como tradução intersemiótica, pois há a transposição de um sistema de signos verbais para o audiovisual. Dentro dessa ótica,

[1] Bacharel em Tradução (UFU), Mestre em Estudos Literários (UFU) e Doutorando em Estudos Literários (UFU). Contato: fernandofranq@hotmail.com.

[2] Este trabalho surgiu como um recorte da dissertação de mestrado do autor, "Dennis Lehane e Martin Scorsese: dois olhares sobre a construção da personagem Edward "Teddy" Daniels de Ilha do Medo", defendida em julho de 2018, portanto partes do texto deste artigo são retirados da dissertação.

também é possível compreender esse processo como uma recriação, como defende o autor Haroldo de Campos (2010), que pensa a tradução como recriação, assim, filme e literatura são produtos originais.

Ao longo do processo de recriação de uma narrativa literária nas telas do cinema vários aspectos são levados em consideração além da trama em si, como trilha sonora, direção de arte, escolha de atores e construção de personagem. No romance Ilha do Medo, escrito pelo romancista norte americano Dennis Lehane, conta-se a história de Edward "Teddy Daniels", um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial, que se torna detetive policial e recebe a missão de desvendar o sumiço de uma paciente em um hospital psiquiátrico na Ilha Shutter. Ao chegar no hospital Aschecliffe, a trama se desenvolve junto com a personalidade da personagem de Teddy que começa a apresentar contradições, nuances e ambiguidades, todas marcadas pela violência que cerca as experiências do detetive e vão influenciar diretamente no seu perfil..

O romance foi recriado nas telas do cinema pelo diretor Martin Scorsese, em 2010, e é notório que não só a trama de *Ilha do Medo* dialoga bastante com temáticas já abordadas em outros trabalhos do diretor, mas a própria obra de Scorsese tem muito em comum com a obra de Dennis Lehane.

2.2 A ficção de Dennis Lehane

O romancista norte-americano Dennis Lehane é, nascido em 1963, autor de vários *best-sellers*, consagrando-se como autor de suspenses policiais.[3]

Em 2001, Dennis Lehane ganha fama com a publicação do suspense policial *Sobre Meninos e Lobos*. Dois anos após sua publicação, o romance era lançado nas telas do cinema, através da adaptação feita pelo consagrado diretor e ator Clint Eastwood, e estrelada pelos astros norte-americanos Sean Penn, Kevin Bacon, Tim Robbins e Lawrence Fishburne, além das atrizes Marcia Gay Harden e Laura Linney.

Começa aqui uma relação duradoura e bem sucedida entre Dennis Lehane e a sétima arte. Em 2007, também recebendo críticas positivas da imprensa e do público, o suspense *Gone Baby Gone* é (lançado no Brasil com o título *Medo da Verdade*), sobre as investigações dos detetives Kenzie e Gennaro a respeito de uma gangue de assassinos

[3] Muitas das informações a respeito da vida e produção do autor estão contidas no site do mesmo. Disponível em: <http://dennislehane.com/about-dennis/>.

de crianças que passa a aterrorizar uma vizinhança, é levado para os cinemas sob a direção de Ben Affleck tendo um elenco de estrelas que inclui os atores Morgan Freeman, Ed Harris e Cassey Affleck. Após o sucesso das adaptações de seus romances, Dennis Lehane trabalhou como roteirista de alguns episódios do seriado *The Wire* e como consultor do seriado *Boardwalk Empire*.

Em 2013, o conto escrito por Dennis Lehane, *Animal Rescue*,[4] foi transformado no filme *A Entrega*, sob a direção de Michaël R. Roskam, protagonizado pelo ator Tom Hardy e dessa vez, o próprio Dennis Lehane assinou a adaptação do roteiro para o cinema. Seu mais novo título adaptado para o cinema foi o romance *Live By Night* de 2015, que ganhou uma versão cinematográfica dirigida por Ben Affleck marcando a segunda vez que o diretor adapta uma trama de Dennis Lehane.

Além de um apaixonado por literatura, Dennis Lehane também é um grande admirador do cinema, e muito de sua escrita tem influência direta da sétima arte, inclusive, é tácito perceber em sua ficção elementos do cinema *noir*.[5] Por mais que o caráter ficcional de suas tramas ganhe destaque, as vivências próprias do autor e muitos elementos das experiências e situações ao seu redor exercem forte influência, mesmo que de forma sutil, em suas histórias. O autor nasceu e cresceu na cidade de Boston, em Massachusetts, nos Estados Unidos, em uma vizinhança pobre, dividida em duas facções em guerra.

No período de sua infância e adolescência em Boston, na década de 1970, o ambiente onde o autor vivia era dramático o suficiente para lhe render boas inspirações futuras a partir dos episódios que vivenciava em sua vizinhança. O norte da região era todo composto por homens pobres, brancos, revoltados e extremamente racistas; já em Roxbury, ao leste, o domínio era da comunidade negra, enquanto a família de Dennis estava no centro de colisão entre esses grupos. (BROCKES, 2009).

Episódios de violência eram recorrentes no meio em que Dennis Lehane cresceu na cidade de Boston, e pensando que as narrativas do escritor recebem influência direta e indiretamente das experiências e observações do meio em que viveu,

[4] O enredo de *A Entrega*, em 2014, foi publicado em forma de romance por Dennis Lehane, com o título *The Drop*.
[5] No capítulo seguinte a noção de *noir* e sua importância para a construção de *Ilha do Medo* serão aprofundadas.

a violência é um aspecto que aparece com muita frequência em suas tramas, assim como a presença da cidade de Boston.

Em entrevista à jornalista Emma Brockes para o jornal britânico *The Guardian*, Lehane comenta a respeito da violência em suas narrativas:

> Se você perceber violência em meus livros, ela tem aquele ar de algo que está prestes a aparecer no canto de sua visão. E então, de repente, está tudo a sua frente. Você estará andando pela estação de metrô e perceberá um movimento repentino que fará com que você se vire e perceba que há pessoas se batendo entre as outras. E então isso vai chamar sua atenção. [...] Eu foi abençoado de crescer em uma época realmente interessante e de poder voltar para um lar onde eu estava seguro. (LEHANE, 2009, tradução minha).[6]

Apesar de usar Boston como ambientação para muitas de suas histórias, Dennis Lehane acredita que a violência está em todos os lugares e de maneiras diferentes. No romance *Ilha do Medo*, não é diferente. O autor comenta que quando decidiu escrever o romance, buscou algo diferente de tudo o que tinha feito antes, tendo inspirações na literatura gótica e nos trabalhos das irmãs Emily, Charlotte e Anne Brontë. O autor também cita o cinema *noir* e as revistas *pulp* como grandes inspirações para o desenvolvimento do processo de escrita, além do filme de ficção científica, lançado em 1956, *Vampiros de Alma*, de Don Siegel.

Essencialmente, *Ilha do Medo* configura-se como uma trama policial investigativa, assim como boa parte das produções de Dennis Lehane, entretanto, esse romance apresentará outros elementos que explorarão temáticas que não são necessariamente constituintes da estrutura de um romance policial, parte disso, devido à complexidade da personagem principal da trama Edward "Teddy" Daniels. Personagens complexos aparecem em algumas obras do autor, como as personagens principais cheias de conflito do romance *Sobre Meninos e Lobos*, valendo destacar a personagem Dave Boyle que fora sequestrada e abusada sexualmente quando criança, e cresce com os conflitos psicológicos provenientes dessa experiência traumática.

[6] "If you ever see violence in my books, it has that coming-out-of-the-corner-of-your-eye kind of feeling. And then all of a sudden it's in front of you. You'd be walking down the subway platform and you'd see a sudden movement and then you'd turn and they'd be people beating the shit out of each other. And then you're stuck in it." Lehane was witness to all this without actually being caught up in it. "It's that speech from The Third Man about Switzerland producing the cuckoo clock. I was blessed to grow up in really interesting times and to go back to a home where I was very safe." (LEHANE, 2009).

Em *Ilha do Medo*, a personagem principal, Edward "Teddy" Daniels, apresenta um perfil ainda mais complexo, construído através de elementos traumáticos que ocorreram em sua vida. Teddy é um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial que após o fim da guerra, acaba perdendo sua esposa Dolores em um incêndio, passando, então, a ser assombrado pelos traumas causados pela sua experiência na guerra e pela perda da mulher. Os traumas causados pelas experiências da personagem contribuem para sua construção tanto no romance quanto em sua adaptação para o cinema, e essa complexidade apresenta um desafio para o diretor Martin Scorsese no momento de adaptação cinematográfica, já que todos os elementos que desenvolvem a trama de *Ilha do Medo* são relacionados à persona de Teddy e os conflitos que a cercam.

Não só a trama de *Ilha do Medo*, mas principalmente a construção da personagem principal, abre espaço para observar relações das temáticas do romance de Lehane com a filmografia de Scorsese, aliás, a obra do autor e do diretor possuem alguns interessantes encontros. Antes de aprofundar as relações entre ambas as obras, cabe um olhar isolado sobre a obra de Martin Scorsese.

2.3 O cinema de Martin Scorsese

Martin Scorsese é considerado um dos maiores e mais visionários diretores da história do cinema americano.

Com sua filmografia, Martin Scorsese não só conseguiu alcançar fama internacional, mas também aclamação tanto pela crítica especializada quanto pelo público. O diretor, junto a outros nomes como os de Brian DePalma, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e George Lucas, é conhecido como os diretores da *geração sexo, drogas e rock and roll* que foram responsáveis por reinventar o modo de fazer cinema em Hollywood, nas décadas de 1970 e 1980 (BISKIND, 2009).

É necessário ressaltar que por mais que Scorsese tenha alcançado êxito com produções a partir de roteiros originais, muitos títulos de sua filmografia são adaptações de produções literárias.

Ao longo de sua filmografia, Martin Scorsese experimentou o exercício de adaptar diferentes tipos de literatura e sua filmografia é bastante familiarizada com a *literatura de entretenimento*, a partir de várias adaptações do gênero, que figuram em sua carreira.

Mesmo transitando em diversos gêneros, a marca do cinema criado pelo cineasta está sempre presente em seus trabalhos. Scorsese teve formação católica e passou sua infância e adolescência em um espaço marcado por forte atividade de gangues e máfias. O ambiente em que foi criado acabou exercendo certa influência em seu trabalho cinematográfico que, então, passou a abordar um universo urbano, envolvendo violência, criminalidade, machismo, conflitos religiosos, a vida dos ítalo-americanos e das gangues e máfias. Esses elementos exercem forte influência no seu trabalho e mesmo quando não aparecem em aspectos diretamente ligados à trama principal, surgem em diálogos, na ambientação da história, na construção do perfil de algumas personagens ou em situações abordadas no decorrer da trama. (GOMES, 2014).

A adaptação do romance homônimo de Dennis Lehane, *Ilha do Medo*, relata uma investigação policial dentro de um hospício, que fica situado em uma ilha, ambientada durante a década de 1950, pós Segunda Guerra Mundial. Apesar de o livro tratar de assuntos, como o trauma pós-guerra da personagem principal, e seguir num estilo que não é muito habitual na filmografia de Scorsese, como o suspense psicológico com abordagens de terror – apesar da experiência prévia com elementos do gênero em filmes como *Taxi Driver* (1976) ou *Cabo do Medo* (1991) –, é possível perceber aspectos dentro da construção da narrativa que acabam por fazer uma conexão com o estilo e abordagem do diretor, assim como com a temática sempre trabalhada em suas produções: os diversos traços de violência na escrita de Dennis Lehane, a natureza violenta e perturbada de Edward "Teddy" Daniels juntas a sua complexidade, dialogam perfeitamente com a obra de Scorsese e aspectos constantes de sua filmografia.

3 Encontros temáticos entre as obras de Dennis Lehane e Martin Scorsese

Dennis Lehane e Martin Scorsese, um escritor e um cineasta, cada um trabalhando com um tipo de arte que possui suas próprias especificidades, mas assim como elas se encontram em alguns pontos através da adaptação, a obra do romancista e a do diretor se cruzam além desse aspecto, apresentando temáticas e estilos próximos, mesmo que de forma indireta.

Primeiramente, a influência dos espaços geográficos em que os escritores foram criados na localização das tramas é bastante frequente. Dennis Lehane foi criado

no subúrbio de Boston, e a cidade marca uma constante presença em suas obras que é observada pela jornalista Emma Brockes (2009) em sua entrevista com o autor. No romance *Sobre Meninos e Lobos*, Boston é o cenário para uma investigação criminal indiretamente assombrada pela violência, pobreza e pelo machismo do espaço e dos indivíduos que vivem naquela vizinhança; em *The Given Day*, a trama é ambientada em uma Boston marcada pelo auge do movimento bolchevique nos Estados Unidos no início do século XX; na saga dos detetives Kenzie e Genaro a cidade oferece um cenário tão imprevisível e sagaz quanto os criminosos investigados; Em *Os Filhos da Noite*, a cidade é o espaço de criação do contrabandista Joe Coughlin; e em *Ilha do Medo*, a trama que se passa dentro da Ilha Shutter, traz Boston na forma da personagem Edward "Teddy" Daniels, atuante como detetive na cidade, até que é convocado para uma missão no Hospital Aschecliffe, situado na ilha.

Durante uma entrevista, no evento Atrium, para a divulgação de seu último livro *Depois da Queda*, o autor comentou a respeito da influência que a cidade exerce em sua escrita, dizendo que "cada livro é como uma espécie de carta de amor para cada parte da cidade" (LEHANE, 2017). O autor diz que:

> Há um grande número de pessoas que escrevem sobre Los Angeles. Sobre o que eu vou falar? Veja, eu trabalhei a minha vida toda para fazer Boston meio que a minha cidade, e eu sinto dessa forma. Em uma paisagem literária, eu sinto que ela é minha, é o meu mundo, e eu a entendo, os mapas estão todos na minha cabeça, e eu conheço essa cidade melhor do que qualquer outro lugar mundo. Eu posso curtir Los Angeles, mas não preciso escrever sobre ela (LEHANE, 2017).

Essa ligação existente entre o autor e o local onde passou muitos anos de sua vida estabelece uma comunicação com a conexão existente entre Martin Scorsese e a cidade de Nova Iorque, muitas vezes usada como cenário de suas narrativas fílmicas.

A paisagem urbana de Nova Iorque, no bairro de Little Italy,[7] é o cenário das negociações criminosas de Charlie (interpretado pelo ator Harvey Keitel) na companhia do imprevisível Jhonny Boy (primeiro papel de destaque no cinema do ator Robert De Niro) em *Caminhos Perigosos* (1971). A atmosfera sufocante, perigosa e sedutora das

[7] *Little Italy* exerce uma forte influência em *Caminhos Perigosos*, pois trata-se, principalmente, do bairro onde Martin Scorsese passou sua infância e adolescência, funcionando como uma interessante demonstração da ligação entre o diretor e a cidade.

noites nova-iorquinas, do subúrbio ao centro, é o pano de fundo para os questionamentos e perturbações do taxista Travis (também interpretado por Robert De Niro), em *Taxi Driver* (1976). No filme *Depois de Horas* (1985) as aventuras imprevisíveis de Paul Hackett (papel do ator Griffin Dunne) desencadeadas por um desencontro com uma pretendente também se desenvolvem na paisagem urbana da noite em Nova Iorque.

A paixão do cineasta pela cidade foi a principal motivação para filmar, por exemplo, o longa-metragem *Gangues de Nova York* (2002) que – inspirado no livro homônimo de não-ficção, do autor Herbert Asbury – conta a história do confronto entre a máfia, liderada pelo chefe do crime organizado, Bill (representado pelo ator Daniel Day Lewis) e Amsterdan Vallon (interpretado por Leonardo DiCaprio em seu primeiro trabalho com o diretor), aliado a seu grupo de imigrantes irlandeses. O filme se passa no período dos motins da cidade de Nova Iorque, no ano de 1863, e da Guerra Civil Americana, dois acontecimentos que mudaram a história da cidade e do país. E como contraste da Nova Iorque marcada pela violência, a cidade serve de cenário e inspiração para o musical *New York New York* (1977), que traz às telas, a história do romance cheio de conflitos do casal Francine (na pele da cantora e atriz Liza Minelli) e Jimmy (outro trabalho de Robert De Niro com Martin Scorsese).

Se Boston e Nova Iorque são cidades que aparecem como espaços privilegiados nos livros de Lehane e nos filmes de Scorsese, também o contexto em que esses lugares são recortados é marcado por situações violentas, registrando outro ponto de cruzamento entre o autor e o cineasta. Obviamente, o crime e o universo investigativo é parte dos romances de Dennis Lehane, pois sua escrita é pautada no gênero de romance policial. Embora, quando começou a escrever, o autor temera ser, inevitavelmente, rotulado como um escritor de só um gênero. (BROCKES, 2009). Portanto, os espaços violentos onde se desenvolvem as narrativas exercem influências diretas e indiretas em suas personagens, como é o caso de Dave Boyle, por exemplo, de *Sobre Meninos e Lobos*. Após ser sequestrado e abusado sexualmente, Dave consegue fugir e ao voltar para casa passa a conviver com uma violência presente de diversas formas em sua vida: a violência de sua vizinhança que era espaço para o desenvolvimento de gangues e grupos criminosos, o preconceito daqueles que o

hostilizavam e o diminuíam por ter sido abusado, e os próprios traumas do episódio de abuso que sofrera enquanto estava em cativeiro.

Esses mesmos espaços de violência urbana se encontram manifestados nos filmes de Scorsese, como *Os Bons Companheiros* (1990), *Cassino* (1995), o já citado anteriormente *Gangues de Nova York* (2002) e *Os Infiltrados* (2006). Esses espaços comunicam com as situações deste cunho que tanto Lehane quanto Scorsese puderam observar em suas vizinhanças ao longo dos anos. Nesse sentido, Sotinel (2010) comenta que Scorsese, a partir dos 14 anos começou a sair pelas ruas de sua vizinhança com jovens que, futuramente, seguiram *caminhos perigosos*. Assim, como nos romances de Dennis Lehane, os filmes do diretor trazem, em sua maioria, temáticas envolvendo crimes, ambientes cercados de hostilidade e personagens conflituosos com traços de brutalidade bem marcados. Parte disso acontece, também, devido ao ambiente de desenvolvimento da narrativa que exercem influência no conteúdo da trama e perfil das personagens.

Por fim, *Ilha do Medo* é um romance de Dennis Lehane que traz uma temática central não tão frequente na filmografia de Scorsese, mas exibe semelhanças entre o trabalho do diretor com o autor Dennis Lehane. O principal ponto a ser observado é que o fio condutor dessa narrativa é a personagem principal, Edward "Teddy" Daniels, que se assemelha, em sua essência complexa e conflituosa, com alguns personagens presentes na filmografia do cineasta. Com a proposta de fugir dos mesmos cenários dos romances anteriores, o romancista busca a influência do cinema *noir* para construir a narrativa e criar uma ambientação diferente de seus romances anteriores. Sobre o cinema *noir* Jaques Aumont e Michel Marie (2006) o definem de acordo com a seguinte concepção:

> As ficções policiais americanas da década de 1930 – romances e filmes –
> caracterizaram-se por sua violência e sua visão amarga, e até mesmo desiludida da sociedade liberal na era da depressão. Recebidas na Europa com uma certa defasagem, essas produções tocaram por seu aspecto sombrio, e esse traço se tornou o sinônimo de todo um período do gênero policial. Uma coleção de romances policiais, lançada em 1945, pela editora Gallimard, foi chamada de "série *noir*e" ("série negra"), e o mesmo epiteto foi utilizado pela crítica, na Liberação, a propósito das adaptações de D. Hammet ou R. Chandler.

> Tal denominação –, que estranhamente, passou sem modificações para o inglês – perdurou e acabou designando um verdadeiro subgênero do filme policial. No filme *noir*, a investigação é menos interessante pelas capacidades de dedução de que dá provas ao investigador do que pela maneira com que ele mergulha no meio do mistério, mesmo correndo o risco de levar alguns golpes pesados. Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (detetives privados viris, mas sentimentais, "prostitutas" perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e às vezes, simplesmente a compreensão [...]). (AUMONT e MARIE, 2006, p. 212-2013).

É válido dizer que o cinema *noir* nasceu da literatura, já que o movimento foi fortemente influenciado pelas revistas *pulp* e, como pontuado por Aumont e Marie, pelas narrativas policiais dos anos 1930 e 1940. A ambientação da investigação policial presente na trama de *Ilha do Medo* e a construção de Edward "Teddy" Daniels também serão influenciadas pelo subgênero, estabelecendo certa ponte com o trabalho de Scorsese que, pode-se dizer, já possui uma experiência com o gênero através do seu filme *Taxi Driver*, que é pautado no subgênero *neo-noir*.[8]

Terminado esse breve percurso pela trajetória ficcional do autor e do diretor, chega o momento de adentrar o principal objeto deste trabalho, a personagem Edward "Teddy" Daniels. Assim, farei, a seguir, uma apresentação expandida da fabulação e da trama de *Ilha do Medo*, para que a personagem comece a ser trabalhada de vez, seguindo os processos de criação de Dennis Lehane e de tradução por Martin Scorsese.

Conclusão

Após essa análise entre as obras do autor Dennis Lehane e o cineasta Martin Scorsese, são notáveis os diálogos temáticos entre os trabalhos de ambos, como: a violência (seja em espaços onde ela é marcada ou pela construção de personalidade de determinados personagens, por exemplo), a estética influenciada pelo estilo *noir* e a complexidade de personagens protagonistas e seus conflitos.

É também possível concluir que tanto Dennis Lehane quanto Martin Scorsese possuem o cinema e a literatura interligados em cada obra respectivamente. Dennis, sendo um fã de cinema, possui influências dessa arte em sua escrita, e também obteve

[8] O gênero *neo-noir* é um estilo de filmes modernos baseado nas características do cinema noir, contudo, possui elementos que não existiam na época do noir como temáticas, elementos visuais, mídias, paletas de cores etc.

títulos que ganharam versões nas telas do cinema. Do outro lado, Martin Scorsese possui vasta experiência com a relação entre cinema e literatura, a partir das diversas adaptações que estão presentes em seu currículo, de diversos gêneros literários.

Esses encontros temáticos auxiliam o diretor Martin Scorsese no processo de recriação da trama em sua versão fílmica, pois os elementos da trama de Dennis Lehane, e os aspectos que constroem a personalidade de Edward Teddy Daniels são recorrentes na filmografia do diretor, fazendo com que sua experiência proporcione um cuidado maior ao recriar a personagem e o seu universo dentro da gramática do audiovisual.

Também é importante salientar que este trabalho busca contribuir para futuros estudos dentro da área de adaptação cinematográfica, pensado este processo como tradução intersemiótica.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus Editora. 2006.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood**. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BROCKES, Emma. **A** life in writing: Dennis Lehane. The Guardian, Londres, 24 jan. 2009. **Culture**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/24/dennis-lehane> Acesso em 12 fev. 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOMES, Fernando Franqueiro. **A tradução para o português dos palavrões em Os Infiltrados, de Martin Scorsese**. 2014. 45 f. Monografia (Bacharelado em Tradução) – Universidade Federal de Uberlândia.

ILHA DO MEDO. Direção: Martin Scorsese. Produção: Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Bradley J, Fischer, Martin Scorsese. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Ben Kingsley, Mark Ruffalo, Michelle Williams, Emily Mortimer, Max Von Sydow, Patricia Clarkson, Jackie Earle Haley, Ted Levine, John Carroll Lynch, Elias Koteas. Direção de Fotografia: Robert Richardson . Roteiro: Laeta Kalagridis. Música: Robbie Robertson. Paramount Pictures. 2010. 1 Blu-Ray (138 min). fullscreen. color. legendado.

LEHANE, Dennis**. Ilha do Medo**. Tradução de Luciano Machado 2. ed. São Paulo: Companhia de Letras, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

O DIÁLOGO DAS CABEÇAS: ZIRALDO E ANTÔNIO MAIA NO LIVRO DE ARTE PARA CRIANÇAS E JOVENS

Flávia Maria Reis de Macedo (USP)[1].

RESUMO: O objetivo deste trabalho é traçar reflexões sobre como ocorre o enlace da literatura e pintura no mesmo suporte: o livro de arte para crianças e jovens, considerando-se o contexto histórico e social em que se insere e trazendo exemplos de leitura das imagens. Para tanto, elegemos a obra **Ave Jorge**, publicada em 1987, para integrar a Coleção de Arte, produzida pela Berlendis & Vertecchia Editores. Trata-se de uma narrativa literária, pouco conhecida, criada pelo escritor Ziraldo (1932) para dialogar com as obras pictóricas do artista Antônio Maia (1928-2008), que produzia pinturas carregadas de força simbólica: as "cabeças" ex-votivas, também chamados "milagres" – integrantes da cultura popular do povo do nordeste do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e pintura; arte; sociedade.

No Brasil, os caminhos que levaram à concepção da ideia de publicações de livros de arte voltados às crianças e jovens, que aliassem literatura e pintura, surgiram no final da década de 1970, após a constatação do aumento da potência mercadológica editorial. Época em que a impressão de livros destinados à infância, passou a acontecer em grande escala, muitas vezes sem qualquer qualidade gráfica, folhas grampeadas, com ausência de zelosa apresentação artística, revelando baixa qualidade de edição (FERREIRA, 2009, p.11). Essa demanda de obras baratas, oferecidas por meio de escolas, livrarias e bancas, aos leitores mirins, incomodou uma estudiosa das Artes Gráficas – Donatella Berlendis, que diante do seu inconformismo com a qualidade dos livros infantis e juvenis, dedicou-se à pesquisa de editoração para fundar a Berlendis & Vertecchia Editores, especializando-se, na produção de livros de arte voltados a este público[2], com a criação da Coleção **Arte Para Crianças e Jovens,** em que estabeleceu a

[1] Doutoranda em Estudos Comparados de Literatura de Líng. Portuguesa (USP) e Mestre em Letras (FFLCH/USP). E-mail: flavia_reis_macedo@usp.br.

[2] O primeiro livro da Berlendis & Vertecchia Editores é *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque, na sequência, lança *Vila Boa de Goiás* (1979), de Cora Coralina.

interligação de renomados escritores nacionais com artistas plásticos brasileiros contemporâneos [3].

Nesse período, havia pouco acesso do público jovem, aos museus e bibliotecas, sendo escasso o contato da criança com as artes pictóricas, principalmente nas escolas públicas. Dessa forma, as produções da Berlendis visavam não apenas levar aos leitores as reproduções de tais obras de artes, mas viabilizar para que a recepção cruzasse as fronteiras artísticas, trafegando por duas diferentes linguagens[4] - a verbal e a visual.

Da Coleção de Arte para Crianças e Jovens, que recebeu o apoio financeiro do Fundo Internacional para a Promoção da Cultura – Unesco, destacamos para nosso estudo, o livro **Ave Jorge** (1987), em que Ziraldo, é convidado por Donatella Berlendis, a escrever um texto para dialogar com 22 pinturas do artista plástico Antônio Maia, cedidas para o projeto.

Notamos que Ziraldo, depôs de suas habilidades de chargista, ilustrador e artista visual para unicamente se dedicar ao conteúdo verbal desse trabalho, não apenas bebendo na fonte de Antônio Maia, mas fazendo sua particular leitura das imagens e sequenciando as reproduções das pinturas para criar uma narrativa, tendo como personagem principal - Jorge: um "Pensamento Livre", representado por "um pássaro forte, de doce bico de lacre", que vive numa casa-cabeça (ZIRALDO, 1997, p.8). A história inédita, escrita em formato de poesia e com

[3] O projeto foi iniciado com a obra de Ana Maria Machado e Alfredo Volpi – **Era uma vez três** (1980), seguindo-se a Lygia Bojunga e Tomie Ohtake – **7 Cartas e 2 Sonhos** (1982). Ambos, inseridos no mercado, recebendo selos de bibliotecas de leituras, adoções em escolas, com boa recepção do público alvo.

[4] Obras da Coleção: **A peleja** (1986), texto de Ana Maria Machado e artistas populares; **O capeta Caribé** (1986), de Jorge Amado e Carybé; **Era uma vez uma menina** (1986), de Walmir Ayala e Milton Dacosta; **O anjo no galinheiro** (1986), de Miguel Jorge e Pierre Chalita; **O forasteiro (1986)**, de Walmir Ayala e Siron Franco; **Ave Jorge** (1987), de Ziraldo e Antônio Maia; **O pintor que pintou o sete** (1987), de Fernando Sabino e Carlos Scliar; **Gota d'água** (1995), de Alberto Godín e Tomie Ohtake; **Adão e Eva** (1996), de Machado de Assis e Luiz Paulo Baravelli; **No mundo das nuvens** (1996) de Alberto Godín e Arcangello Ianelli; **O tesouro do Capitão Policarpo (2000)**, de Alberto Goldín e Thomaz Ianelli; **Um Brasil de outro mundo** (2000), de Silvia La Regina e Antônio Henrique Amaral; **Navio das cores**, de Moacyr Scliar e Lasar Segall (2003); **O arteiro e o tempo** de Luis Fernando Veríssimo e Glauco Rodrigues (2004).

doses de lirismo e humor, cria-se por meio de pensamentos-surpresas que vão saltando da imaginação, se materializando em Arte, com a construção de um texto verbal com validade imaginária (RESENDE, 2004, p. 29). Segundo o narrador, "a grande população da terra não são formigas, não são insetos [...]; há mais pensamentos vivos do que pode calcular nosso pensamento vão" (ZIRALDO, 1997, p.8).

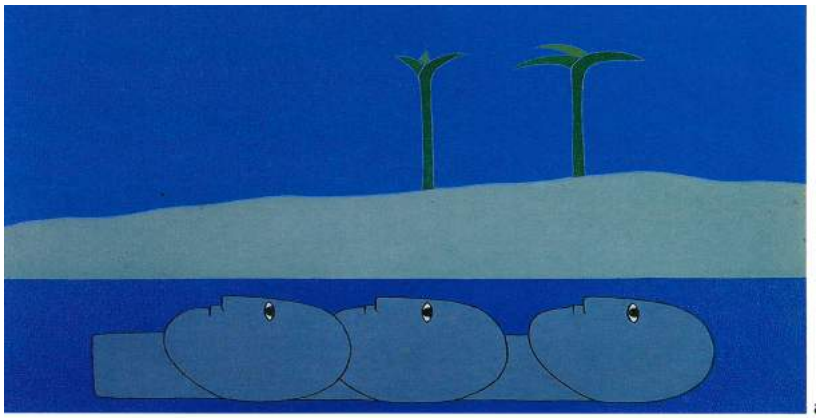
É variável como o homem organiza a sua experiência visual. Boa parte desses instrumentos depende da cultura e são determinados pela sociedade, que exerce sua influência sobre a experiência individual (BAXANDALL, 1991, p.48). Ziraldo, ao ser convidado a criar um texto para se comunicar com as pinturas de Maia, torna-se observador dela e acaba por usufruir de suas capacidades visuais e cognitivas, sendo levado a analisar telas, que desafiassem sua capacidade interpretativa, "ativando modelos, categorias, deduções, analogias, fornecidas pela mente" (BAXANDALL, 1991, p.42), para criação do texto verbal de **Ave Jorge**.

É bem verdade que "obras de arte não são espelhos, mas como os espelhos, participam dessa ardilosa mágica de transformação, que é tão difícil traduzir em palavras" (GOMBRICH, 1995, p.6), mesmo assim, ela foi capturada por Ziraldo, da seguinte maneira:

> Não fiquem tristes, meninos
> Não falo de desesperos,
> Falo de espera e paz:
> Há um lugar para cada um
> (o lugar o Tempo faz).
> Há um lugar para esta hora
> E outra para a seguinte
> E um outro e outro mais
> Que vocês hão de encontrar
> Pois que a vida, como o espaço
> - ou como a areia das dunas –
> muda sempre de lugar.
> E aí?
> Cadê a história do herói desta aventura?

O autor põe-se a contar
O que aconteceu ao Jorge
E logo sai por aí
Divagando a deusdará
Plantando mil pensamentos...
E o Jorge?
Onde andará?
Pois é.
O Jorge saiu de casa...
E sabe o que descobriu? (ZIRALDO,1997:20).

Figura 1- ANTÔNIO MAIA, **Nordeste,** 1985. Tinta Acrílica sobre tela/46X61 cm. Rio de Janeiro, Coleção do Artista, RJ.



Fonte: ZIRALDO E MAIA, Ave Jorge, 1997, p. 21.

A figura 1, com o título **Nordeste**, é a oitava pintura numa ordem de 22 dentro do livro **Ave Jorge**. Optamos por trazê-la pois, nos parece sintetizar melhor o olhar histórico, cultural e social, no que concerne ao seu criador Antônio Maia, desde o título, que revela o lugar onde o artista navega em suas criações, bem como o símbolo representado pelas cabeças.

Acompanhando o modelo formalizado por Michael BAXANDALL (1933-2008), e sua referência a um estudo voltado tanto no individualismo da obra de arte, como no panorama geral das relações sociais e culturais onde ela está

inserida, notamos que sua metodologia permite uma análise mais abrangente e ao mesmo tempo específica das imagens[5].

Tratando-se de uma gravura e da opção estilística de chapar os planos, não há profundidade e nem ponto de fuga na imagem. A pintura traz cores puras e vivas e simplificadas, formas estáticas, predomínio do azul, que é uma tonalidade de valor simbólico que remete ao espiritual, e oferece dinâmica de significados. Notamos ainda que, os pontos de cores, as relações espaciais, as proporções, a superfície, se revelam em nossa análise interna, com o processo utilizado em tinta acrílica sobre tela.

Assim sendo, estudando uma separação em linhas e cores horizontais que se sobrepõe para observar a imagem, nos deparamos com o primeiro plano contendo três cabeças deitadas, estáticas, dispostas como se estivessem emendadas umas nas outras, pintadas em azul, sobrepostas numa outra tonalidade de azul mais escura. Pode passar a ideia de imersão, de submersão, ou podem parecer enterradas. O fato é que a representação dessa imagem é interpretada por Ziraldo da seguinte forma: "Não fiquem tristes meninos/não falo de desespero/falo de espera e de paz..." (ZIRALDO, 1997, p.20).

No segundo plano, uma espécie de ilha ou território, pintado numa tonalidade esverdeada. Sobre ela, dois coqueiros (símbolo tropical), com folhagens distintas um do outro, pintados na cor verde, onde o escritor descreve a imagem da seguinte forma: "Pois que a vida, como o espaço – ou como a areia das dunas – muda sempre de lugar..." (ZIRALDO, 1997, p. 20).

Maia adquiriu a técnica do abstracionismo informal, tendência da arte moderna, com marcas de ingenuidade e primitivismo, pois o artista se apoia a elementos da iconografia popular nordestina, como matéria de sua expressão e arraigado nas tradições brasileiras, conforme desvelaremos adiante.

O trecho da narrativa de Ziraldo segue da seguinte maneira:

[5] FONTES, Graziela, disponível em: https://www.academia.edu/7546807/As_Formulações_Metodológicas_de_Michael_Baxandall_TJClark_Svetlana_Alpers_e_outros. Consulta em 10/072019.

Que ele tinha o tamanho de tudo aquilo que via
(ou que pudesse criar)
que via quando era hora de ver
e não de pensar
que era pensamento e via
sem pensar quando vê;
que ele podia ser o seu próprio pedestal
ou sua base ruída;
ser muito maior que a vida
(ou um vídeo de tevê)... (ZIRALDO, 1997:22).

FIGURA 2 - MAIA, **Monumento**, 1985. Tinta acrílica, Rio de Janeiro/ 100 X 73 cm.

Coleção do Artista, RJ.

Fonte: ZIRALDO E MAIA, Ave Jorge, 1997, p.23.

A imagem da Figura 2, traz em primeiro plano cabeças deitadas e sobrepostas desordenadamente, numa tonalidade mais escurecidas. Em **Ave Jorge**, as cabeças estão representadas como "casas" e como diz Ziraldo, "a casa era da cor do barro ou da cor que o ouro tem quando dorme com o tempo" (1997, p. 6). As cabeças caídas, também podem remeter à ideia de representação de um povo. Ao lado há um pedestal onde uma outra cabeça com cor de pele mais clara,

repousa no alto, e em segundo plano, sobre ela há um pássaro azul, o fundo da tela é escuro, com uma nuance esverdeada.

A pintura é chamada de **Monumento**, pode indicar uma ideia representativa de um autocrata, ditador: "podia ser seu próprio pedestal/ou sua base ruída" (1987, p.22). No alto da imagem, à esquerda, há um semicírculo conformado por três camadas em diferentes tons de vermelho, que pode fazer alusão a um arco-íris. Na simbologia das cores, o arco-íris é símbolo de promessa, ponte imaginal que liga dois mundos – o visível e o invisível (TRESIDDER, 2003, p.72).

A simbologia arquetípica das cabeças, tem origens remotas na história humana. A cabeça sempre foi objeto de veneração, de caça, decapitação, de sacrifício. Por conter o cérebro, e a consciência, ouvidos, por onde se escuta, nariz, ponde se respira, olhos por onde se vê, acreditava-se que nela estaria o espírito do corpo [6].

A característica marcante do pintor Antônio Maia, é a interpretação obsessiva e universalizante das temáticas votivas do sertão, o artista deixou-se impressionar por essa iconografia do ex-voto, predominantemente, pelas cabeças escultóricas de madeira ou barro, com seu alto índice de simbólico de rito e mito nele contido, as esculturas eram usadas como oferendas representativas de milagres. Nosso país recebeu a bagagem do catolicismo ibérico, marcado pela crença com forte carga folclórica, baseada na chamada "fé mágica", oriundas dos tempos medievais (GORDO, 2015, p.46), que vieram somar-se aos cultos indígenas dos nativos, que mantinham forte ligação com a natureza, acrescentando-se ainda a influência dos africanos escravizados que cultuavam os orixás, umbanda e candomblé, ampliando-se assim, "o hibridismo das práticas supersticiosas, o culto aos santos, e os ritos" (RAMOS, 1947, p. 125).

[6] TRESIDDER, JACK. **O Grande Livro dos Símbolos: Reflexões sobre Imagens Arquetípicas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 340.

As cabeças de Antônio Maia inscrevem-se num mundo poético de simbologia religiosa e antropológica, no qual não falta crítica e humor (ou ambos unidos) analisando um costume enraizado na mais autêntica cultura popular" (AYALA, 1985, p.27). Diferentes níveis de cultura e referências mitológicas, se misturam no tecido da existência cotidiana e acabam por ser absorvidos pelos pintores (GOMBRICH, 2005, p.86).

Os acontecimentos militares em 1964, que agiram na vida brasileira, provocaram após um primeiro momento de perplexidade, uma onda de protestos implícito ou explícito em todas as formas de expressão artística (GULLAR, 1969, p.46). A grande explosão de criatividade e produção da pintura de Antônio Maia se deu na época do Regime Militar no Brasil, onde podemos localizar tanto na produção, quanto nas imagens constantes em **Ave Jorge**, marcas de denúncia social (evidente, para nós na Figura 1), e também no que se refere ao período da ditadura militar (explícito na Figura 2), que aqui trouxemos.

Uma parte da produção ziraldiana[7], também faz alusão ao regime militar e às questões trazidas pelo sistema em nossa sociedade, no entanto ao escrever o livro com as pinturas de Maia, Ziraldo o faz no ano seguinte ao término da ditadura, celebrando o fim de uma opressão de mais de vinte anos, com a simbologia do "pássaro-pensamento", que é livre para voar para onde bem quiser, referindo-se da seguinte forma:

> "Vejam só o que lhes digo,
> (Só para dar um exemplo):
> este nosso pensamento
> criou outro pensamento
> que, pensando em criar pé,
> criou mais um outro irmão
> que criou um outro pássaro

[7] A Literatura para Crianças e Jovens não sofreu os efeitos diretos da censura na época do Regime Militar, por ser considerada de pouca importância e inofensiva. Escritores como Ana Maria Machado e Lygia Bojunga, produziram obras com críticas diretas ao sistema, mas nunca foram proibidas. Com Ziraldo, **O Pasquim**, trazia sérias críticas ao governo, por meio das charges.

que criou um coração
e a ave-pensamento
cria toda uma multidão
de pensamentos contentes
que olhados, de repente
parecem que são só tristes,
mas contentes e alegres
porque não sabem quem são."
(ZIRALDO, 1997, p. 10).

Figura 3 – Antônio MAIA, **Esperando o Milagre**, acrílico sobre tela, 1985, 100 x 100 cm, acervo desconhecido.[8]

Fonte: ZIRALDO E MAIA, Ave Jorge, 1997, p.11.

Não por acaso a figura 3, criada por Antônio Maia, pintada no ano da queda do regime militar, em 1985, dialoga com o texto. O título é **Esperando o Milagre**, onde, em primeiro plano, vemos cinco cabeças voltadas à esquerda e uma última virada para o observador. Em segundo plano, seis cabeças voltadas à direita. Atrás de todas essas doze cabeças, há um pássaro, semelhante a um gavião

[8] Pintura utilizada como capa do **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**, de Roberto Pontual, Editora Civilização Brasileira: 1969.

ou águia, olhos pintados em amarelo, o corpo, com as asas abertas, na cor púrpura, remetendo à ideia de vigilância, como guardião de todas essas cabeças. Sobre o pássaro, há um semicírculo na cor azul, que remete à ideia de arco-íris. O arco-íris, como dissemos é símbolo de esperança e de promessa.

Possivelmente, um dos "milagres" que se esperava no Brasil, era o fim do governo militar, ocorrido em 30 de janeiro de 1985. A sociedade carregava ainda as marcas da divisão de ideologias que se demarcara, com maior ênfase, durante o período do regime. Aqui, poderíamos interpretar também, amparados pelo texto de Ziraldo, ao dialogar com a pintura: "pensamentos" à esquerda, "pensamentos" à direita, um único "pensamento", cuja cabeça olha para frente. Para nós, há um simbolismo existente, diante do cenário político e social da época, bastante demarcado pela divisão ideológica, e que de alguma forma, não perdera seu alcance nos dias atuais. São poetas e pintores desse tempo, como Ziraldo e Antônio Maia, marcando em seus trabalhos o momento histórico e político do país, confirmando, como dissemos, o caráter abrangente e o panorama das relações sociais e culturais em que se inserem.

Vale acrescentar que, a geração artística, neste período revelou preocupação com os problemas da cultura de massa, procurando romper o isolamento das artes visuais em relação aos grandes públicos, abordando problemas imediatos da realidade social e política. O *pop-art*[9], foi o movimento de destaque nas artes plásticas, nesse período. "Todos os macetes da pintura de efeito foram substituídos pela frontalidade da pintura direta, na qual a técnica da chapada e da ausência de perspectiva fazem ressaltar um posicionamento mais intelectual e objetivo" (AYALA, 1985, p. 27), e sob este aspecto, temos que Antônio Maia foi sensível ao movimento.

No que concerne à narrativa ziraldiana, temos que a complexidade do texto nada mais é do que "a complexidade da relação de valores que se faz presente nas estruturas sociais" (GREGORIN FILHO, 2011, p.61) e assim sendo, **Ave Jorg**e

[9] "A geração reencontrou os objetos (ou não objetos) dos artistas neoconcretos e os revitalizou, englobando tudo um movimento "Nova Objetividade" (PONTUAL, 1969, p.46).

transcende as fronteiras da cultura da qual é concebida ao oferecer sua interpretação, sua própria tradução das pinturas de Maia, dialogando com essas ilustrações do livro. E mais: atravessando o tempo e mantendo-se ainda ao total alcance do leitor contemporâneo.

Do ponto de vista da relação do texto verbal e visual, é evidente que se exige mais do leitor, pois o mesmo necessita cruzar as fronteiras entre texto/imagem, para obter melhor sentido.

Os gregos diziam que "se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria e quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber" (GOMBRICH, 1995, p. 8). Em tempos em que a imagem visual, muitas vezes é banalizada, vemos que **Ave Jorge**, guarda um cuidado editorial, uma intencionalidade legitimada, significante e significado relevantes, quando se trata de levar a conjugação das duas linguagens artísticas ao alcance das crianças e jovens. Tais imagens farão parte do imaginário nas "casas-cabeças" desses leitores, abrindo as chances, quem sabe, de alçarem voos nas asas de um pensamento "livre, que se maravilha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michel. **O Olhar Renascente**. São Paulo: Paz e Terra, [1972] 1991.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem. Ciência e Cultura**, São Paulo, v.24, n.9,1972.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. **Construindo História de Leitura: A Leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma "biblioteca vivida".** Tese de Doutorado. Assis: UNESP, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

GORDO, Luís Erlin Gomes. **Ex-Votos: A saga da comunicação perseguida**. São Paulo: Editora Ave Maria, 2015.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Juvenil: adolescência, cultura e formação**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

MAIA, Antônio. **Ave Jorge**. Arte para Criança. Ziraldo. São Paulo: Berlendis & Vertechia Editores, 1987.

MICHAUD, Phillipe Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOISES, Leyla Perrone. **Flores da Escrivaninha: Ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras,1990.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois Séculos: Arte Brasileira do Século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: JB, 1987.

PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais.** São Paulo: Coltrix-USP, 1982.

RAMOS, Arthur. **Introdução à Antropologia Brasileira – As Culturas Europeias e os Contactos Raciais e Culturais**, v.II. Rio de Janeiro: Edições da C.E.B, 1947.

REZENDE, Vânia Maria. **Ziraldo e o Livro para Crianças e Jovens no Brasil.** São Paulo: Paulinas, 2013.

SILVIA, Maria Augusta Machado da Silva. **Ex- Votos e Orantes no Brasil.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

SIMONSEN, Bozano. **Dicionário de Pintores Brasileiros**, Rio de Janeiro: Spala, 1985.

ZIRALDO, **Ave Jorge**. Reproduções dos quadros de Antônio MAIA. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1997.

POEMA SUJO: O SUPREMO GRITO POÉTICO DE FERREIRA GULLAR

Francisco Antonio Ferreira Tito Damazo (UNITOLEDO)[1]

Resumo: O *Poema sujo* é considerado a obra prima de Ferreira Gullar. Sua produção dá-se numa circunstância histórica bastante difundida pelos estudos que o tem em conta e em depoimentos e entrevistas concedidas pelo poeta. A estrutura linguística bastante peculiar, dada a "deformação" da forma poética tradicional, em estilo "antropofágico" e linguagem multifacetária, espelha o conteúdo insuflado por um angustiado grito de quem, clandestinamente exilado em Buenos Aires, se vê na iminência de ser descoberto pela ditadura militar argentina que acabara de se instalar. A obra, de acentuados traços do estilo expressionista, é a expressão poética desse estado de angústia em que se encontra o poeta: "se correr o bicho pega", se ficar o bicho come".
Palavras-chave: *Poema sujo*; Ferreira Gullar; Expressionismo

A trajetória da poesia de Ferreira Gullar (1930-2016) traz espelhada em seu estilo a inquietante e incessante busca de uma poética capaz de, mais que inovadora, encontrar a função consequente da poesia no cenário de uma sociedade brasileira cujas questões sociopolíticas e, consequentemente, culturais configuravam uma situação igualmente em estado de tensão e conturbação.

A obsessiva "procura da poesia" se delineia no percurso de sua produção oficialmente divulgada com a publicação de *A luta corporal* (1954), a que se sucedem outras num evidenciado experimentalismo estilístico em que uma obra demonstra inconformismo com o resultado anterior. Nesse trajeto, sua produção poética, em dado momento, se associou ao Concretismo a que logo recusou, participando da criação do movimento opositor a esse, o Neoconcretismo. Mas daí logo desembarca e mergulha na criação de fecunda e notória poesia participante em que se desenham as marcas fundantes de sua poética madura e peculiar com a publicação de *Dentro da noite veloz* (1975).

Em *Dentro da noite veloz*, a palavra poética se centra em defesa da plena e real liberdade de expressão que, a seu ver, havia sido completa e drasticamente impossibilitada com a tomada do governo do País pelas Forças Armadas em 1964.

Entretanto, em seguida, é publicado o livro que a crítica, unanimemente, apontará como a sua obra prima: *Poema sujo* (1976). Nessa época, Gullar, em sua peregrinação de exilado, depois de passar pela União Soviética, Peru e Chile, encontrava-se em Buenos Aires, quando as Forças Armadas impuseram o governo militar à Argentina. Não tendo mais para aonde ir, o poeta entra em pânico, certo de que logo seria detido, se não morto, por uma ou outra ditadura militar. Clandestinamente, encerrado em um modesto quarto,

[1] Graduado em Letras. Doutor em Letras na área de Literaturas em Língua Portuguesa (UNESP). Contato: damazo@terra.com.br

tomado de forte angústia pela imprevisibilidade do que lhe poderia acontecer, de maio a outubro de 1975, dedicara-se à elaboração daquele que julgara ser o seu último poema, o *Poema sujo*. Conscientemente ou não, dada a circunstância motivadora da criação do poema, o poeta, ao produzir *Poema sujo*, sedimentava a sua poética. E desse modo seguiria sua forma de compor poesia até a consumação de sua obra com a publicação de *Em alguma parte alguma (2010).*

Num estilo heterogêneo, não se prendendo a quaisquer das formas poéticas estabelecidas, ao mesmo tempo que de nenhuma se furtasse, num vertiginoso fluxo de consciência, mergulhado em profunda revivescência do que se lhe passara, desde a infância/adolescência em sua São Luís do Maranhão até aquele momento de tormenta em Buenos Aires, o poeta tece um poema-livro de mais de cinquenta páginas, em que, num processo poético lírico-reflexivo, passa "a vida a limpo".

O poema, escrito e publicado num tempo de pós-modernismo, não se prende a quaisquer movimentos artístico-literários, a não ser à própria poética evolutiva de seu autor. Todavia, nele, como já dissemos, dado seu peculiar método construtivo, se pode observar a concomitância de muitos elementos de estilos de época que, em períodos definidos, se sucederam. Nesse sentido, o presente trabalho procura demonstrar que, dentre os enumeráveis estilos ressonantes em *Poema sujo*, podemos nele observar traços que evocam, de forma marcante, as proposições do movimento expressionista. Conquanto o Expressionismo seja um estilo comumente de ordem das artes plásticas, sua manifestação na literatura é observada por críticos e estudiosos da arte literária.

O Expressionismo

Para ARGAN (1992), o Expressionismo é uma manifestação artística que se caracteriza com o surgimento do movimento artístico francês denominado *Fauves* (feras) e o movimento alemão *Die Brücke* (A ponte), os quais surgiram quase simultaneamente em 1905. Insurgem-se em oposição a aspectos de concepção de arte e de formas de composição do Impressionismo (Paris, 1860 – 1870). ARGAN (1992) entende que, ao contrário deste, para o qual o procedimento artístico dava-se com uma abordagem direta da realidade (objeto) pela consciência (sujeito), portanto, do exterior para interior, de forma sensitiva, a abordagem expressionista ia do interior para o exterior, numa atitude volitiva em que o sujeito em si imprime o objeto. Para ele, O Expressionismo opõe-se como antítese ao Impressionismo, mas o pressupõe, pois ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro (Expressionismo) a resolva no plano do conhecimento e o segundo (Impressionismo) no

plano da ação. Entende ARGAN (1992) o Expressionismo, no seio das correntes modernistas, como superação do ecletismo desses como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser a função da arte. Pretende-se, no Expressionismo, diz ele, passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo "científico") e sim na superação dialética das contradições históricas, começando pelas tradições nacionais.

Em referência aos dois movimentos que, para ele, atuam de forma independente entre si, mas que ambos se têm em conta e mutuamente se consideram um ao outro, afirma:

> Se não se pode negar que os movimentos dos fauves e da Brücke ainda mantêm relação com as respectivas tradições figurativas nacionais, apresentando-se o primeiro como fenômeno tipicamente francês e o outro como fenômeno tipicamente alemão, é de excluir de ambos uma intencionalidade nacionalista: toma-se consciência dessas diversas tradições como o desejo determinado de superá-las, para dar origem a uma arte historicamente europeia. A corrente dos fauves não teria nascido se na situação francesa, caracterizada pelo interesse cognitivo e pela orientação fundamentalmente clássica do Impressionismo, não tivessem se inserido, no final do século, impulso de origem nórdica e de acentuado caráter romântico: a ânsia religiosa (mas não católica, e sim protestante) de Van Gogh e o fatalismo, a ideia da predestinação, a angústia kierkegaardiana de Munch. A corrente da Brücke não teria nascido se a cultura alemã, no decorrer do século XIX, não tivesse elaborado uma teoria da arte na qual o Impressionismo se enquadrava pelo que realmente era: não um naturalismo banal, mas uma rigorosa pesquisa sobre o valor da experiência visual como momento primeiro e essencial da relação entre sujeito e objeto, fundamento fenomênico, não mais metafísico, da consciência. (Argan, 1992, p. 228).

Já a historiadora de arte Graça Proença (1989) apresenta o Expressionismo como um estilo artístico que se caracterizou com a eclosão do movimento de artistas alemães, *Die Brücke* (A Ponte). Considera também que se trata de uma reação ao Impressionismo, opondo-se essencialmente ao fato de que este tão somente se preocupara com as sensações provocadas pela luz e pela cor, sem se importar com as questões sociais e os sentimentos humanos da sociedade moderna. Entende que tais procedimentos é que justamente nortearam a produção dos expressionistas, ou seja, os artistas alemães, não só, mas principalmente, integrantes do grupo *Die Brücke*. Afirma que "esta tendência de expressar as emoções humanas e interpretar os sentimentos mais dramáticos do homem já vinha sendo realizada por Van Gogh, que não se preocupava mais em fixar os efeitos efêmeros da luz solar sobre os seres. " (PROENÇA, 1989, p. 152).

E mais adiante acrescenta:

> Além de Van Gogh, o pintor norueguês *Edvard Munch* (1863 – 1944) também inspirou o movimento expressionista. Sua obra *O Grito* é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. Nela a figura humana não apresenta suas linhas reais mas contorce-se sob o efeito de suas emoções. As linhas sinuosas do céu e da água, a linha diagonal da ponte, conduzem o olhar do observador para a boca da figura que se abre num grito perturbador. Essa atitude inédita até aqui para as personagens da pintura e a ênfase para as linhas fortes evidenciam a emoção que o artista procura expressar. (Proença, 1989, p. 152)

Em seguida a suas considerações sobre o Expressionismo, a autora passa a tratar de um outro movimento artístico, o Fauvismo. Portanto, percebe-se que, para PROENÇA (1989), este movimento é uma outra manifestação artística de linha francesa, que não implica o Expressionismo. Para ela este tem origem com o movimento alemão *Die Brücke*, o qual, efetivamente, realiza o que se denominará de Expressionismo. Informa que o crítico de arte Louis Vauxcelles atribuiu aos jovens artistas à frente do movimento a denominação de *fauves* ("feras"), em virtude do uso intenso das cores puras, não as misturando ou matizando-as. Cita Matisse como o maior deles, cuja forte característica é a de não ter em conta o realismo, tanto no que diz respeito às formas quanto às cores:

> Assim, as figuras interessam enquanto formas que constituem uma composição. É indiferente ao artista se elas são de pessoas ou de natureza-morta. Por exemplo, em *Natureza-morta com Peixes Vermelhos*, quadro pintado em 1911, podemos observar que o importante para Matisse é que as figuras – tais como a mulher, o aquário, o vaso com flores e a pequena estante –, uma vez associadas, compõem um todo orgânico. Mas esse objetivo não era procurado apenas pela associação das figuras. As cores puras e estendidas em grandes campos, como o azul, o amarelo e o vermelho, são também fundamentais para a organização da composição. (Proença, 1989, p. 154)

Em relação à literatura, no clássico *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (1972), de Gilberto Mendonça Teles, encontram-se considerações sobre a matéria num capítulo dedicado ao "Expressionismo". Nele, o autor afirma que a designação, em sentido amplo, advém de imagens do interior do ser, que se manifestam pateticamente e que, em relação aos aspectos técnicos, apresenta relações com o Impressionismo, a tal ponto que os dois termos foram, muitas vezes, confundidos. "Tomava-se a expressão como uma impressão interior (...), sob o impulso de uma intuição ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que contava era a expressão (...) como as palavras em liberdade do futurismo e o automatismo dos dadaístas e surrealistas. " (TELES, 1972, p. 78)

TELES (1972), como o faz PROENÇA (1989), considera o Expressionismo de origem alemã e em nenhum momento faz alguma referência à proximidade dele com o Fauvismo francês que, como vimos, para ARGAN (1992) é o Expressionismo na França.

Todavia, estabelece uma divisão histórica do Expressionismo em três fases, considerando que o movimento do grupo alemão *Die Brücke* (1905) é de caráter pré-expressionista, na linha dos autorretratos de Van Gogh e do construtivismo de Cèzanne, como se sabe dois pintores franceses indiscutivelmente extraordinários e apontados tanto por PROENÇA (1989) quanto por ARGAN como pós-impressionistas, com evidentes e fortes traços que serão demarcadores do Expressionismo. Vale notar que nesse mesmo ponto, TELES (1972) afirma ainda que "nessa época aparece pela primeira vez o termo 'expressionismo' usado em 1901 pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé para caracterizar o estilo de uma série de seus quadros. " (Teles, 1972, p. 79)

Esse alinhamento entre os três historiadores, os de arte, Proença e Argan, e o de literatura, Teles, está pressuposto em PROENÇA (1989) ao comentar a pintura de Cézanne:

> (...) Em *Madame* Cézanne, fica evidente a intenção geometrizante do artista, pois ele representa o rosto da figura com forma oval e os braços com formas cilíndricas. Olhando a pintura de Cézanne, fica fácil compreender a enorme influência que exerceu sobre os artistas que nas primeiras décadas do século XX criaram a arte denominada moderna. (Proença, 1989, p. 147).

E sobre Van Gogh:

> (...) Enquanto viveu não foi reconhecido pelo público nem pelos críticos, que não souberam ver em sua obra os primeiros passos em direção à arte moderna, nem compreender o seu esforço para libertar a beleza dos seres por meio de uma explosão de cores. " (Proença, 1989, p. 150)

Nessa mesma perspectiva, portanto, lemos em ARGAN (1992):

> Um elemento comum a Cézanne, Signac e Van Gogh era a *decomposição* da aparência natural, ou do "motivo", para pôr em evidência o processo de agregação, a estrutura da imagem pintada: com efeito, eles pintam com pinceladas destacadas, nítidas, dispostas com certa ordem ou ritmo, que dão a ideia da matéria concreta, da cor e construção *material* da imagem. A pesquisa dos *fauves* se dirige justamente à natureza dessa ordem ou ritmo, que para Cézanne correspondia à ordem intelectual da consciência; para Signac, à lei ótica dos efeitos de luz; para Van Gogh, ao ritmo profundo da existência traduzido em gestos. (Argan, 1992, p. 232)

TELES (1972) segue historiando procedimentos, ações e movimentos que, para ele, vão perfazendo o percurso do Expressionismo. Nesse sentido, afirma que em 1910 o termo aparece na revista "Der Sturm" (A tempestade) o qual remetia a outro movimento cultural na Alemanha da mesma envergadura deste, denominado "Sturm und Drang"

(impulso, tempestade e assalto). Diz que após um artigo de "W. Werringer" publicado na "Der Sturm", em 1901, em que o autor declara como expressionismo os estilos das obras de Cézanne, Van Gogh e Matisse, o termo se popularizou e, em 1914, era empregado também na literatura.

E, centrando-se na poesia alemã, em que, segundo ele, se verificaria esse novo estilo, TELES (1972) afirma:

> O primeiro grupo de poetas expressionistas foi o do "Der Neue Club" (o novo clube), de Berlim, onde se nota a figura dinâmica de Kurt Hiller que, já em 1912, publicaria a primeira antologia de poetas expressionistas. A nova poesia alemã se preocupava agora com a inércia, o sentimento burguês, a fome e a sua linguagem se enchia de metáforas, com palavras potentes, numa sintaxe confusa, tal como a vida interior que ele devia também expressar. A arte, segundo um artigo de Arthur Drey, publicado em Die Aktion, em 1911, é a expressão da personalidade. O expressionismo seria o primado da personalidade humana, com as forças obscuras da alma destruindo a superfície da lógica, tal como no dadaísmo. (Teles, 1972, p. 80)

TELES (1972) fecha suas considerações em torno do Expressionismo apresentando trecho de um texto denominado *Expressonismus in der Dichtung* ("Expressionismo na poesia") de uma conferência realizada por Kasimir Edschmid, em dezembro de 1917, publicada em *Die Neue Rundschau* ("O novo panorama"), no ano seguinte (1918), o qual "Foi extraído de *Die Deutsche Literatur. 20 Jahrhundert, volume II, Munique, 1967*" e que tal texto é "*o único manifesto verdadeiramente expressionista*" (Teles, 1972, p. 81). Por nossa vez, transcrevemos a seguir trecho desse trecho do texto denominado, como se disse, "Expressionismo na Poesia":

> (...)
> As frases se encontram dobradas no ritmo de uma maneira diferente do comum. Elas obedecem à mesma intenção, ao mesmo fluxo do espírito que somente revela o essencial. Melódica e encurvamento reinam sobre elas. Mas não para um fim em si mesmos. As frases, penduradas numa grande cadeia, servem ao espírito que as forma. (...) A palavra se torna flecha. Atinge o interior do assunto, é enfatizada por ele. Ela se torna cristalinamente a verdadeira imagem do objeto. Então desaparecem as palavras supérfluas. O verbo se estende e torna-se mais afiado, tenso, para apanhar a expressão clara e distintamente. O adjetivo ganha a fusão com o portador do pensamento-palavra (*Wortgedanden*). Também ele não pode circunscrever. Ele tem que dar a essência de modo mais breve, somente a essência. Nada mais.
> (...)
> Esse tipo de expressão não é alemão nem francês. E ele é supranacional. Ele não é somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é programa do estilo. É um problema da alma. Uma coisa da Humanidade. (Teles, 1972, p. 84)

Ainda no que tange à literatura, observamos que Salvatore D'Onofrio, em seu também clássico *Literatura Ocidental, autores e obras fundamentais* (1990), ao tratar da literatura do século XX, expressão que diz preferir a Modernismo, entende que o

Expressionismo surge na Alemanha, quase contemporâneo ao Futurismo na Itália. Não detalha, como fizeram os demais historiadores supracitados, os seus autores. Todavia, como aqueles, diz que sua manifestação se verifica nas artes plásticas, na pintura de alguns artistas que as expuseram na galeria de arte *Der Sturm* de Berlim, em 1912. Também como aqueles, afirma que tais pintores foram denominados de expressionistas, porque, para os mesmos, a arte era a expressão do "eu" e que se fazia de dentro para fora, em oposição ao Impressionismo, que era de fora para dentro. E que da pintura essa estética passou para as outras artes, dentre elas a literatura.

Referindo-se à literatura afirma:

> Em literatura, encontra no lirismo sua manifestação mais apropriada. As combinações rítmicas, os cortes surpreendentes, o jogo de imagens ousadas, permitiram a sublimação do patético e a exaltação das paixões. O processo técnico usado era a extrema liberdade léxica, sintática e semântica. Os temas mais explorados pelos poetas expressionistas são o sexo, visto por uma nova ótica moral; a crítica à sociedade, atacando autoritarismo e hipocrisia; a simpatia para com o mundo dos miseráveis e dos injustiçados. O movimento expressionista tem em comum com o Futurismo a disposição de demolir a cultura passada e criar um novo homem; mas dele se difere pelo pacifismo, pelo sentimento de fraternidade universal e pelo desprezo da civilização materialista, industrial, mecanizada. Por não aderir ao Nazismo, foi por ele destruído, a partir de 1933, quando Hitler subiu ao poder. (D'Onofrio, 1990, p. 427)

O *Poema sujo*

Pode-se dizer que Ferreira Gullar foi um poeta consagrado. Obteve os principais prêmios de poesia em língua portuguesa. No fim da vida, decidiu cometer, quem sabe, a última das suas contradições, ingressar na Academia Brasileira de Letras (ingressa em 2014 e falece em 2016), o que até então sempre recusara fazer. Foi crítico de arte, como também ensaísta e dramaturgo, além de cronista em alguns dos grandes jornais do País.

Ativo e engajado nas polêmicas sobre as questões político-sociais e culturais de seu país, esteve na vanguarda de movimentos dessa natureza, desde quando presidiu do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Brasileira de Estudantes (UNE) na década de 1960. Fundou, com Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, e Paulo Pontes, entre outros, o "Grupo Opinião" cuja ação cultural ganhou grande notoriedade, dentre as quais o surgimento de Maria Bethania no "Show Opinião" (em substituição a Nara Leão, que estava enferma) cantando a canção "Carcará" de João do Vale e José Cândido. Nesse mesmo período ingressou no Partido Comunista Brasileiro.

Isso tudo lhe custou a perseguição política do então governo da ditatura militar, iniciado no ano de 1964, o que o obrigou a exilar-se por alguns países. Primeiro na Rússia,

Depois no Chile, Peru e Argentina, sempre "fugindo" das ditaduras militares que se instalavam.

Essa inquietude e insatisfação se operou também em sua atuação poético-cultural. Sendo essencialmente um poeta, sua trajetória perambulou por caminhos em que o contraditório foi seu diapasão por um longo período. Exatamente até a "exaustão", que nos parece ter sido, ao mesmo tempo, o apogeu dessa "experimentação" e a configuração de sua obra-prima: o *Poema sujo*.

Com uma entrada marcadamente tradicional, sua obra inaugural, *A luta corporal* (1954), abre-se com "Sete poemas portugueses", os quais se compõem com as denominações de "Três", "Quatro", "Cinco", "Seis", "Sete", "Oito" e "Nove". São poemas cuja forma clássica os norteia: quartetos, tercetos, sonetos, medidos, rimados. Logo em sequência, os poemas seguintes já se fazem em versos livres, indo para longos poemas em prosa e encerrando-se com o poema "Roçezeiral", o qual é um ousadíssimo experimentalismo fonossintático, que, poder-se-á dizer, envereda largamente pelo *nonsense*, tal a angústia e o inconformismo com o fazimento do poema em geral e o seu próprio. É o início da "luta corpóreo-espiritual" com a construção do poema.

Essa luta, como dissemos, se estende, concretamente, até o "partejamento" de *Poema sujo*, passando antes pela construção de poemas concretos e neoconcretos, escritos entre 1957-1958; poemas engajados (*Romances de Cordel*), entre 1962-1965, numa constante oscilação contraditória de formas e temas.

Em 1975 é publicado *Dentro da noite veloz*. Livro que, a nosso ver, estabelece a poética de Gullar. Há nele a explicitada opção por uma poesia participante, todavia em que o equilíbrio, o diálogo entre forma e conteúdo, fundamentais à arte poética, se concretizam. Daí em diante, consolidada sua poética, sua poesia, até o fim, é, dessa forma e nessa perspectiva, uma fecunda e arguta leitura poética de mundo de seu tempo presente, dos homens presentes, da vida presente.

No interregno entre esta obra e as subsequentes está o *Poema sujo*. Um poema-obra que, se guarda grandes relações com as obras anteriores, delas se distingue por sua original peculiaridade.

O fazimento da obra é bastante conhecido. Sua motivação tem sido citada constantemente por estudiosos dela e também o foi pelo poeta em várias de suas entrevistas e depoimentos. Como observamos neste trabalho, Ferreira Gullar encontrava-se em Buenos Aires num processo de conturbado exílio, vez que vinha empreendendo uma "fuga" por países anteriores em decorrência da instalação de governos militares

ditatoriais, quando também naquele país isso acontece. Sentira-se num beco sem saída, situação similar à que deu título à peça que escrevera com Vianinha: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966).

Só, angustiado e temeroso, é levado a buscar alguma forma de lidar com aquele tormento. Do que se depreende desse fato, pode-se afirmar que a única saída possível vislumbrada foi o profundo grito poético que se estendeu de maio a outubro de 1975 e que acabou se perpetrando em sua obra-prima: *Poema sujo*.

Referindo-se à poesia de Gullar, afirmou Alfredo Bosi:

> Os textos de Ferreira Gullar são participantes sejam quais forem os temas que ele trabalha: noticiando a morte do homem quase anônimo ou pranteando o fim de Che Guevara, é sempre a mesma voz que sopra em cada palavra o hálito da vida. Esse dom generoso ditou-lhe o *Poema Sujo* (1976), em que se tocam, imantados pelo discurso da evocação, o puro mito e a mais crua mimese. O *Poema sujo* é uma longa fala da memória, e o seu objeto, real e imaginário, a cidade do poeta, São Luiz do Maranhão. Memória-saudade e memória-desespero. Há tanto dilaceramento nessa reconstrução febril do passado que, lido o poema de um só lance, cala-se toda veleidade de rotulá-lo ideologicamente. A poesia reencontra aqui a sua vocação musical de abolir o tempo, não já contrafazendo as artes do espaço, mas explorando o próprio cerne da duração. (Bosi, 1999, p. 473)

É, pois, tomado de um misto de saudade e desespero, confinado em seu exílio, agora em Buenos Aires, num país cujo governo também acabara de ser ocupado por uma ditadura militar, que o poeta se vê acometido do medo de ser preso como um clandestino fugido justamente de uma ditadura militar vizinha. As consequências poderiam ser ainda piores. Assim, nesse estado de angústia e desespero é que o poeta acabará por conceber o que viria a ser sua obra mais conhecida e, certamente, a mais estudada e reverenciada. A começar com Vinícius de Moraes que conheceu o poema em Buenos Aires, numa noite de leitura do mesmo, feita pelo próprio Gullar na casa de Augusto Boal. De volta ao Rio de Janeiro, Vinícius vai dá-lo a conhecer a amigos artistas e intelectuais numa sessão de leitura em sua casa. Dentre esses amigos estava Enio Silveira, editor da Editora Civilização Brasileira que, em 1976, irá publicá-lo.

Numa longa entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira*, o qual trata de sua vida e obra, Ferreira Gullar, assim se expressa sobre a construção de *Poema sujo*:

> O *Poema sujo* foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamarati. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: "Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final, o depoimento final. Eu vou ter que escrever isso". Então fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda; não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida. Escrevi esse poema como um poema-limite. Nele tem de tudo: formalismo, infância, aventuras. Quando escrevi o poema sentia como se

> estivesse rodeado de outras vozes, dos poetas, dos amigos, da vida, dos ventos, do Brasil – não era um poema individualista. (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 6, set, 1998, p. 44-45)

Como se pode notar, premido, por acontecimentos bastante ameaçadores, o poeta é movido, na construção do poema, por um processo de fluxo de consciência que o conduz, em reminiscências vertiginosas e multíplices, a fatos idos e vividos em sua São Luiz do Maranhão de infância e adolescência e o reconduz a seu tempo presente de exílio em Buenos Aires, em situação cujas consequências decorrem de fatos idos e vividos no Rio de Janeiro de sua juventude e maturidade.

O poema é, pois, construído por meio de uma linguagem altamente subjetiva que vai escavando, por esse processo de reminiscência, um tempo e espaço empíricos em que vivera o sujeito poético. Com eles, paralelamente e em inter-relações, caminham o tempo e o espaço do seu presente:

> (...)
> na sala de nossa casa
> a mesa com a toalha as cadeiras o
> assoalho muito usado
> e o riso claro de Lucinha se embalando na rede
> com a morte já misturada
> na garganta
> (...)
> Eu debruçado no parapeito do alpendre
> via a terra preta do quintal
> e a galinha ciscando e bicando
> uma barata entre plantas
> (...)
> Dias que se vazam agora ambos em pleno coração
> de Buenos Aires
> às quatro horas desta tarde
> de 22 de maio de 1975
> trinta anos depois (Gullar, 1991, p. 234-235)

Esse processo poético lírico-reflexivo e tenso com que o pensamento do poeta flui, transitando de maneira simultânea e concomitante em espaços-temporais diversos, se reflete numa conjunção perfeita do plano da expressão com o plano do conteúdo, observados na composição estrutural da linguagem, cuja mobilização vertiginosa de seu ritmo se estampa na "dança" fônico, morfossintática e semântica ziguezagueante que se configura no espaço físico da folha em branco.

À fatura deste peculiar viés estilístico seguramente se soma outra ziguezagueante mobilização, qual seja, a diversificada presença de muitos estilos literários de época consolidados, com os quais o poema tranquilamente dialoga à medida que se desenha. Portanto, o poema é um caudal cuja corrente serpeia um longo caminho tecido de fortes

precipitações, abruptos estreitamentos, mas também remansos de água em descanso. Daí o seu estilo plural configurado numa linguagem polifônica e polifórmica, modelando-se na poética modernista desagregadora; posicionado numa aderência enriquecedora à poesia que se configura pela linguagem do cotidiano, comunicativa; determinado a deselitizar o poema sem empobrecê-lo com a rudeza e o simplismo de uma subliteratura, mas, nessa linha de escavação pesquisadora, ir instaurando uma poética inovadora e mais condizente com o seu instante. Nele, sem grandes dificuldades, se veem estampados o "desvairismo marioandradiano", a "libertinagem de Bandeira", o futurismo de Álvaro de Campos, o Concretismo, o poema em prosa, o prosaísmo, o coloquial, o verso tradicional, o verso livre etc.

Assim é que a "sujidade" do poema vai ficando delineada, ao longo de seu percurso, na perfeita comunhão de sua forma e conteúdo. "Sujo" no nível do gênero, pois que se perfaz por uma conduta crítico-lírica-narrativa. "Sujo" na linguagem estilístico-polifórmica em que ao padrão culto se agrega uma oralidade eivada de "chulo". "Sujo" observável nas questões sociais presentes na crônica pobreza, miséria e exploração vividas pelo povo brasileiro, simbolicamente configuradas, desde a São Luiz do Maranhão da infância e adolescência do poeta revivescida.

No conjunto desse amálgama de elementos estilístico-temáticos percebidos na elaboração do poema, a nosso ver, se verificam acentuados traços do Expressionismo. A crer no que nos disseram os críticos-historiadores acima citados, em cujos estudos teóricos embasamos este trabalho, a presença do Expressionismo em *Poema sujo* é um dos marcantes estilos perceptíveis.

Certamente, diga-se por fim e de passagem, no período de sua criação, o poeta não se dera a quaisquer preocupações em recorrer a este ou aquele tipo de estilo poético conhecíveis, mas sim à sua capacidade e competência peculiares de liberdade inventiva de compor sua obra. Mas é certo também que nisso, incontestavelmente, subjazem as inevitáveis influências do patrimônio histórico, literário, cultural na formação de sua mundividência. Certo é, igualmente, que a grande diferença, no caso em questão, está em que a força manipuladora daqueles estilos heterogêneos todos, inconscientemente ou não, resulta, no ato da criação, num estilo particularíssimo, peculiar e, nesse sentido, original, numa realização artístico-poética de primeira grandeza.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
¬¬¬¬¬. *Entre a Literatura e a História*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
DAMAZO, Tito. *Ferreira Gullar: uma poética do sujo*. São Paulo: Nankin, 2006.
D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência: Miró/ João Cabral, da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado*: *Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
GULLAR, Ferreira. *Toda a Poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991
OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: Um Diálogo em Três Dimensões.* São Paulo: Unesp, 1999.
PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.
TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
VÁRIOS. "Entrevista: ***A trégua***". In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar**, n. 6, p. 31-55, set, 1998.

A ESTRUTURA SINFÔNICA EM *SAGA*, DE ERICO VERISSIMO

Gérson Werlang (UFSM)[1]

Resumo: Este estudo tem como tema de análise uma das obras de Erico Verissimo mais negligenciadas pela crítica, o romance *Saga*, de 1940. Entre os aspectos largamente negligenciados estão as relações e intertextos com a música existentes na obra, cujo alcance é mesmo estrutural, ao atribuir uma forma sinfônica ao romance. Este ensaio recupera alguns aspectos fundamentais da obra que foram esquecidos ou suprimidos pela indústria editorial, deixando parte do sentido de *Saga* oculto aos leitores atuais.
Palavras-chave: Erico Verissimo; Música; Intertextualidade; Forma sinfônica.

Erico Verissimo construiu, ao longo de quase cinquenta anos de carreira literária, uma obra que notabilizou-se como uma das mais importantes da literatura brasileira. Dentre seus mais de trinta livros, onde se encontram desde volumes de contos, literatura infanto-juvenil e livros de viagens, destacam-se os romances. Dentre eles, paira soberana a trilogia *O tempo e o vento,* além de outros romances tardios, como *Incidente em Antares, O prisioneiro* ou *Noite.* Aspectos sociais e históricos além de uma profusão de outros temas foram analisados em sua obra, em artigos acadêmicos, teses e dissertações.

Um aspecto menos estudado, embora diversas vezes citado pela crítica e outras tantas pelo próprio Erico, era a presença da música em sua obra. Apesar do escritor seguidamente destacar esse aspecto e incentivar os críticos a estudarem sua obra sob essa perspectiva, Erico morreu sem ver um estudo aprofundado sobre o assunto.

Além da presença de aspectos musicais, como elementos ligados a obras musicais, compositores, personagens músicos ou melômanos, há em sua obra outro aspecto muito interessante, que é o uso de estruturas musicais para a construção romanesca.

Um desses usos aparece em um romance hoje quase obscuro, *Saga* (*S*)[2], publicado em 1940. Escrito em primeira pessoa, caso único na ficção do escritor, *Saga* narra a busca de Vasco "rumo a um destino melhor que o justifique" (CHAVES, 2001, p. 63). Vasco é um personagem que aparecera em diversos romances anteriores de Erico, junto a um grupo de personagens que estão presentes no conjunto de romances que forma a primeira parte de sua obra, hoje conhecida como "ciclo de Porto Alegre", já que a maior

[1] Gérson Werlang é músico e escritor. Professor da Universidade Federal de Santa Maria nas áreas de Música e Letras. Graduado em Música (UFSM), Mestre em Música (University of Miami), Doutor em Letras (UFSM). Contato:gerwer@rocketmail.com.
[2] Nas citações frequentemente utilizarei a abreviatura *S* para referir-me a *Saga.*

parte das ações se passa nessa cidade. Em S*aga,* Vasco decide romper com esse círculo que começa a sufocá-lo e, seguindo suas convicções, decide deixar Porto Alegre e lutar na Guerra Civil Espanhola, esperando colaborar na construção de um mundo mais justo. Ao contrário do esperado, a rotina da guerra e da destruição provoca a sensação da inutilidade do conflito, e a ojeriza pela violência leva a uma posição pacifista do personagem, que retorna ao Brasil, se casa com Clarissa e vai viver no campo, local onde acredita construir um futuro tranquilo e digno para sua família. Segundo Chaves:

> A participação de Vasco na guerra civil espanhola provoca uma extensão do problema da liberdade no nível do debate ideológico. Até aqui restrito ao cenário de Jacarecanga ou Porto Alegre, o romance foi acrescido duma dimensão "internacional", propondo inclusive a análise do confronto fascismo/comunismo. Isto não significa, é claro, uma tomada de posição partidária da qual o autor continua se isentando, mas comprova a coerência ideológica dentro da qual ele mantém a investigação (2001, p. 65).

Mais tarde, Erico considerará o romance artificial, desgostando de algumas soluções. Apesar dessa posição pessoal do escritor e da concordância dos críticos em muitos aspectos, houve quem salientasse o valor da obra[3].

No que concerne ao uso da música, *Saga* apresenta uma das mais interessantes construções relacionadas a elementos musicais de toda a obra de Erico Verissimo. Estruturado em quatro partes, o romance segue uma linha de raciocínio que parte do elemento épico da luta ao descanso final do guerreiro (quando Vasco retorna ao Rio Grande do Sul e se casa com Clarissa). Essa linha de desenvolvimento do romance apresenta ligações explícitas com obras musicais sugerindo uma leitura intertextual entre música e literatura, como um programa em uma obra musical.

A música programática ou de programa foi uma das formas criadas durante o Romantismo no qual a música apresenta um caráter narrativo ou descritivo (GROVE, 1994, p. 639). Embora existam exemplos anteriores ao Romantismo, foi naquele momento histórico que a música programática se tornou corrente na produção da maior parte dos compositores.

A estrutura sinfônica

Há que se perguntar, primeiramente, o que seria uma estrutura sinfônica em uma obra literária. A resposta mais simples é: uma obra literária que contém a estrutura de

[3] CHAVES, 1981, p. 55; ATHAYDE, 2005, p. 87.

uma sinfonia. A resposta, a princípio tão simples, esconde algumas armadilhas. Como transpor o elemento estrutural de uma obra musical para uma obra literária? A estrutura de *Saga* dá a resposta a essa pergunta. Além disso, Erico deixa pistas dessa relação sinfônica no decorrer do texto.

Nas primeiras edições de *Saga,* cada uma das partes que compunham o livro era precedida de uma citação musical, um fragmento de partitura cujo significado está intimamente associado ao texto que lhe segue. As citações aparecem somente nas primeiras edições do livro (pelo menos até a quinta edição) tendo sido suprimidas nas edições posteriores, caindo no esquecimento. Essas citações, no entanto, estabelecem o diálogo intertextual musical-literário (intermidiático) e nos dão pistas preciosas sobre a estruturação da obra e sua íntima ligação com a música.

O círculo de giz

Antecedendo a primeira parte da obra, intitulada *O círculo de giz*, aparece o seguinte fragmento musical:

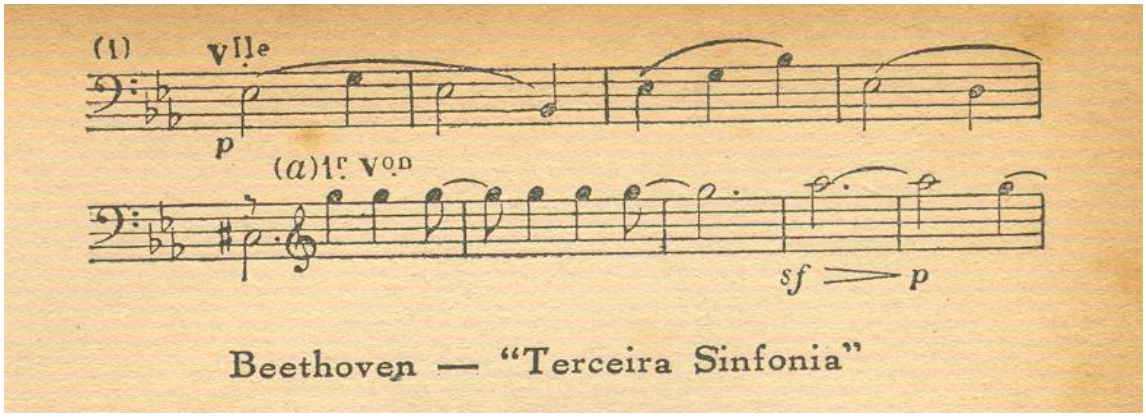


Figura 1 - Fragmento da Sinfonia nº3, *Eroica*, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 9 – *S1*).

Esse fragmento, conforme aparece indicado, é parte da Terceira Sinfonia de Beethoven, conhecida como *Eroica*. O fragmento faz parte do primeiro movimento da obra.

Composta em 1803, essa sinfonia foi originalmente concebida como uma homenagem a Napoleão Bonaparte, cuja figura e feitos Beethoven admirava. Com as posteriores guerras de conquista e tendo se sagrado imperador, o ditador decepcionou

Beethoven, que riscou o nome de Napoleão da partitura e substituiu o antigo nome por *Sinfonia Eroica*. Beethoven procurou negar a inspiração original, dizendo que o novo nome era apropriado, já que a sinfonia exaltava feitos de coragem heroica.

Estruturada em quatro movimentos, essa obra marca a passagem do compositor para um estilo mais maduro de composição, se desvencilhando do estilo clássico utilizado no início de sua carreira na direção de um nascente romantismo musical. Esse impulso rumo ao romantismo musical estabelecido por Beethoven a partir da Terceira Sinfonia (note-se que o Romantismo, em música, tem um início tardio -século XIX- se comparado com o Romantismo literário) tem relações estreitas com o impulso de Vasco de ir lutar na Espanha, um impulso heroico, similar à motivação da sinfonia:

> A vida é um grande jogo e o destino, um parceiro temível que só aceita grandes paradas. Está bem. Ponho na mesa todos os meus sonhos. Não basta? Jogo então a vida. Do outro lado das montanhas fica a Espanha e a guerra. Caminho ao encontro de novas sensações. Ou da morte. Que importa? A morte também é uma aventura, a definitiva, a irremediável (*S*, p. 11).

Apesar desse caráter heroico estar bem acentuado na primeira parte da narrativa, em nenhum momento está carregado de otimismo, mas sim de uma posição crítica em relação à guerra. Vasco carrega consigo a desilusão inerente que o faz evitar tanto o sentimentalismo carregado de alguns companheiros, como a ânsia suicida de outros. Além disso, a perda de amigos e a estupidez do conflito trazem à tona elementos que distanciam a narrativa da possibilidade de exaltação da guerra e dos feitos heróicos *per se*. Esse caráter reflexivo está espelhado na *Eroica*, onde, depois de um início otimista no primeiro movimento (Allegro com brio), apresenta-se uma reflexiva Marcha fúnebre como segundo movimento (Marcha fúnebre: Adágio assai). Aqui, o texto musical e o texto literário tocam-se, num diálogo que cabe ao leitor refazer.

Outro aspecto que estabelece um diálogo intertextual musical-literário é o aspecto do destino, desde o princípio citado por Vasco como uma das forças que o levaram à Espanha para lutar. Esse aspecto estabelece um diálogo direto com a Quinta Sinfonia de Beethoven, obra que é citada no texto. O personagem que catalisa esse aspecto é Marcus Silberstein, que "tem uma testa que avança alcantilada para a coroa da cabeça com o harmonioso ímpeto de uma fuga de Bach" (*S*, p. 134). Marcus, que chega com outros judeus austríacos seus companheiros para juntarem-se ao batalhão, é músico e descobre em Vasco um interlocutor:

> No dia em que ele descobre o meu interesse pela música, não me abandona mais. Conta-me dos concertos que ouvia ou em que tomava parte em Viena (...) Adoro Beethoven, "aquele ser feio e quase disforme que inundou o mundo de beleza e de harmonias eternas" (*S*, p. 135).

O intertexto estabelecido mantém um permanente diálogo beethoveniano. Para Marcus, Beethoven tem um significado transcendental, que se confunde com sua própria vida:

> - Nunca ouviu a Quinta Sinfonia?
> - Muitas vezes.
> - Lembra-se daquelas notas iniciais?
> Cantarola. Faço um sinal afirmativo com a cabeça. Ele prossegue: - "*So pocht das Schicksal an der Pforte*". Assim o destino bate à porta. Quatro pancadas agourentas que se repetem. (...) – Um dia ouvi essas batidas solenes à minha porta.
> - O destino...
> - A Gestapo (*S*, p. 135).

O motivo beethoveniano ecoa pela narrativa, levando a uma leitura ambígua onde a música está sempre presente, como um rio que corre paralelo a outro, o rio da literatura mesma. Essas vias paralelas que se entrecruzam a todo instante, mais como duas espirais em contínuo diálogo, abrem o caminho para a possibilidade de leitura auditiva da obra. É preciso, além de querer ouvir, abrir-se a possibilidades de escuta. Segundo Roland Barthes:

> (...) ao passo que, durante séculos, a escuta foi definida como um ato intencional de audição (escutar é *querer* ouvir, um ato inteiramente consciente), atualmente nela reconhecemos o poder (e quase a função) de varrer espaços desconhecidos: a escuta inclui em seu campo, não apenas o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, se assim podemos dizer, suas formas leigas: o que é implícito, indireto, suplementar, retardado: há uma abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de diferentes motivações, de superposições, há um desmantelamento da Lei que prescreve a escuta única (BARTHES, 1990, p. 227).

Esta polissemia está presente no intertexto de *Saga*, no seu diálogo beethoveniano. A abertura à possibilidade de *escuta do romance* traz à tona ligações não entrevistas numa leitura imediata. O tema do destino, como uma interrogação constante, permeia toda a narrativa. À medida que essa prossegue e a luta de *Saga* se desenrola, os destinos dos personagens se definem, e Vasco descortina aos poucos a visão do próprio destino, diverso daquele que havia imaginado a princípio. Os caminhos de Vasco são os mesmos caminhos da *Eroica* de Beethoven.

Sórdido interlúdio

A segunda parte do romance, intitulada *Sórdido interlúdio*, reafirma alguns aspectos anteriores. A segunda parte sugere, em vários momentos, um segundo movimento sinfônico. Encimando o título do capítulo aparece a seguinte citação da Terceira Sinfonia de Beethoven:

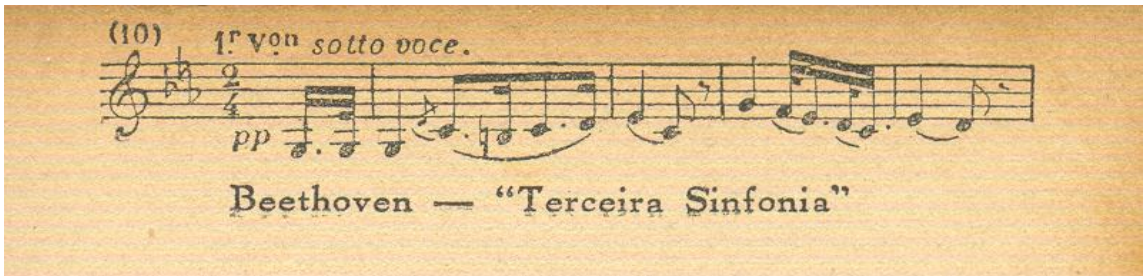


Figura 2 - Fragmento da Sinfonia nº3, Eroica, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 157 – *S1*).

Esse fragmento corresponde ao início do segundo movimento da *Eroica*, justamente a Marcha Fúnebre citada anteriormente. A ligação dessa seção do romance com a Marcha se torna evidente pela tomada de consciência de Vasco da condição absurda da guerra. Essa seção é a mais breve das quatro partes do romance, caracterizando o título "Interlúdio", palavra que também apresenta ligações musicais. Um interlúdio é "um trecho tocado ou cantado entre as partes principais de uma obra maior, como uma ópera" (GROVE, 1994, p. 459). A brevidade do capítulo o caracteriza como um interlúdio, mas também reforça a intenção musical do romance: o capítulo se constitui numa parte breve entre duas seções musicais (capítulos) maiores. Os segundos movimentos de sinfonias costumam ser mais breves do que os primeiros, e muitas vezes o movimento de menor duração.

A relação já antevista, por estar implícita na citação da Terceira Sinfonia, no sentido de uma reflexão sobre o heroísmo, a morte e o significado da guerra, alcança o ponto culminante na Marcha Fúnebre, para onde confluem tanto a *Eroica* como *Saga*, no sentido da tomada de consciência e também de uma posição ideológica, uma opção pela não-violência, ou ao menos pela visão da inutilidade da guerra como recurso para solucionar diferenças.

Com o fim iminente do conflito, fugitivos e soldados são levados a um campo de refugiados, onde as condições são precárias e a morte ronda o tempo todo. O intertexto com a Marcha Fúnebre é claro:

> Passam-se os dias. A miséria da condição humana me parece infinita. Manifesta-se de mil modos grotescos e trágicos (...) Vamos sendo comidos e sugados aos poucos. Por dentro pelos bacilos da colite e por fora, pelos parasitas (...) A disenteria faz dezenas de vítimas. Não temos recursos para os medicar. Há homens que caem e se entregam (*S*, p. 199-200).

Assim como o "ponto nevrálgico" (FIELD, 1995) da *Eroica* é o segundo movimento, também o é a segunda parte de *Saga*. *Sórdido Interlúdio* pode ser considerado o momento reflexivo da obra, que estabelece múltiplas ligações com elementos musicais. Há a ligação com a Marcha Fúnebre, mas também há a alusão à chamada do destino que determina o que Vasco chama de "o pobre peru ébrio que retorna ao seu círculo" (*S*, p. 213).

O destino bate à porta

Com título de *O destino bate à porta*, a estrutura sinfônica se mantém na terceira parte do livro. A ligação sinfônica também se mantém por outro lado, já que continuam as ressonâncias beethovenianas ao prenunciar, já no título, as ligações com a Quinta Sinfonia. Encimando o título aparece a seguinte citação:

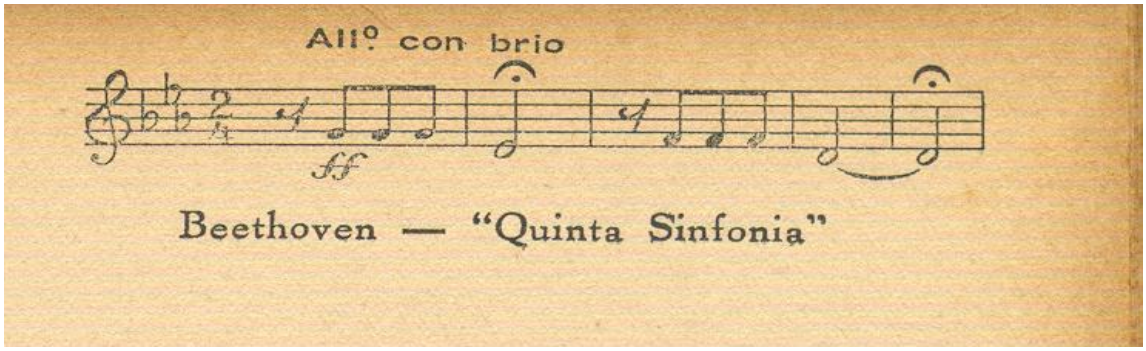


Figura 3 - Fragmento da Sinfonia nº5, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 169 – *S1*).

O fragmento citado corresponde ao início do primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven, o conhecido "tema do destino". Tantas vezes prenunciado dentro de *Saga*, o motivo do destino define a forma do livro. De todos os romances de Erico Verissimo, *Saga* é o que mais se aproxima de uma forma sinfônica. Possui quatro

movimentos bem estruturados (quatro partes), o segundo movimento é lento (a ligação com a Marcha Fúnebre dá o tom grave, de andamento lento da segunda parte), como costumam ser os segundos movimentos das sinfonias, e o último movimento é um allegro (a última seção onde Vasco encontra a solução para o seu destino). Não é de estranhar a chamada solução "romântica" do romance, já que ele se inscreve claramente num plano dominado por uma estrutura romântica. As sinfonias que compõem o intertexto de *Saga* são obras fundamentais e constituem passos decisivos rumo ao nascente romantismo musical do século XIX. Como o intertexto sinfônico é indissociável, é natural que a estrutura do romance contenha elementos marcantes do Romantismo, principalmente na sua parte final.

A terceira parte de *Saga* mantém o diálogo intertextual/intermidiático beethoveniano, ao se apropriar do tema do destino da *Quinta Sinfonia*, tantas vezes prenunciado no romance. A *Quinta Sinfonia* teve sua estréia em 1808, num concerto memorável do qual fazem parte também a *Sexta Sinfonia*, o *Concerto nº4 para piano e orquestra* e a *Fantasia para piano, coro e orquestra*, todos em primeira audição. Segundo Candé (2001b, p. 19) "o público não se entusiasma; com certeza não encontra o gênero de prazer que busca". As obras, radicalmente novas, afastam um público acostumado às convenções do Classicismo. Além disso, a densidade e profundas diferenças das peças apresentadas numa mesma noite não são de um gênero facilmente assimilável e provocam perplexidade na plateia.

A *Quinta Sinfonia*, composta simultaneamente à *Sexta Sinfonia* nos anos de 1807-08, foi estruturada em quatro movimentos, na tonalidade principal de dó menor, sendo eles: I - *Allegro com brio*; II – *Andante com moto*; III – *Allegro*; IV – *Allegro*. O tema do primeiro movimento citado no início da terceira parte está estreitamente relacionado com o impulso de Vasco na descoberta do seu destino: a princípio voltar para casa, fazer da luta cotidiana dentro de sua província a sua luta, em vez de recorrer a uma luta de pessoas estranhas num país distante. Tendo-se em mente a estrutura sinfônica do romance, o impulso heróico do início (primeiro movimento) se desfaz na visão da inutilidade e sordidez da guerra no segundo movimento (segunda parte), que leva à busca de Vasco pelo seu destino (terceiro movimento). Esta busca se revela diferente do que Vasco a princípio imaginara, a luta cotidiana na cidade traz conflitos, o início da Segunda Guerra evoca a sensação de aniquilação, de fim da civilização. A luta de

Fernanda pelos seus ideais, ameaçados pela cupidez de empresários como Almiro Cambará e Gedeão Belém, provoca em Vasco a sensação de que aquela forma de luta também não vale a pena. A dificuldade de Vasco em aceitar as diferenças entre as pessoas leva à sua resolução final. A morte de Pedrinho, irmão de Fernanda, acelera a tomada de decisão de Vasco de abandonar a cidade, o que prepara o quarto e último movimento de *Saga.*

Pastoral

A última parte de *Saga*, intitulada *Pastoral*, apresenta o seguinte fragmento encimando o título:

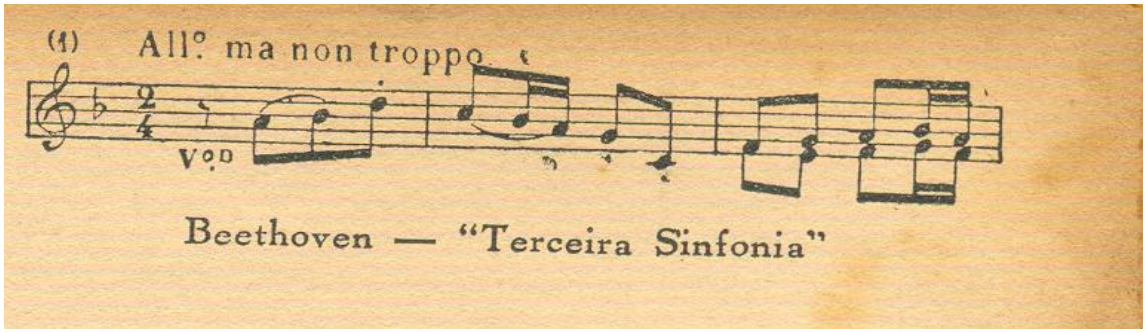


Figura 4 - Fragmento da Sinfonia nº6, Pastoral, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p.313 - *S1*).

Este fragmento pertence ao primeiro movimento da *Sexta Sinfonia*, conhecida como *Pastoral*. Note-se que o fragmento foi erroneamente assinalado como sendo parte da *Terceira Sinfonia*, provavelmente por um lapso ou do escritor ou do editor. Naturalmente, não faria nenhum sentido tal fragmento pertencer à *Eroica*. Como o título da última parte do romance indica, as ligações intertextuais confluem para a *Pastoral* de Beethoven, fechando o plano sinfônico da obra.

A *Sexta Sinfonia* de Beethoven foi composta em 1808, concomitante com a *Quinta Sinfonia*. Possui cinco movimentos, caracterizando a tendência de Beethoven em aumentar o tamanho das sinfonias, tendência que estabelece o padrão a ser seguido pelas gerações posteriores de compositores românticos. É uma obra descritiva, apesar da observação de Beethoven (apud MARSTON, 1996, p. 235) de que era "mais uma expressão de sentimento do que de pintura". O fragmento citado é do início da sinfonia, um *Allegro ma non troppo* que tem como subtítulo *Erwachen heiterer Empfindungen*

bei der Ankunft auf dem Lande (Despertar de sentimentos felizes na chegada ao campo). O diálogo musical-literário se estabelece de forma plena com o sentimento de Vasco ao voltar para o Brasil, com a intenção de se estabelecer no campo, de volta à natureza, prenunciada e sugerida já na primeira parte do romance, quando Vasco, preso a uma cama de hospital em Barcelona devido a ferimentos sofridos no campo de batalha, e já pressentindo a inutilidade e a sordidez da guerra, ouve de seu colega de convalescença, D. Miguel, que "o mal de nosso tempo é que os homens se afastaram da natureza" (*S*, p. 159). Num processo cíclico, as idéias de Vasco se desenvolvem a partir de lembranças, sentimentos e troca de experiências variadas que o levam à solução final. O trecho da *Pastoral* que é citado corresponde exatamente ao sentimento de Vasco em sua nova morada:

> O arado é meu carro de vitória, e quem marca o ritmo desta marcha triunfal são dois lerdos e plácidos bois oscos, bons e vigorosos como o chão que estamos a preparar para as próximas sementeiras.
> Fevereiro de um novo ano. O verão vai forte, mas o sol é dourado e benigno no vale de Águas Claras, a quase oitocentos metros acima do nível do mar (*S*, p. 392).

Esta última parte de *Saga* guarda outras correspondências com a *Pastoral*, além das já citadas. Cada um dos cinco movimentos da *Sexta Sinfonia* está relacionado a sentimentos ligados à natureza. O primeiro movimento, conforme já dito anteriormente, está relacionado a sentimentos felizes na chegada ao campo. O segundo movimento, um *Andante molto moto*, tem como subtítulo *Szene am Bach* (Cena junto ao riacho); o terceiro movimento, um *Allegro*, tem como subtítulo *Lustiges Zusammensein der Landleute* (Alegre reunião de camponeses); o quarto movimento, novamente um *Allegro*, tem como subtítulo *Gewitter, Sturm* (Trovoada, tempestade); o quinto movimento, um *Allegretto*, tem como subtítulo *Hirtengesang: Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* (Canção do pastor: sentimentos alegres e gratos após a tempestade).

Não apenas o primeiro movimento encontra ressonâncias na parte final de *Saga*, mas cada um dos outros movimentos são reprisados em um momento ou outro. Vasco e Clarissa moram no sítio de veraneio de Fernanda e Noel localizado "no benigno *vale de Águas Claras*, a quase oitocentos metros acima do nível do mar" (*S*, p. 391, grifo nosso). O segundo movimento da *Pastoral* é reprisado constantemente, as cenas junto

ao riacho, onde as águas correm tranqüilas num vale onde Vasco vive alvoroçado na "ânsia de querer levar à tela o azul dessas montanhas, céus, sombras e *lagunas*: o verde destas árvores, colinas, roças, relvas e florestas; *a transparência dessas águas*, distâncias e neblinas; e o tépido ouro deste sol" (*S*, p. 391, grifo nosso).

A "alegre reunião de camponeses" do terceiro movimento é evocada na reunião com um vizinho, Dr. Winkler. Vasco não é um camponês comum, é um homem da cidade, culto, aficionado das artes.

A tempestade do quarto movimento da *Pastoral* encontra eco na chegada da guerra. "Uma noite todo o horror da guerra nos entrou em casa e na alma através do noticiário do rádio e dos jornais" (*S*, p. 404): trovoada, tempestade. "A Holanda e a Bélgica invadidas e dominadas... O rolo compressor germânico a avançar esmagador e invencível... Cidades bombardeadas em chamas... Populações civis em fuga pelos caminhos e metralhadas impiedosamente" (*S*, p. 405). *Saga* foi escrito durante esse período da história, quando a Segunda Guerra iniciava. Erico apontou em seu livro de memórias (VERISSIMO, 1978, p. 272) e também no prefácio de *Saga* (*S*, p. 9) o quanto o estado sombrio da época influenciou na atmosfera carregada do romance. Esse aspecto da tempestade não encontra solução no romance, a solução do quinto movimento da *Pastoral*, os "sentimentos gratos após a tempestade". O último movimento da *Pastoral* é resolvido de forma a fugir do conflito. O agradecimento após a tempestade é o valor do que eles, Vasco e Clarissa, sentem em comum: a esperança de paz e de que tudo melhore:

> Aos poucos um calor de confiança e de coragem se apodera de mim. É algo de profundo e essencial que me vem de Clarissa, da criatura que ela tem nas entranhas, algo que surge das plantas e dos animais domésticos, que brota da terra... (...) Imóveis e abraçados, Clarissa e eu aqui ficamos em silêncio, com os olhos postos no horizonte, a esperar o novo dia com um secreto temor e uma secreta esperança (*S*, p. 408).

Coda

O intertexto intermidiático presente em *Saga* aponta para uma obra de construção madura em termos estruturais, onde claramente vê-se a importância da forma sinfônica na realização do romance.

Mais que isso, a estrutura sinfônica, que está presente na forma, mas também na essência do texto, é explicitada através de um recurso que foi inconsequentemente

excluído e negado ao leitor, as partituras que constam no início de cada parte/movimento.

Vale recuperar esse romance em sua forma original para que os leitores voltem a apreciar as suas possibilidades estéticas em sua plenitude.

Referências

ATHAYDE, Tristão de. Erico Verissimo e o antimachismo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Caderno de pauta simples.** Porto Alegre: IEL, 2005.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. v.1.

_____. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. v.2.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo:** realismo & sociedade**.** 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

FIELD, John. Ludwig van Beethoven. In: **Beethoven, melodic masterpieces.** Polydisc 470 200, 1995.

GROVE. **Dicionário Grove de Música:** edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

MARSTON, Nicholas. Sinfonias. In: COOPER, Barry (Org.). **Beethoven, um compêndio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

VERISSIMO, Erico. **Saga** (*S1*)**.** 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1940a.

_____. **Saga** (*S2*). 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1940b.

_____. **Saga** (*S*). Porto Alegre: Globo, 1953.

_____. **Solo de clarineta.** 11. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. t.1.

WERLANG, Gérson. **A música na obra de Erico Verissimo.** Passo Fundo: Méritos, 2011.

A INTRUSA, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA: ESBOÇOS DE UM DIÁLOGO IMPLÍCITO COM A OBRA FÍLMICA *REBECCA* E A TELENOVELA *A SUCESSORA*

Ilka Vanessa Meireles Santos (UEMA) [1]

RESUMO: Cinema e literatura são artes que se complementam no que se refere como elas concebem o mundo ficcional. Ambas têm em comum a utilização de imagens no seu fazer artístico, sendo que a literatura faz uso das palavras para produzir imagens na mente do leitor; enquanto que o cinema faz uso das imagens como objeto do fazer cinematográfico, levando o espectador a ser presentificado pela projeção da imagem. O cinema, por diversas vezes, se inspirou na literatura para narrar suas histórias, inclusive as produções das telenovelas brasileiras. Assim, este artigo tem como corpus de análise a obra literária *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, a produção fílmica *Rebecca*, produzida por Alfred Hitchcock, e a telenovela *A Sucessora*, dirigida por Herval Rossano.
Palavras-chave: Literatura. Cinema. Filme. Telenovela.

1 Introdução

A literatura, em especial o romance, é uma arte polissêmica e, como tal, dialoga com outras linguagens, como o cinema, por exemplo. Literatura e cinema são artes que estabelecem um estreito laço e que, apesar de serem formas distintas de apresentarem o mundo da ficção, ambas têm o poder de criar e transitar em volta de imagens. A literatura tem como ferramenta as palavras e, por meio delas, ativam os sentidos do leitor e as transformam em imagens. Já o cinema está condicionado às imagens e nele vive-se o mundo representado por meio de narrativas em movimento que se descortinam diante dos olhos do espectador.

Tanto a literatura quanto o cinema proporcionam questionamentos e pensamentos não só sobre as diferenças de linguagem ou os modos de apresentação de adaptação, assim como também possibilitam o diálogo intertextual entre esses dois tipos de arte, uma vez que uma obra sempre pode derivar outra obra diferente por meio de um olhar peculiar.

O cinema e a literatura mantêm entre si uma relação de cumplicidade, onde não se pode negar a influência de um sobre o outro, de forma que se completam principalmente no seguinte princípio: narrar histórias.

1. Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal do Maranhão. Contato: ilkameireles@yahoo.com.br

Conforme Cardoso (2011), a abordagem cinematográfica sempre se utilizou dos temas expostos nos textos literários. Atualmente cinema e literatura estabelecem uma relação de interesse que não se resume apenas às histórias dos escritores, mas também às técnicas do cinema que estão engajadas na construção literária.

Na relação cinema e literatura, a correspondência entre ambos adquire uma complementação de um ao outro através de suas linguagens que se dispõem em uma via de troca que pode ser sincronizada para o fortalecimento de ambas as artes. Quando a literatura vem com seu pacote textual carregado de possibilidades imagéticas, o cinema propõe a capacidade de transferir a imagem diretamente à sensibilidade do espectador, e se este último for sensível tanto à imagem do cinema quanto à leitura daquela mesma obra que veio para as telas, ele se tornará agraciado por duas formas diferentes de consumir aquela produção artística.

Para o autor Robert Stam, a discussão entre cinema e literatura baseia-se no fato de que o cinema não é capaz de traduz exatamente o que o texto induz, ou seja, o que ele sugere é a possibilidade de diferentes "leituras" de um texto, assim como o romance pode proporcionar muitas adaptações. Assim, "o dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'" (STAM, 2008, p.21). Nesse processo artístico, Stam afirma que "o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo entre artistas". (STAM, 2008, p. 44).

A autora Linda Hutcheon considera que a relação que se estabelece com o texto- base é complexa, uma vez que se desenvolve a partir de desdobramentos que podem acarretar trocas, diálogos, jogos intertextuais, mas que não estão necessariamente acorrentados a um modo de produzir sentido já estabelecido anteriormente. Assim, a adaptação pode criar ressignificações, de certa forma, distanciando-se até do texto adaptado por meio de uma "(re-) interpretação", de uma "(re-)criação" (HUTCHEON, 2011, p.29).

No caso das telenovelas brasileiras, sua ligação com a literatura, em muitos casos, serve apenas de uma inspiração para um tema ou ideia, como aponta a pesquisadora Marina Cristina Costa (2000, p. 163) "não se deve esperar que a telenovela espelhe a integridade do roteiro ou unicidade e inteireza do cinema, mas devemos exigir sim que seja fiel à sua narrativa"

Diante da amplitude do exposto, propõe-se tecer algumas reflexões sobre as relações dialógicas entre a literatura e o cinema, tendo como corpus de análise a obra *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, a obra fílmica *Rebecca*, de Alfred Hitchcock, adaptação do romance de mesmo título da autora Daphene du Marier, e a telenovela *A Sucessora*, adaptação escrita por Manoel Carlos do romance homônimo de Carolina Nabuco.

A semelhança de enredo/diegese entre as três obras permite ao leitor/espectador/telespectador observar os níveis de intertextualidade, o que possibilita estabelecer algumas analogias de significado, principalmente no que diz respeito à aproximação de imagens e conteúdos apresentados nas três obras; na construção da relação de palavra e imagem, embora elas tenham sido escritas/produzidas em épocas e contextos sociais diferentes.

2 Enredo/diegese

2.1 *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida

Escritora, romancista, teatróloga, cronista, contista, Julia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma artista multifacetada do século XIX, período em que as mulheres não eram reconhecidas como escritoras, além de estarem restritas ao papel de leitoras e personagens; e às mulheres letradas da época era reservado o direito de escrever somente sobre determinados assuntos, como moda, culinária, ou seja, temas do lar.

Um fato curioso da biografia de Julia Lopes de Almeida foi o seu impedimento de ingressar na Academia Brasileira de Letras somente por ser mulher, apesar de ter participado das reuniões para a formação da academia. A intelectualidade da época resolveu, então, eleger seu marido, numa espécie de homenagem à escritora.

Julia Lopes de Almeida foi uma mulher a frente de seu tempo, pois em suas publicações sempre quis ressaltar a importância da educação feminina. Na concepção de Julia, a mulher é uma das responsáveis pela formação da sociedade; então, se a mulher tiver uma boa instrução, for mais esclarecida, culta e, como formadora de sua família, conseguirá formar cidadãos melhores para a sociedade; já que o destino final delas era casar, cuidar da casa e criar os filhos. Assim, Julia Lopes de Almeida defendia a valorização da educação feminina, sendo a única forma de as mulheres da época conseguirem se tornar igual aos homens.

Na obra *A Intrusa* (1908), a autora demonstra sua preocupação com a educação das mulheres frente a uma visão ultrapassada que lhes era imposta e, também, com a

profissionalização e o trabalho. O romance narra a história do personagem Argemiro Cláudio de Menezes, descendente direto dos Iglésias de Menezes, nobres de Portugal, viúvo há oito anos de uma formosa senhora, cujo retrato aparecia em todos os cantos da casa e representante do poder econômico, como o próprio significado do nome sugere. O início da narrativa se passa na casa de Argemiro, numa reunião promovida por ele em que estavam presentes o padre Assunção, o deputado Armindo Teles e Adolfo Caldas, amigo do viúvo. A conversa desses personagens gira em torno da decisão de Argemiro em contratar uma governanta para sua casa, pois ele quer ter o prazer de ter a companhia de sua filha Maria da Glória, que vive com a sua sogra, a baronesa do Cerro Alegre, numa chácara distante. Todos os amigos de Argemiro são contra a contratação de uma governanta; acreditavam que ele iria chamar o perigo para dentro de casa. Segundo eles, as mulheres eram sempre perigosas, mas Argemiro se mantém firme em seu propósito. Alice Galba é a única candidata que se apresenta para o emprego de governanta após o anúncio colocado por Argemiro no jornal da cidade do Rio do Janeiro. É a única moça que aceitou todas as condições impostas pelo viúvo: cuidar da casa e de sua filha, a quem devia dar-lhe modos; e ele nunca poderia ver o seu rosto, jamais encontrá-la, ou seja, que ela nunca deveria se apresentar diante do viúvo. Assim, ele se manteria fiel à promessa feita a sua esposa Maria no leito de morte: jamais se casaria novamente.

Este é o enredo do romance *A Intrusa* e que, até o desfecho feliz, muitos conflitos e mistérios serão esclarecidos, inclusive no que se refere à Alice, o grande enigma da história, personagem que é narrada por todos e sem voz própria e que se apresenta para o viúvo coberta por um véu, representando, para alguns, a intrusa que veio tomar o lugar da falecida esposa de Argemiro. Outros personagens compõe a trama, como A Pedrosa, uma espécie de homem de saias e quem constrói a carreira política do marido, a filha da Pedrosa (Sinhá), que se nega a seguir os planos de casamento traçados por sua mãe, que é justamente uni-la a Argemiro, o negro Feliciano, que trabalhava na casa de Argemiro e que odiava Alice, a baronesa Luíza, que tenta a todo custo fazer com que Argemiro não descumpra a promessa feita a sua filha no leito de morte e o barão, que tenta controlar as manobras da esposa para que Argemiro despeça Alice de sua casa; além de outros poucos personagens que contribuem para compor o enredo.

2.2 *Rebecca*, o filme

A obra fílmica *Rebecca*, do diretor Alfred Hitchcock, o conhecido mestre do suspense, estreou nas telas do cinema em 1940. O filme foi estrelado por Joan Fontaine e Laurence Olivier e seu roteiro foi baseado no romance homônimo de Daphene du Marier, publicado em 1938, sendo o filme de abertura do primeiro festival de Berlim e ter sido indicado ao Oscar em onze categorias, arrebatando duas estatuetas; incluindo a de melhor filme.

Quanto ao romance *Rebecca*, escrito por Daphene du Marier, temos um incidente curioso: a semelhança do romance inglês *Rebecca* com o romance *A Sucessora* (1934), de Carolina Nabuco. Para muitos críticos, Carolina Nabuco foi plagiada pela escritora inglesa. A respeito desse fato, a escritora brasileira Carolina Nabuco comenta nas páginas do livro *Oito décadas*:

> Eu havia traduzido o livro para o inglês com esperança de vê-lo editado nos Estados Unidos. Esta tradução foi oferecida – sem êxito – a várias editoras por uma agência literária de Nova Iorque, a quem confiei o manuscrito para esse fim, mediante contrato. Eu havia pedido a esse literary agent que tentasse também encontrar-me um editor na Inglaterra. Logo que li Rebecca e me inteirei do caso, escrevi a esse agente perguntando se havia atendido ao meu pedido de encontrar um editor em Londres. Respondeu-me que não. Pouco depois, porém, apareceu um artigo no New York Times Book Review, ressaltando as coincidências existentes entre Rebecca e A sucessora, e o agente então (não creio que no mesmo dia) apressou-se em me escrever que, de fato, mandara meu romance a seu correspondente inglês, cujo nome me comunicou. Rebecca vendeu-se literalmente aos milhões; foi traduzido em muitas línguas e depois explorado num magnífico filme. Embora muitos me aconselhassem iniciar processo, eu fiquei plenamente satisfeita em ver o plágio ser geralmente proclamado pelos que haviam lido os dois livros [...] (NABUCO, 2000, p. 140)

O romance *Rebecca*, além de ter sido adaptado para as telas do cinema, também foi adaptado para as telas da televisão, numa versão para uma telenovela da Rede Globo. A telenovela recebeu o nome de *A sombra de Rebecca*, e foi exibida em 1967. Escrita por Glória Magadan, foi protagonizada pela atriz Yoná Magalhães e pelo ator Carlos Alberto.

A obra cinematográfica *Rebecca* tem início com a narração oculta de uma personagem falando as primeiras linhas do romance: "*A noite passada sonhei que voltava à Manderley novamente*", ao mesmo tempo em que são mostradas imagens da mansão em ruínas. A personagem que está oculta na cena e somente a voz é proferida continua falando que nunca poderá retornar à Manderley, pois esta já não existe mais, exceto como uma ruína.

A atriz Joan Fontaine interpreta uma jovem cujo nome não é revelado durante toda a adaptação cinematográfica. A personagem trabalha como dama de companhia da Sra. Edythe Van Hopper, uma esnobe dama da alta sociedade (Florence Bates). A jovem conhece o aristocrata Maximilian Winter (Laurence Olivier) em Monte Carlo. Os dois se apaixonam e depois de algumas semanas se casam.

Maximiliam decide levar sua nova esposa para Manderley, localizada em Cornwall, Inglaterra; porém, a jovem não sente confortável na velha mansão, principalmente por causa da resistência da governanta, a Sra. Danvers (Judith Anderson), em aceitá-la como a nova Sra. de Winter. A governanta tinha verdadeira adoração pela beleza e sofisticação da primeira esposa, Rebecca; por isso ela fazia questão de manter o quarto e todos os objetos da falecida como um santuário.

Assim, a governanta passa a importunar a nova Sra. de Winter, o que faz com que ela se sinta insegura em relação ao seu casamento com Maximiliam, pois a presença constante de Rebecca na casa começa a aterrorizá-la.

A trama tem uma reviravolta quando a Sra. de Winter descobre o passado de Rebecca e que seu marido nunca amou a falecida esposa, ao contrário, a odiava. O filme apresenta muitos momentos de tensão e suspense que são brilhantemente conduzidos pelo diretor com os recursos disponíveis para a época. O filme, exibido em preto e branco (recurso disponível para o cinema da época), juntamente com a trilha sonora de suspense contribuem para compor a trama com um ar de mistério, além de prender a atenção de espectador para saber o desenrolar da trama.

2.3 A telenovela *A Sucessora*

A telenovela brasileira *A sucessora* foi inspirada no romance de mesmo título de Carolina Nabuco, publicado em 1934, sendo a adaptação escrita por Manoel Carlos. Quanto ao romance *A Sucessora*, a escritora Carolina Nabuco o havia planejado para ser um conto e teria o título "O retrato da primeira esposa", mas que aos poucos foi ganhando forma até se tornar o romance *A Sucessora,* cujo enredo lhe parecia algo original:

> [...] A sucessora é apenas a história de uma obsessão, a da esposa pela morta. Contei um caso mais psicológico que real. [...] a minha heroinazinha, Marina, deseja que aparecessem manchas na imagem imaculada da morta; que Rebecca houvesse sido infiel, adúltera; e desejava, também, através de todo o livro, que o fogo destruísse o lar que fora da outra e ao qual ela não conseguia adaptar-se. (NABUCO, 2000, p. 269).

A obra televisiva foi exibida em 1978 para o horário das 18h e produzida pela Rede Globo com cento e vinte e cinco capítulos. Participava do seu elenco os atores Rubens de Falco, Paulo Figueredo; as atrizes Susana Vieira, Lisa Vieira e Nathalia Timberg como protagonistas da trama.

A narrativa televisiva se passa na cidade do Rio de Janeiro, na década de 20, em que a ingênua Marina, interpretada pela atriz Susana Vieira, é uma moça pertencente a decadente aristocracia rural fluminense e que se apaixona por um dos hóspedes de seus pais, o rico viúvo Roberto Steen (Rubens de Falco), proprietário de uma mansão na zona sul da cidade do Rio.

Em pouco tempo, Marina e Roberto se casam e vão morar na mansão da rua Paissandu e, assim, ela passa a ser a nova Sra. Steen. Com o tempo, Marina percebe que não será uma tarefa fácil administrar a mansão, uma vez que a presença da falecida esposa de Roberto, Alice Steen, é contínua na casa e é sempre lembrada e cultuada pelos empregados, principalmente pela governanta Juliana (Nathalia Timberg).

Nutrindo uma paixão pelo patrão, Juliana não deixa que a falecida seja esquecida e cria um clima sombrio na casa. O retrato de Alice exposto na sala principal da mansão faz com que sua presença seja cada vez mais reforçada, principalmente pela governanta, que atormenta Marina e promove intrigas para desunião do casal.

Muitos conflitos acontecem durante os cento e vinte e cinco capítulos até o final feliz do casal Roberto e Marina e o conhecimento dos protagonistas pelas revelações deixadas por Alice em seu diário.

3 A relação dialógica entre as obras

Sabe-se que a relação entre cinema e literatura pode ser entendida como um vínculo de cumplicidade em que as linguagens se entrelaçam, pois todo texto é produto de outros textos; não é algo estagnado. Um texto, independente de sua natureza, estabelece uma relação dialógica com outros tipos de texto em diferentes linguagens.

No enredo/diegese citado, pode-se observar que as três obras têm em comum esposas que, embora falecidas, ainda estão presentes na vida dos viúvos, como forma de não fazê-los esquecer do compromisso firmado entre ambos, sendo também as donas do lar e do viúvo:

> Não sei que filtro misterioso tinha a minha pobre Maria, que não me deixa amar mais ninguém!... Se eu fosse espírita explicaria isso bem, dizendo-te que a sinto à roda de mim... Não acredites que me seja possível amar outra mulher, como amei a minha... O ciúme dela criou tantos fantasmas que eu mesmo acabei por temê-los! (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág 34)

Na obra fílmica e televisiva, os viúvos tinham uma vida de solidão e profunda tristeza. A primeira cena do filme *Rebecca* em que o personagem Maximiliam aparece observando o mar revolto e faz menção de jogar-se de um penhasco demonstra a confusão de sentimentos e ideias que estavam em sua mente, principalmente quando a câmera fixa a imagem na agitação das ondas do mar. Elementos dispostos na cena com o intuito de criar no espectador um ar de suspense. Ele é interrompido por uma jovem que, mais tarde vem a ser sua nova esposa. O personagem demonstra profunda revolta com a atitude da moça e em seu rosto estavam estampadas a tristeza e a incerteza de continuar vivendo. Em *A Sucessora*, no primeiro capítulo da telenovela, Marina, moça simples e ingênua do interior, lê em uma revista que Roberto Steen um ano após a morte de sua inesquecível esposa Alice ainda mostra em seu rosto a tristeza e o inconformismo. A expressão pensativa de Marina leva o telespectador a imaginar como é a vida de Roberto Steen, ao mesmo tempo em que desperta a curiosidade da moça pela falecida esposa do personagem.

Para reforçar a presença das falecidas esposas, a obra fílmica *Rebecca* e a televisiva *A Sucessora* exibem cenas em que são possíveis observar em ambas o modo como os objetos da casa foram deixados exatamente do mesmo modo pelas esposas falecidas, como por exemplo, o retrato delas fixado na parede, demonstrando imponência e dominação, principalmente em A *Sucessora*, onde o quadro ficava na parede principal da sala, e o quarto de Rebecca, com todos os seus objetos deixados por ela permanecendo intocáveis. Assim, como em *Rebecca* e *A Sucessora*, a casa de Argemiro continuou a mesma deixada pela esposa:

> Viúvo há sete anos de uma formosa senhora, cujo retrato aparecia em todos os cantos da casa, ele protestara não tornar a casar-se. (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág 1)

A imagem das esposas falecidas permanece imaculada durante boa parte das tramas. Alice Steen e Rebecca de Winter são consideradas por todos como pessoas inesquecíveis, tanto pela sua beleza como a forma com que os outros que conviveram com elas as idealizavam. Em *Rebecca,* o filme, há a cena em que a nova Sra. de Winter está no escritório com o Sr. Crawley e ele afirma que Rebecca foi uma mulher inesquecível, deixando a nova Sra. de Winter pensativa e insegura; assim como em *A Sucessora*, Marina também não consegue tirar do seu pensamento as frases lidas na

revista: "*...de sua inesquecível esposa Alice*" Em *A Intrusa*, Maria era considerada por todos como uma anjo, uma mulher muito bondosa, quase sem defeitos:

> Realmente, os mortos vão depressa... quando não deixam as mães no mundo! Faze por esclarecer a baronesa. Que se resigne à ideia de que, da linda Maria, só existem os ossos...
> Se a alma existe, a de Maria tocaria o céu para estar ao pé da filha... Era extremosa! (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág 83)

Para que as imagens das esposas permanecessem na memória dos viúvos e de todos que a conheceram, são apresentadas nas três obras personagens que têm a função de desempenhar este papel. Em *Rebecca* e *A Sucessora* são as governantas e, em *A Intrusa*, a baronesa (mãe da falecida) é que faz questão de cultuar a filha morta. Com essas personagens, cada uma a seu modo, iam mantendo a memória das falecidas vivas na mente dos viúvos; as falecidas eram presença constante. No filme *Rebecca*, temos a cena em que a governanta, a Sra. Danver (Judith Anderson), mostra a nova Sra. de Winter (Joan Fontaine) o quarto que era de Rebecca, com todos os objetos do mesmo modo que ela havia deixado. Outro momento do filme é a cena da nova Sra. de Winter no escritório em que ela fica perdida sem saber o que fazer, como administrar a mansão, os empregados, e nesse momento a governanta faz questão de ressaltar as qualidades de Rebecca, pois ela sempre sabia o que fazer. Assim, também é Juliana (Nathalia Timberg), que atormenta Marina, uma moça simples do campo, que também se sente insegura na administração da casa com tantos empregados. E, em *A Intrusa*, o ciúme e o rememoramento do luto da baronesa Luíza, que não deixa Argemiro esquecer a promessa feita a sua filha no leito de morte, além de ser contra a contratação de Alice. Mesmo passando boa parte da história sem conhecer a moça, a baronesa não aceita outra mulher na casa que havia sido de sua filha:

> – Era só o que faltava... Glória dormir fora de casa, entregue a uma mulher saída Deus sabe de onde! Uma mulher de anúncio! Uma... – a baronesa conteve-se; e depois de uma pausa, em que bateu com o garfo na mesa: – É velha, ao menos, essa criatura?
> – É moça... (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág 18)

As narrativas escolhidas para estabelecer esse diálogo apresentam enredo/diegese inovadores para a época, temas como educação e independência femininas em *A Intrusa;* enquanto que as obras inspiradas nos romances de Carolina Nabuco e Daphene du Marier expõem um caso mais psicológico, além de "os primeiros esforços da mulher no sentido de questionar sua verdadeira posição na sociedade moderna", como afirma a

autora Carolina Nabuco (2000, pág. 269). Dessa forma, ao ter o conhecimento das três obras, pode-se observar uma correlação de imagens e palavras entre elas, apesar de se tratarem de produções diferentes.

Outro aspecto que deve ser destacado no enredo/diegese das obras é que as novas esposas são consideradas como as intrusas, aquelas que apareceram para tomar o lugar das ex-esposas, aquelas que vieram para se apoderar da casa, do viúvo e dos bens. Assim, são exibidas as cenas que são mostradas a hostilidade das governantas, como a do filme *Rebecca* e a telenovela *A Sucessora*. No caso do filme *Rebecca*, o diretor Alfred Hitchcock, para obter uma melhor representação da atriz Joan Fontaine, se aproveitou da frieza com que o ator Laurence Olivier tratava a atriz e ordenou que todos no estúdio a tratassem da mesma forma. O diretor queria que a atuação de Joan transparecesse ao espectador vulnerabilidade, timidez e insegurança, o que era exigido para compor o perfil da personagem. Na obra *A Intrusa*, temos a baronesa Luíza, sogra de Argemiro, tecendo os mais torpes comentários a respeito da moça, com o intuito de fazer com que a promessa feita a sua filha não seja desfeita:

> Isso seria razoável, se não houvesse a vingar a doce Maria, tão abandonada... Pobre filha, ter o seu lar, o seu lugar, invadido por uma intrusa de má morte... (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág 79)

Toda obra, seja um romance, um filme ou uma telenovela, apresenta conflitos, suspense, mistérios. No caso do cinema e da telenovela, o espectador é mergulhado no mundo das imagens, é seduzido por imagens em movimento e através delas um novo mundo é narrado e, assim, são exibidos os conflitos, o mistério, o suspense por meio dos recursos de câmera, som, imagem, etc. Na literatura, toda a trama é exposta por meio de palavras. No caso das obras em análise, seu enredo/diegese giram em torno de um mistério da vida das esposas falecidas. Já em *A intrusa*, o mistério principal está em torno dessa personagem enigmática, que desde o segundo capítulo do livro surge com um espesso véu e pouco se sabe sobre ela. Alice Galba é uma personagem narrada por todos e sem voz própria. Muitos são os juízos de valor atribuídos a ela, alguns desencontrados, mas todos não conseguem demonstrar exatamente quem ela é. O mistério das três obras só é revelado ao final das narrativas, recurso utilizado tanto pela autora e diretores cinematográfico e televisivo para prender a atenção do leitor/espectador.

A inquietação representada pelas personagens - a nova Sra. de Winter, em *Rebecca*, e Marina, em *A Sucessora* – é que atrai o público espectador/telespectador para o desvelamento do mistério das tramas. São justamente elas que conseguem desvendar a vida dessas ex-esposas. No caso de *A Intrusa*, é o padre Assunção que revela o passado de Alice e sua paixão platônica pela esposa falecida do amigo.

O mistério de Rebecca é revelado pelo próprio Maximiliam, o qual conta que nunca amou a esposa e, após uma discussão com ela, a mesma tropeça e cai desmaiada e ele simula acidente de barco com a ex-esposa, o qual faz parecer que havia morrido afogada. Depois descobre que Rebecca morreria de qualquer forma, pois tinha uma doença fatal. Já em *A Sucessora*, o personagem Munhoz entrega as folhas que foram arrancadas do diário de Alice Steen, nas quais é desfeita toda a imagem de mulher perfeita, pois ela conta em seu diário um caso que teve fora do casamento e que não podia mais ter filhos, além de ter feito o marido acreditar que ele era estéril. Seu caso com Munhoz também vem à tona, assim como a filha que ela teve antes de se casar com Roberto e adotada pela empregada Juliana.

Na obra *A Intrusa*, Alice Galba tem seu passado exposto no último capítulo do livro quando vai prestar contas com Argemiro depois de um mal-entendido com a baronesa. Nesse momento, o padre Assunção intervém a seu favor e a revela a todos os presentes, assim como o seu rosto também é descoberto por Argemiro, pois lhe cai o véu:

> – Esta moça, que toda a gente recebeu com certa malignidade, de que eu não fui isento, exerce o cargo de governanta desta casa para manter uma velha paralítica e um velho cego, verdadeiros cacos humanos, que ela visita todas as quartas-feiras piedosamente e de quem é o amparo. Filha única de um advogado brasileiro, Constantino Galba e neta materna do General Vitalino Ortiz, logo que perdeu a mãe, foi mandada a educar num dos melhores colégios da França, onde viveu até que, por morte do pai, ficando quase reduzida à miséria, voltou ao Brasil. (...) (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág 101)

O que o leitor/espectador consegue observar após o conhecimento das obras citadas, é que a desconstrução da imagem das ex-esposas é desfeita, pois Rebecca tinha vários amantes, inclusive mantinha um caso amoroso com seu primo Favell; enquanto que Alice Steen teve como amante um dos amigos de seu marido Roberto Steen, Munhoz. Já em *A Intrusa*, nas últimas linhas do romance é revelado o amor platônico do padre Assunção por Maria, o que acarretou sua decisão de ir para o seminário quando seu amigo de juventude, Argemiro declara sua intenção de casar-se com a mulher que

ele amava. Ele se tornou seu confessor e se ocupou da educação da menina do casal como se fosse sua filha. Ao final da narrativa, o padre e a baronesa se consolam mutuamente e a baronesa o tem como o único cumpridor da promessa de Maria.

Ao se analisar as três obras citadas, pode-se observar a tentativa das autoras Julia Lopes de Almeida, Daphene du Marier e Carolina Nabuco e dos diretores Alfred Hitchcock e Herval Rossano, Sergio Mattar e Gracindo Junior, que tiveram suas obras inspiradas nos romances *Rebecca* e *A Sucessora*, a possibilidade de dar visibilidade para assuntos como o problema da educação feminina, a inserção da mulher no mercado de trabalho, e atitudes de empoderamento feminino presentes em todas as obras, mesmo que de forma ainda bem discreta, pois nesse caso, deve-se levar em conta o contexto e a época em foram escritas: século XIX e início do século XX. Mesmo que o destino da mulher da época fosse casar, ter filhos e cuidar do lar, elas apontam para uma mulher capaz de trilhar por caminhos mais eficientes para sua realização pessoal. As autoras buscaram, por meio da representatividade das personagens femininas, uma forma de as leitoras se reconhecerem, refletirem sobre seu papel social e buscar a transformação da sua realidade.

4 Considerações finais

Com base nos estudos bibliográficos realizados sobre a relação dialógica entre literatura, cinema e televisão, tentou-se estabelecer relações intertextuais com a semelhança de enredo/diegeses entre o romance *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, *Rebecca*, o filme, inspirado no romance de mesmo título de Daphene du Marier e dirigido por Alfred Hitchcock, e a obra televisiva *A Sucessora*, inspirada no romance homônimo de Carolina Nabuco e dirigida por Herval Rossano.

A partir das teorias apresentadas, entende-se que literatura e cinema são artes que se aproximam, principalmente, no que se refere ao seu objetivo comum que é representar, por meio de narrativas, o mundo ficcional utilizando-se de imagens, sejam elas físicas ou imaginativas. Ao apresentar uma breve análise das três obras citadas, pode-se observar a tentativa das autoras Julia Lopes de Almeida, Daphene du Marier e Carolina Nabuco e dos diretores Alfred Hitchcock e Herval Rossano, Sergio Mattar e Gracindo Junior, que tiveram suas obras inspiradas nos romances *Rebecca* e *A Sucessora*, a possibilidade de dar visibilidade para o protagonismo feminino e, ao mesmo tempo, trazem como tema a "segunda esposa", um novo modo de se pensar a literatura, o cinema e as produções televisivas.

Referências

ALMEIDA, Julia Lopes de. A Intrusa. Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Disponível em: objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/a_intrusa.pdf. Acesso em: 25 ago. 2018.

A SUCESSORA (1978). Resumo da novela – Vídeo Dailymotion. Disponível em: www.dailymotion.com/video/xsr5g0. Acesso em: 27 ago. 2018.

A SUCESSORA. Teledramaturgia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Sucessora. Acesso em: 28 ago. 2018.

CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos cinema and literature: intersemiotic counterpoints. Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan.-jul., 2011.

COSTA, Maria Cristina. A milésima segunda noite. São Paulo: Annablume, 2000.

EWALD FILHO, Rubens. Os filmes de hoje na TV. São Paulo (Brasil): Global Editora, p. 165, 1975. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rebecca_(filme). Acesso em: 20 ago. 2018.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

NABUCO, Carolina. Oito décadas – memórias. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
Olympio, 1957. Cultura. Rio de Janeiro, Rocco, p. 23-57, 1994.

REBECCA a mulher inesquecível (1940). Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=blZlQRdHU90. Acesso em: 20 ago. 2018.

STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BRUNO SCHULZ: DA LITERATURA AO ESPETÁCULO DE TEATRO

Jerson Vicente Fontana[1]

Resumo: O artigo dedica-se a estabelecer relação entre contos do escritor polonês Bruno Schulz, sua adaptação para teatro e a encenação do espetáculo Sanatorium. Para tal, são descritos aspectos da vida e obra do autor e são tecidos comentários sobre as características da literatura schulziana, dando-se maior ênfase a elementos internos dos contos usados na dramaturgia. Elencam-se alguns itens do texto teatral, em especial situações repetidas que a narrativa apresenta, as quais foram decisivas para a concepção cênica. Sobre a peça teatral resultante deste processo, são apresentados os argumentos que levaram à utilização do gestual dos personagens e do modo de utilizar o espaço.
Palavras-chave: Schulz; Espetáculo; Teatro

Bruno Schulz (1892-1942) nasceu e morreu em Drohobycz, cidade da Polônia antiga, atualmente território ucraniano. Visitou algumas cidades europeias, dentre elas, Paris e estudou em Lvov, capital da província de mesmo nome, mas optou por viver na sua cidade natal entre ucranianos, poloneses e judeus e, muito embora a sua profissão fosse a de professor de desenho na escola ginasial, o seu encanto era a atividade de escritor. Sua obra literária consiste de pouco mais de 30 contos, nos quais os mesmos personagens e lugares são recorrentes, tendo o autor adotado um perfil autobiográfico nas suas narrativas. Aos cinquenta anos, no seu auge criativo, esse autor polonês, que tinha ascendência judia e por isso estava confinado no gueto de sua cidade, quando da ocupação nazista, foi assassinado por um oficial da Gestapo.

Bruno Schulz viu publicados, em vida, dois livros com seus contos os quais foram traduzidos para diversos idiomas. No Brasil, Henryk Siewierski, professor da UnB – Universidade de Brasília verteu-os para o português com lançamento, em 1994, da obra Sanatório e, em 1996, Lojas de Canela, ambas pela Editora Imago, do Rio de Janeiro. As informações aqui apresentadas sobre o autor e sua obra foram retiradas do prefácio e posfácio dessas edições. Na cidade natal de Schulz, que pertence à Ucrânia desde 1939, acontece o evento *International Bruno Schulz Festival in Drohobycz*, reunindo, de dois em dois, anos estudiosos de sua obra provenientes de inúmeros países.

Schulz, um escritor que chama a atenção pela "situação existencial dos personagens, seu desenho psicológico, assim como as suas referências e implicações

[1] Mestre em Desenvolvimento e Políticas Públicas na UFFS – Universidade Federal Fronteira Sul – Campus Cerro Largo, 2017. Contato: jersonf@terra.com.br

filosóficas" (SIEWIERSKI, 1996, p.157) pode parecer distante da dimensão concreta que caracteriza a cena teatral. No entanto, nos contos escolhidos para a dramaturgia, é possível perceber nos personagens aspectos de seu gestual e no modo de utilizarem o espaço que os aproximam da linguagem cênica. Dessas características, destacam-se: passar por portas e por lugares estreitos, tais como: corredores ou labirintos, descrever, de modo libidinoso, as mulheres jovens que encontra, sentir sono ou referir-se a ele, olhar-se no espelho, observar através de janelas. Tais personagens possuem também muita vitalidade interior e agem permanentemente em busca de dar sentido às suas existências.

O texto teatral, a interpretação do monólogo e a criação do espetáculo são do autor deste artigo e a montagem é do grupo de teatro A Turma do Dionísio[2].

O texto teatral

O texto de teatro Sanatorium é composto pelos contos O aposentado, Sanatório sob o Signo da Clepsidra e Solidão, todos publicados na edição brasileira de Sanatório anteriormente mencionada. Como o intuito, durante a adaptação, era o de manter na cena a narrativa o mais próximo possível do original, as subtrações foram apenas daquelas passagens que ficavam deslocadas da ideia central da dramaturgia. Nesse sentido, a obra cênica apresenta as três histórias de Schulz individualizadas, ou seja, elas não foram mescladas em uma única narrativa.

No entanto, a encenação não foi feita por meio de quadros que se sucedem, muito embora nas transições entre as histórias esteja demarcado claramente o final de um conto e o início de outro, o que é feito por meio da iluminação, incidência sonora, troca de itens do figurino e pela interpretação. Assim, mesmo havendo três narrativas textuais, há apenas uma narrativa cênica e o modo encontrado para se obter essa unidade foi por meio do gestual dos personagens e do uso do espaço cênico. No transcorrer do espetáculo, as imagens corporais e os deslocamentos pretendem deixar claro que o espectador assiste a uma obra situada num mesmo universo. Não é uma mesma narrativa oral e também os personagens mudam de um conto para o outro, mas os gestos e expressões corporais indicam que é uma mesma história.

O conto pelo qual se inicia e peça, O aposentado, tem como personagem central um idoso do qual é evidenciado o seu cotidiano: retorna ao escritório onde trabalhava à

[2] A Turma do Dionísio é um grupo de teatro com sede no município de Santo Ângelo – RS. Foi criado em 1986 e realizou 2.350 apresentações em diversos países. <www.aturmadodionisio.blogspot.com>

procura de afeto e atenção, na rua ele observa com interesse lascivo as jovens senhoras e, por fim, decide matricular-se novamente no primeiro ano escolar do educandário em que estudara há mais de cinquenta anos. Todas essas situações estão assim descritas no original de Schulz e a adaptação limitou-se a retirar passagens como aquela na qual Simão, o aposentado, rodopia em meio a um redemoinho e levanta voo empurrado pelo vento.

O ator do espetáculo teatral Sanatorium utiliza, nessa primeira parte, apenas um figurino com o qual interpreta o personagem central Simão e, também, o chefe do escritório e o diretor da escola. Quando esse conto acaba, há uma transição na qual o ator veste o figurino que usará no conto seguinte: Sanatório sob o Signo da Clepsidra. Além do pijama que vestia, coloca um casaco comprido, um boné e retira os óculos. A história inicia-se com o personagem José dentro de um trem e, em seguida, no interior de um sanatório e no seu entorno. Com o mesmo figurino, são interpretados os outros personagens deste conto: Dr. Gotard, Camareira e o Pai.

Na adaptação desse segundo conto, foi retirado o personagem da mãe de José e alguns acontecimentos, como o que se refere a um objeto semelhante a uma luneta, o qual aumenta de tamanho e move-se pela rua com José sobre ele. Foram subtraídas ainda as passagens que retratam uma multidão em marcha pelas ruas, fugindo de grupos terroristas e a parte final do conto. No desfecho do original, o personagem central, José, retorna ao trem e, no texto teatral, ele ainda está no quarto do sanatório quando a obra termina. A opção pela supressão da cena com a multidão deveu-se à compreensão de que ela ficaria redundante com aquela na qual José se refere aos inúmeros cachorros que estão acumulados ao redor do sanatório, pois, ainda que tratem de acontecimentos distintos, ambas cumpririam a mesma função dramática. A sobreposição também aconteceria entre o personagem da mãe e o do pai, por isso optou-se apenas por este último, o qual é mais frequente na história e possui maior interferência nos acontecimentos relacionados a José. Quanto à cena com a luneta, na obra de Schulz, ela é mais performática do que próxima ao espetáculo teatral pretendido ao apresentar um objeto mágico que ganha vida e domina a cena. Essa situação se distancia da intenção de tratar as relações tendo como elemento principal o encontro humano.

Solidão, o conto que conclui o espetáculo teatral apresenta um personagem em seu quarto que não lembra como chegou ali, mas sabe que está naquele lugar há muitos anos.

Trata-se de um velho que, diferentemente do original, dialoga todo o tempo com sua imagem no espelho. No conto do escritor polonês, ele recorda acontecimentos da sua infância, descreve uma tia, fala do seu quarto e de si e a adaptação apresenta apenas estes dois últimos aspectos: diante do espelho o velho fala de si e do quarto de onde sai por uma porta imaginada por ele.

Entende-se que, mesmo com as supressões feitas, estejam contempladas as ideias bases da obra de Schulz e que o texto teatral possua coesão e clareza. Salienta-se que nenhum personagem ou situação que não esteja nos originais foi adicionado à obra dramática.

O espetáculo

Conforme mencionado, dada a opção de se manter no texto teatral a obra de Schulz em seus contornos originais, os contos escolhidos foram inseridos na dramaturgia com seus conteúdos centrais e personagens principais. Para tal, foi necessário estruturar elementos de ligação entre as diferentes narrativas, uma vez que não se pretendia encenar uma peça composta por três quadros. Tal objetivo devia-se à compreensão de que as três narrativas escolhidas, apesar de serem independentes, possuem estreita relação e, como prova disso, pode-se mencionar personagens que estão em situação de desamparo e que transitam entre a realidade e um universo fantástico. Eles buscam alguém com quem se relacionar, seja um antigo colega de trabalho que não lhes dá atenção, um pai morto, internado num sanatório extraordinário onde adquire vida por meio de um truque ou alguém que dialoga com sua própria imagem refletida no espelho.

Por isso, decidiu-se estruturar o espetáculo relacionando os três contos entre si, de modo a tornar a encenação dependente das três narrativas, pois, entre elas, buscou-se estabelecer um jogo na seguinte perspectiva: aquilo que é estruturado em uma das narrativas volta à cena nas outras para ser comentado, reaproveitado ou negado. Nesse sentido, almejou-se também complementariedade, a qual ocorre no modo como foi elaborada a peça teatral que torna cada um dos contos dependente dos demais para formar uma totalidade e dar mais clareza da história narrada ao espectador. Portanto, assim como se apresenta a encenação, apenas um ou dois contos não seriam suficientes para representar o todo.

E, muito embora haja um momento de transição entre cada uma das narrativas, na qual há perceptível mudança de iluminação, incidência sonora e troca de itens do figurino,

pretende-se deixar evidente que a encenação não foi feita por meio de quadros que se sucedem. São três as narrativas textuais e apenas uma cênica, na qual o gestual, os deslocamentos e uso do espaço indicam tratar-se de uma mesma história.

Para referenciar a construção do gestual, modos de deslocamentos e uso do espaço, fez-se um estudo do texto teatral enumerando-se as repetições de determinados movimentos, ações e estados de espírito dos personagens e constatou-se que eles passam sete vezes por lugares estreitos, sejam corredores ou labirintos. São sete as vezes em que sentem frio ou referem-se à neve e é essa também a quantidade de citações sobre tocar a campainha ou segurar-se no corrimão do trem que fica no teto, situações para as quais é utilizado o mesmo gesto. Sentir sono e dormir em pé aparecem oito vezes e a sensação de fome, cinco. São encontradas nove referências a questões que personagens de todos os contos denominam de forma de existência, indicando com isso que vivem com certo distanciamento da realidade. Outras repetições poderiam ser descritas, mas citam-se apenas as que referem a determinados objetos, lugares bem determinados e sensações.

Tendo, então, como ponto de partida a força dos elementos repetitivos, aliados ao universo shulziano que valoriza a mitologia pessoal mais do que a realidade e que "não procura reproduzir a realidade que é apenas sombra da palavra" (SIEWIERSKI, 1996, p.164), fez-se um trabalho de investigação cênica com o intuito de descobrir imagens corporais representativas da história a ser encenada. Também foi desenvolvido um mapeamento do espaço cênico para fixarem-se, em pontos específicos do palco, os locais e objetos relevantes para a compreensão das situações pelas quais os personagens passam.

Com isso, a partir de uma imagem corporal fixa ou de em movimento gestual, chegou-se a formas que possuem a capacidade de expressar tanto a situação imediata a que os personagens referem, como também de inserir o espectador no universo do sonho ou da imaginação próprios da ficção adaptada para o teatro. Os locais de memória, como foram denominados durante os ensaios esses pontos do espaço cênico, são pouco mais de seis e todos eles aparecem nos três contos. Para cada um, há um mesmo gesto ou atitude corporal que diversos personagens de toda a peça repetem, se não idêntico, de modo bem semelhante possibilitando ao espectador compreender que se trata da mesma ideia sendo expressa.

O texto refere-se, diversas vezes, a labirintos e lugares sem saída, mas também a portas e um dos locais de memória é uma porta utilizada para diversas situações dos três

contos adaptados: sala de aula, quarto do sanatório, consultório, restaurante, loja e aquela imaginada pelo velho do último conto. Há também janelas e elas estão em duas posições no espaço cênico. Em um desses locais, é a janela pela qual Simão vê a cidade e de onde o pai de José olha quando se sente muito só. Não é um local recorrente na narrativa, mas, além de ser usado por períodos longos, é um elemento indispensável para se compreender quem são e o que sentem os personagens. Há o local de dormir e nele encontram-se personagens dormindo ou relatando o intenso sono que sentem. O espelho, por sua vez, é utilizado por José e seu pai no segundo conto, pelo velho que encerra a peça e é o local de onde Simão, que inicia a peça, vê a praça e os cortadores de lenha. É oportuno salientar que a peça não possui nenhum item de cenografia além de um pano pendurado ao fundo do espaço cênico.

Salienta-se que os gestos criados foram lapidados a fim de adequarem-se a todos os personagens dos três contos nas diversas situações em que são usados. São ao todo cerca de oito gestos ou partituras corporais e, para não tornar longa a descrição, citam-se duas dessas ações; uma feita majoritariamente com os braços e outra com as pernas. Com os braços, é um gesto usado para apontar o calendário, tocar a campainha, dormir em pé, erguer o braço para ocultar o rosto, segurar o corrimão no teto do trem, entre outras ações. Com as pernas, há um movimento do personagem José quando imita o andar do trem, sendo este mesmo o que ele faz para indicar que fica parado, quando, ao contrário, está correndo. E o modo de andar de todas as mulheres da peça também obedece esse mesmo código corporal.

Aspectos significativos da literatura de Schulz formaram parte nas preocupações com a encenação de sua obra. Entre esses elementos, está o fato de o autor ser considerado, por parcela da crítica, como hermético ou de difícil classificação na literatura. E, de outra parte, o seu tradutor para a língua portuguesa afirma que "a narração schulziana não tem compromisso com outra realidade a não ser a da sua mitologia pessoal" (SIEWIERSKI, 1996, p.163). Levando-se em consideração tais aspectos, além de representar a obra literária na cena, percebeu-se que a encenação deveria criar elementos de ligação entre passagens que poderiam ficar vagas para o espectador e, ao mesmo tempo, deixar a obra aberta ao olhar do público, visto que "a expressão artística justa nunca é indefinida, mesmo quando visa a dizer estados de alma indefinidos" (BOSI, 1995, p.57).

Ora, os personagens dos contos estão imersos em situações que não condizem plenamente com a realidade. Simão, um velho aposentado, matricula-se no primeiro ano escolar passando a frequentar uma sala de aula com crianças de cerca de sete anos de idade. José visita num sanatório, o pai que já falecera e o encontra cheio de saúde em algumas situações e muito doente em outras. É possível deduzir-se que o estado de alma de tais personagens provavelmente não seja encontrado na vida real. Por isso, a encenação pretendeu dar verossimilhança a essas situações na perspectiva de que o espectador as aceite e acompanhe o seu desenrolar, ainda que estejam distantes do modelo cultural vivenciado por ele.

Recorda Eco (1976) que não nos submetermos a mutações indiscriminadas diz respeito à possibilidade de existirmos como seres racionais, pois "cada ser humano vive dentro de um certo modelo cultural e interpreta a experiência com base no mundo de formas assuntivas que adquiriu" (ECO, 1976, p.142). O mesmo autor pondera também que não devemos permanecer estáticos nas experiências adquiridas, pois é da evolução de nossa sensibilidade e inteligência que depende nossa sobrevivência como humanos.

Com base nesses pressupostos, a encenação pretendeu fazer um jogo entre a obra teatral e o público. Inicialmente, situar o espectador num universo que ele compreende e, em seguida, desenvolver uma comunicação cênica por meio de gestos, deslocamentos, situações e falas que não cabem plenamente no modelo inicialmente proposto; pretende-se indicar ao espectador que ele está diante de um enigma e possui as chaves para decifrá-lo. São familiares a ele os gestos e imagens corporais apresentados no início do espetáculo como aqueles em que o personagem toca a campainha, abre a porta, ou aponta uma paisagem vista da janela. Porém, com o desdobramento da narrativa, os mesmos gestos são utilizados para situações que nada têm, aparentemente, a ver com a fala pronunciada e, mais ainda, o mesmo gesto de um personagem, num conto, é realizado por outro do conto seguinte. Indo além nesses códigos, diversas dessas imagens corporais ou partituras que até ali eram apresentadas isoladas umas das outras, passam a agrupar-se num conjunto de movimentos repetidos e, adiante, a se desdobrar em novas sequências.

Passar de uma narrativa e de gestos realistas para cenas, de certo modo abstratas, pode, num primeiro momento, causar perplexidade no espectador. Porém, assim que ele compreende o jogo proposto, sente-se mais à vontade com a obra e também mais atento ao jogo cênico. Quando ele, de um lado, entende que os gestos não são mais do seu

modelo cultural e, de outro, que também não são gratuitos, vagos, como se fossem mera demonstração de habilidade corporal, mas, ao contrário, o gestual é coerente com o universo da história narrada, sente que decifrou o enigma da proposta cênica.

Sanatorium é o título do espetáculo e, como menciona um dos personagens, coisas estranhas acontecem ali e deve-se concordar com ele, pois são episódios que rompem com a lógica cotidiana. Porém, como o espectador foi orientado, no início da proposta cênica, que cada um daqueles movimentos tem relação com algo do personagem ou com um modo peculiar de representação da realidade, ele aceita a transformação que torna a cena cada vez mais um jogo. E ele, espectador, joga. Nesse sentido, é possível aproximar a presente encenação da ideia de uma "obra aberta, como proposta de um campo de possibilidades interpretativas" (ECO, 1976, p.150) permeadas pela indeterminação e que permitem ao espectador autonomia nas suas conclusões e singularidade na compreensão de cada pessoa que a assiste.

A decisão de usar essa orientação estética na encenação, a qual não segue o modelo mais difundido de pergunta, resposta ou afirmação, deveu-se ao fato de a obra não pedir interpretação realista e, também, porque a ambientação dos contos e do próprio texto teatral remetem a um universo simbólico. A representação estilizada, para uma obra dramatúrgica com contornos complexos, como é o caso de Sanatorium, que possui passagens singulares tal como a do filho que visita o pai em um sanatório, fala com ele, convive com ele, contudo, o seu pai já faleceu, necessita de informações que esclareçam o espectador sobre essas nuances para que ele consiga acompanhar a evolução dos acontecimentos.

Cabe salientar, ainda, que o espetáculo, por meio do gestual, não visa apenas produzir impacto estético ou emocional no público. Por certo os contempla, mas pretende também, com isso, que o espectador, cada vez mais imerso no ambiente criado, acompanhe atento o desenrolar da narrativa que vai ampliando as informações a cada nova cena. Para tal, a estruturação dos acontecimentos, de modo minimamente compreensível do ponto de vista racional, é importante para o público manter-se atento à obra e para as cenas densas cumprirem seu objetivo, qual seja, o de tocar emocionalmente aquele que a assiste, a fim de que a realidade com a qual ele vive, que pode estar embotada em razão de uma rotina estafante, ganhe contornos mais humanizados.

Referências

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. 5ª edição. São Paulo, Ática, 1995.

ECO, Umberto. Obra aberta. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SCHULZ, Bruno. Sanatório. Tradução: Henryk Siewierski. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

SCHULZ, Bruno. Lojas de Canela. 1996. Tradução: Henryk Siewierski. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

Vem comigo: a construção de sujeitos poéticos na obra de Taiguara

Luís Dadalti (UFJF))[1]

Resumo: Pretende-se, por meio deste trabalho, apresentar como são construídas as personas musicais de Taiguara através da análise dos diversos sujeitos poéticos que figuram em suas canções, mas que apresentam entre si uma grande constância na postura que assumem diante das situações a que são expostas. Assim, além disso, é objetivo também abordar algumas intersecções possíveis entre a figura pública que Taiguara monta de si e os sujeitos poéticos de suas canções.
Palavras-chave: Taiguara; Canção; Sujeito poético

Despontando no cenário nacional a partir do final da década de 60, por meio dos festivais da canção, importante meio de divulgação para novos intérpretes, compositores, e também para a projeção das canções que fariam grande sucesso radiofônico no ano, Taiguara deslanchou sua carreira nacionalmente ao interpretar canções como "A grande ausente", de Francis Hime de Paulo César Pinheiro, "Modinha", de Sérgio Bittencourt, e "Chora coração", de Vinícius de Moraes. Até o ano de 1968, Taiguara se apresentava nesses eventos apenas como intérprete, sendo sempre muito elogiado por suas performances, tanto no que diz respeito à voz, quanto pela grande capacidade de interação com o público.

Endossando essa imagem, é possível colocar em evidência a arte de capa de seu primeiro álbum (1965), onde figuravam comentários em destaque de artistas como Luís Eça, que diz "Ouvi Taiguara e senti, como orquestrador, que esse jovem tinha na voz um verdadeiro instrumento" e Edu Lobo, "Taiguara tem uma das vozes mais impressionantes que já ouvi", todos fazendo referência à bela voz do cantor e corroborando um viés sob o qual deveria Taiguara ser lido e apreciado.

Tendo interpretado majoritariamente canções de temática amorosa, compostas sob grandes orquestrações, e a projeção de voz típica dos chamados "vozeirões" vistos em artistas como Vicente Celestino e Agnaldo Timóteo, Taiguara foi vendido e identificado durante boa parte de sua carreira como um cantor romântico. Diante dessa

1 Graduado em Letras (UFJF), Mestrando em Literatura Comparada (UFJF). Contato: luis.dadalti@letras.ufjf.br

perspectiva, a leitura do disco *Viagem*, de 1970, se mostra um exercício singular para melhor compreender a figura romântica que o próprio cantor montava de si em suas composições, mas, antes, é também importante fazer uma menção à sua canção mais conhecida, lançada em 1968, e a primeira de sua autoria a fazer sucesso. "Hoje" se faz uma música tão icônica para compreender todo o trabalho artístico de Taiguara devido às chaves de leitura por ela fornecidas no que diz respeito às perspectivas sociais que seriam, mais tarde, desenvolvidas com maior cuidado pelo compositor.

A construção feita em "Hoje" parte de um sujeito que se coloca a analisar seu presente sob perspectivas tanto da individualidade quanto da sociedade, destrinchando, a partir disso, uma rede elementos que o cenário geral vive, e como esses fatos recaem sobre o indivíduo. Quando a canção se localiza temporalmente, logo seus versos iniciais[2], o sujeito poético começa a se mostrar alguém que está diante de uma realidade catastrófica, que é colocada sob os signos da fossa, da fome, e do fim do mundo. Diante desse panorama fragmentado do presente, resta ao sujeito poético apenas o sentimento de desespero que o atormenta e sintetiza a vida em um só momento, nessa constante que é o "hoje" em que a música é cantada.

A forma pela qual o sujeito poético se coloca em relação aos outros também é expressa na canção, quando aponta para aqueles que enxergam e se portam no mundo de forma diferente dele próprio. É o caso dos "Homens de aço"[3] e os "Homens sem medo"[4] que, diante da situação vivida, não se abalam nem temem as consequências negativas do que se passa no cenário presente. Creem na ciência como idealização do progresso, e têm a impressão de que o desbravamento e a certeza do que virá serão positivas ao seguirem uma visão confiante e absoluta de realidade. São a síntese do desenvolvimentismo assumido pelo governo militar durante as décadas de 60 e 70.

Além disso, há ainda outra figura presente na canção, mas que é marcada enquanto ausência que desestabiliza aquele que fala. Diante da constatação de todos os elementos negativos que constituem o cenário em que se encontra, a ausência do outro é

2"Hoje/ trago em meu corpo as marcas do meu tempo/ meu desespero, a vida num momento/ a fossa, a fome, a flor, o fim do mundo"
3"Hoje/ Homens de aço esperam da ciência"
4" Hoje/ Homens sem medo aportam no futuro"

abraçada pelo sujeito poético, que tem medo, sofre por estar sozinho diante desse panorama. A solidão do indivíduo, vista como uma das marcas de seu tempo, é colocada ainda sob uma perspectiva mais ampla quando, nos últimos versos da canção, aponta que "não queria a juventude assim perdida", evidenciando, com isso, a desarticulação social. Pensando a canção em seu momento histórico, justamente, lançada em 1968, ano de promulgação do AI-5 e da institucionalização do que seria mais tarde conhecido como "anos de chumbo" da ditadura, a desarticulação da juventude se dava a partir da repressão, do medo de estar em espaços públicos, da perda do senso de comunidade vindo da repressão, da morte e da expulsão de solo nacional de ícones artísticos e políticos.

Quando colocada essa leitura de mundo diante da obra *Revolta e Melancolia* (2015), escrita pelo sociólogo Michael Lowy e pelo crítico literário Robert Sayre, é possível traçar paralelos entre o que é definido pelos autores como romântico e aquilo que Taiguara esboça nesse momento em sua obra. Em síntese, a tese elaborada pelos dois estudiosos gira em torno do argumento de que o Romantismo é um modo de pensamento que surge e se desenvolve paralelamente ao capitalismo e que, essencialmente, se constrói como oposição a ele. É, então, a partir dessa relação, que se desenvolvem as características mais comumente relacionadas ao movimento oitocentista, como a devoção amorosa hiperbólica, a reclusão crescente do indivíduo, a busca pela consolidação de uma identidade coletiva, o consumo de drogas para o alívio das dores, e o desencanto com o mundo que, muitas vezes, leva à busca de valores anteriores ao sistema vigente por meio da mística ou da religião.

A lista de características atribuídas historicamente ao Romantismo é infindável, não cabendo aqui elencar todas, mas, diante do pensamento de Lowy e Sayre, é importante apontar que, não tendo o capitalismo se findado até os dias de hoje, as características românticas, por mais renegadas ou pejorativas que possam ser aos intelectuais e artistas, ainda assim sobrevivem sob alguns aspectos no pensamento contestador. Marcelo Ridenti, em *Em busca do povo brasileiro* (2000), endossa a ideia do pensamento romântico como algo presente na política e na produção cultural brasileira e, para isso, traça uma perspectiva histórica que vai desde ações realizadas

pelo PCB durante a década de 50 até a análise do papel desempenhado por compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso no cenário nacional. Nesse percurso, discorre sobre diversas formas de arte, como o cinema, teatro, e literatura, indicando como foram utilizados esses meios na leitura do povo brasileiro, buscando sempre, no meio disso, mostrar formas de sobrevivência do pensamento romântico nesse contexto.

Diante disso, é possível colocar em questão a perspectiva construída comercialmente de que Taiguara seria um cantor romântico no sentido amoroso, e ampliar essa visão para um compositor que se coloca em oposição ao capitalismo a partir de visões tipicamente românticas. Na canção "Hoje", por exemplo, é possível apontar algumas delas, como desencanto com o presente, onde os homens são de aço, e o cientificismo exacerbado, que promove a ultra-racionalidade da vida, guiam a sociedade para o abandono cada vez maior dos valores humanos como o amor e o afeto. A juventude cantada, perdida, também aponta para o deslocamento social em que o indivíduo se encontra, já que, fora de sua reclusão, seus valores, que se opõem ao capital, são vistos sob maus olhos. A partir disso, a juventude, enquanto entidade coletiva e sua possibilidade de ação conjunta direcionada, perdem a significância social.

Desenvolvendo mais essas questões, em seu álbum seguinte, *Viagem* (1969), a canção que abre o disco, "Universo no teu corpo", apresenta, tal qual "Hoje", um sujeito poético em desamparo. Tendo a música uma introdução orquestrada e instrumental, seu tema de abertura parece guiar a canção para o otimismo e para a grandiosidade. Essa impressão se consolida até que, num súbito corte, a voz de Taiguara canta altivamente: "Eu desisto"[5].

A partir dessa afirmação, passa a ser dado um outro humor pela canção, voltado para o desencanto com a sociedade e com suas próprias expectativas de transformação, a desilusão até mesmo com a utopia do amanhã, que carregaria a redenção do cenário corrompido pelo capital. Isso se dá, de acordo com a canção, devido à exacerbada individualidade, fruto do sistema em que os laços entre pessoas e o projeto de comunidade são esquecidos em prol de benefícios individuais, o sujeito poético é

5"Não existe essa manhã que eu perseguia/ Um lugar que me dê trégua ou me sorria/ Uma gente que não viva só pra si"

diferente de “uma gente que não viva só pra si”, que impõe seus pensamentos sobre o ele, não cede, não sorri, não humaniza o outro, sendo esses comportamentos fruto do desenvolvimento ideológico aliado ao capitalismo.

Diante de um cenário pessimista e reacionário, em que há apenas “Gente amarga mergulhada no passado/ Procurando repartir seu mundo errado/ Nessa vida sem amor que eu aprendi”, o passado constitui-se de saudosismos, mas não em busca dos valores humanizantes. Ele é buscado para dar respaldo para o conservadorismo e para a imposição de resistência institucional e social diante das mudanças que estavam sendo propostas pelos jovens desde o começo da década de 60, como o uso de drogas mais explícito, o amor livre, e a mudança de vestimentas. A oposição a esses pensamentos que isolam o sujeito poético do convívio social se dá justamente quando é descoberto por ele que, apesar de não conseguir transformar sua realidade sozinho, com a presença do outro, torna-se não só possível esse feito, como também passa a ser concebida, àqueles que se juntam a essa causa, uma nova perspectiva de pertencimento. Enquanto o presente trágico é descrito como um “cativeiro do deserto do universo sem amor”[6], ao estar com um parceiro, o pertencimento é colocado não em função do mundo, mas sim do outro, “meu pedaço de universo é no teu corpo”.

É importante ressaltar, porém, que o sujeito poético não se enxerga em pé de igualdade com aquele com quem interage. É por isso que o refrão se inicia com a convocação, logo após dizer que “É por isso que eu preciso/ De você, como eu preciso/ Não me deixe um só segundo sem amor” há o brado de “Vem comigo”, delimitando que o sujeito poético age em relação ao outro como um guia. O “tu” não especificado é acompanhante na jornada conjunta para a transformação pela união com o outro. A revolução social e de valores é prometida, então, a partir do cultivo do amor como elo maior que modifica a percepção do indivíduo, e, por consequência, também o social.

Esse sentimento, o amor, quando usado por Taiguara, ocupa quase sempre o lugar ambíguo entre a relação carnal e a cumplicidade fraterna e social, é a síntese daquilo que permite o retorno à humanização e a revolução individual que leva à mudança do

6“Somos cegos e cativos/ No deserto do universo sem amor/ E é por isso que eu preciso/ De você como eu preciso/ Não me deixe um só minuto sem amor”

sistema vigente e sua ideologia. A revolução pelo amor é vista, então, como um projeto coletivo que pode ter por ferramenta de conscientização a própria canção de Taiguara, já que, no refrão, é afirmado "Eu te abraço, corpo imerso no meu corpo/ E em teus braços se unem versos à canção/ Em que eu digo/ Que estou morto pra esse triste mundo antigo". Dessa forma, é possível enxergar uma metalinguagem que aponta para a própria canção como um elemento de transformação social, o "tu" que figura como interlocutor evoca o coletivo que pode, no movimento proposto em Taiguara, compartilhar do "Vem comigo" para uma jornada de redescoberta do ser.

Outra faixa que salta aos olhos ao longo do disco é "A transa", uma música em que figura majoritariamente um tema instrumental otimista e pleno, construído gradualmente, onde cada vez mais instrumentos se colocam em sobreposição harmônica. A canção apresenta vocalização apenas em seus 30 segundos finais (seu total é de 2:50), quando Taiguara sussurra "Vem/ Transpira a dor/ Transgride a treva fria/ E vem viver/ Transmutar/ Transpor/ Renascer/ Vem, meu amor", deixando evidente, a partir do convite, que aquele que fala está em um lugar outro que não aquele onde seu interlocutor está. O convite sedutor para "A transa", a comunhão de amor entre os dois que tende a ser, no fim das contas, uma transposição, um renascer, e uma transgressão da selva fria da realidade capitalista, culmina na canção seguinte, que encerra o lado A do disco, e carrega o mesmo nome do álbum.

"Viagem" é apresentada também sob o cenário de desencanto mas, dessa vez, quem se encontra inserido nele é apenas o interlocutor, e não mais o sujeito poético. Nesse ambiente, Taiguara cria-se como o guia que é capaz de tirar o "tu" com quem se comunica da realidade catastrófica. Sempre imperativo,[7] o sujeito poético ensina os passos a serem seguidos para que seja possível o deslocamento que tem por ponto de partida o lugar onde o ser não é humanizado, é sozinho, e não encontra paz nem motivos para prosseguir vivendo. O papel de guia também coloca no sujeito poético a ideia de que o próprio teria já percorrido esse caminho, e, diante disso, se encontra já no lugar

7 "Vai abandona a morte em vida em que hoje estás/ Há um lugar onde essa angústia se desfaz/ E o veneno e a solidão mudam de cor(...) Vai recupera a paz perdida e as ilusões,/ não espera vir a vida às tuas mãos/ Faz em fera a flor ferida e vai lutar"

melhor, uma pessoa que transcendeu os valores do capital e que busca auxiliar outras pessoas nesse mesmo trajeto.

Abrindo o lado B do álbum, vale trazer à tona também a canção "Geração 70". Com ela, Taiguara busca reverter o cenário de desmobilização do jovem, se colocando na proposta de sintetizar sua geração em características e ações com as quais possam se identificar. A essência desse coletivo seria, de acordo com a canção, a sua capacidade de reinventar por completo aquilo que existe no presente, "nascemos hoje do nada/ nascemos hoje pro amor", rompem com o passado em prol da transformação pelo afeto e pela humanização. Os versos da canção mostram ainda diversos outros elementos unificadores, como a descoberta do sexo e o desvendar da natureza humana, apontando também, dentre todos, talvez os versos que apresentam as características mais singulares desse momento, em que são identificadas "Essa fusão de angústias iguais/ E nós vamos resistir sem medo/ A solidão de um tempo de guerras/ E nossos sonhos loucos e livres/ Vão descobrir e celebrar a paz!", pois, a partir desses elementos, é possível perceber que aquilo que antes era colocado como uma lástima, a "juventude assim perdida", passa a desempenhar em si um papel de articulação, um laço de identificação entre os jovens que, a partir dessa relação, enfrentam no imaginário coletivo os tempos de guerra e, diante de seus sonhos de liberdade loucos, ou seja, contrários à imposição do racionalismo do capital, caminham em direção oposta à repressão e conflitos que explodiam no mundo.

A partir desses modelos apresentados, é possível averiguar durante toda a carreira de Taiguara o aprofundamento do que pode ser lido como um projeto político-social que envolve a canção como ferramenta de transformação. Com o tempo, a censura tomou conta mais e mais de sua carreira, tendo, apenas no ano de 1974, 61 músicas censuradas (ROCHA, 2014, p. 64), indicativo este de que suas composições estavam sendo reconhecidas pelas instituições estatais como antagônicas à ideologia moral e econômica por eles pregada. Com isso, Taiguara passou temporadas fora do país, recebeu ameaças anônimas, mas sempre buscou, a partir da canção, se opor àquilo que via com injustiça, e apontar constantemente em suas letras a importância do amor como elo social, ferramenta para o fim da opressão, da desumanização gerada pelo

sistema de exploração capitalista, e, quase sempre, também se projetando poeticamente não só como aquele que sofre diante de todas essas mazelas, mas também como alguém que as supera e busca, a partir de seu estado já progresso de rearticulação dos conceitos engendrados pelo capital, também expor a seu interlocutor os caminhos trilhados em suas descobertas.

Referências

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo. 2015

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*: uma parábola. 2. ed. São Paulo: 34, 2003.

TAIGUARA. *Hoje*. Rio de Janeiro: EMI, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3HAX9xPW08Q> Acesso em 28 set.

_____. *Viagem*. Rio de Janeiro: EMI, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PDdZPOF9ul8> Acesso em 28 set.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record. 2000

ROCHA, Janes. *Os outubros de Taiguara*: um artista contra ditadura: música, censura e exílio. São Paulo: Kuarup, 2014.

A CONDIÇÃO TRÁGICA DO HOMEM NO ROMANCE *MORTE EM VENEZA* DE THOMAS MANN

Marcos Fabio Campos da Rocha (UFF)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é o de identificar elementos próprios do gênero *tragédia* dentro do romance *Morte em Veneza* de Thomas Mann. Parte-se da premissa que algumas dessas marcas subsistam na prosa alemã, sobretudo na literatura dos séculos XIX e XX. A condição trágica não se limitaria assim aos cenários do texto grego antigo ou aos das peças da Renascença inglesa ou do Classicismo francês. Uma vez reunidos esses componentes em número suficiente pela leitura de tragédias ou na teoria literária, será possível reconhecer esse legado mais facilmente nas páginas de certos romances ou novelas.
Palavras-chave: Tragédia; Romance; Literatura alemã; Thomas Mann

Esta pesquisa investiga a possibilidade de sobrevivência de aspectos da tragédia como gênero literário dentro de outras formas como o romance ou a novela e já encontrou respaldo através da primeira e da segunda parte desse trabalho dedicadas a outros títulos de autores como Franz Kafka e Heinrich von Kleist. Nessas ocasiões foi-nos possível comprovar que a literatura alemã dos séculos XIX e XX pode acolher elementos do gênero trágico transpostos para a prosa de ficção. Apesar das diferenças intrínsecas a esses gêneros literários, sobretudo aquelas de suporte – um para o palco e outro para leitura – é possível encontrar neste último um variado elenco de características da tragédia que iluminam a prosa de maneira peculiar, concedendo-lhe uma dimensão e uma dinâmica que não só atestam a plasticidade do gênero romance como também o transformam em digno herdeiro da tragédia. Embora os séculos XIX e XX ofereçam em sua história incontáveis oportunidades de se identificar cenários potencialmente trágicos, nossa pesquisa tem mostrado que é também na pequena escala que as marcas da tragédia se manifestam com vigor. Ou seja, não é necessariamente em meio a grandes acontecimentos, batalhas ou revoluções que o destino trágico aparece com maior probabilidade. É preciso ter-se em conta que o enredo trágico não se faz incondicionalmente nos cenários mais sombrios nem nas épocas mais difíceis para a humanidade. A experiência trágica no romance tem ensinado que ela pode se realizar no cotidiano mais banal e, no entanto, ser suficientemente forte e significativa para colocar

[1] Doutor em Teoria Literária (UFRJ) e professor de língua e literatura alemã (UFF). Contato: rochacampos96@gmail.com

o indivíduo em cheque. É este o herói da tragédia: o indivíduo em seu momento existencial máximo, na hora da decisão mais urgente (ROSENFELD, 1996, p. 75ss) .

Nossos procedimentos em termos de metodologia de pesquisa repetem o esquema já empregado nas ocasiões anteriores para Kafka (ROCHA, 2017b) e Kleist (ROCHA, 2017b), pois revelaram-se producentes e garantem segurança na abordagem. Antes da análise do romance, realiza-se a leitura de três ou quatro tragédias que servem de material teórico, uma vez que nelas se buscam os elementos constitutivos desse gênero literário. Em seguida, passa-se ao estudo de ensaios sobre a teoria da tragédia propriamente dita a fim de se confirmar as hipóteses de leitura. O mesmo se repete para a teoria do romance. A escolha dos títulos de tragédia é aleatória, mas procura cobrir períodos diferentes nos quais esse tipo de teatro esteve em evidência. Pretende-se, assim, obter subsídios básicos para serem, mais tarde, utilizados na leitura do romance eleito para a pesquisa. No caso deste estudo em especial, nossa escolha recaiu sobre a *Antígona* de Sófocles (2006), a *Antígona* de Jean Anouilh (1946), a *Athalia* de Jean Racine (2005) e o *Woyzeck* de Georg Buechner (1967). Como se vê, quatro peças de quatro épocas diferentes: a primeira é da Antiguidade Clássica; a segunda é do tempo da 2ª. Guerra Mundial; a terceira é do Classicismo francês e a última do início do século XIX. Com exceção da evidente identidade entre as duas primeiras, o que todas elas compartilham entre si? Nada, a não ser o fato de que todos os seus heróis são indivíduos nos seus momentos decisivos. Este é o denominador comum entre elas, sendo que nos três primeiros casos, o enredo se passa dentro das paredes dos palácios ou dos templos e, no último, em meio a um ambiente militar e proletário. Para que a leitura dessas quatro obras se fizesse com maior proveito, achamos conveniente recorrer a ensaios sobre a teoria da tragédia de Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Niquet (2011). Por fim, concluímos nossa fundamentação teórica com o aporte proporcionado pela teoria do romance e pela história da literatura alemã nos textos de Anatol Rosenfeld (1996). Concluída a fase de levantamento teórico, pudemos passar à leitura de *Morte em Veneza*. Escolhemos uma versão em português da Companhia das Letras de 2015 com tradução de Herbert Caro. Em algumas passagens recorremos a uma edição alemã da DBG de 1958 por curiosidade de desfrutar certos trechos que em alemão soam ao leitor musicais e poéticos. O que importava era, portanto, descobrir o quanto do gênero trágico pode ser encontrado neste título de Mann, escrito em 1912. Se tomarmos os dois

estudos dedicados, um ao *Michael Kohlhaas* de Kleist e o outro a *O Castelo* de Kafka, podemos nos dar conta de o quanto o formato *novela* promete render em termos de identificação com a tragédia. Sendo a novela um conto estendido, ela se adéqua com maior propriedade a um regime de economia de meios que vai se mostrar muito mais próximo da tensão característica da tragédia. O romance é, via de regra, uma estrutura que admite uma hierarquia de vários personagens desenvolvidos ao longo de histórias secundárias que, sem contrastar com o todo, têm autorização de coexistir com a condição de contribuir para a identificação com o eixo principal. A novela, ao contrário, se aproxima mais do conto, tão característico do Brasil. Em comum, esses dois últimos gêneros têm enredo em torno de um único personagem principal que estará sempre em cena e ausência de entrechos paralelos. A novela e o conto não devem ter afluentes. O romance já os admite, já que esses para ele convergem. A novela narra o caminho do protagonista para o encontro com seu destino desde o início. Por sua vez, o conto se ocupa apenas do desenlace final, resumindo ao máximo o que o antecede, se o fizer. Por isso, na novela, todas as informações do narrador contribuem para que o herói se torne logo mais denso, mais tenso e mais decidido. Sua questão é de caráter existencial e terá de ser resolvida com os poucos meios à disposição. Tudo ao longo do texto deve convergir para o herói. Não haverá divagações sobre outros assuntos. Observações acerca do cenário, da natureza ou da cidade devem ser tão precisos quanto breves. Todos os outros personagens serão coadjuvantes e nunca disputarão o proscênio com o protagonista, nem mesmo o antagonista. Por sua concisão, a novela parece, de fato, ser o meio mais indicado para abrigar elementos do ambiente trágico. Esta condição sobre as dimensões do texto em prosa é diretamente proporcional à tragédia no teatro e ao grau de tensão e intensidade que se espera deste tipo de espetáculo (ROCHA, 2017a).

A tragédia grega é o ancestral sobre a qual todas as outras se fundam. Ela foi durante o relativamente curto espaço de tempo de cem anos a expressão de uma cultura que se encontrava, no mesmo momento, tanto em seu auge como próxima de sua decadência. O século V a.C. viu surgir em sucessão natural os nomes dos três tragediográfos mais importantes: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – os três nomes que conseguiram alcançar nosso tempo. Decorridos, assim, 2500 anos, chegaram até nós apenas 32 textos produzidos por eles, embora se saiba que somados ultrapassariam 200

títulos. Infelizmente a contemporaneidade precisa se conformar com a pequena fração desse tesouro, para sempre perdido. Perdida está também a produção de diversos outros autores, pois os três nomes mais conhecidos não eram os únicos. Sabe-se, no entanto, que as tragédias eram apresentadas em grupos de três, em trilogias, sempre acompanhadas de uma comédia. O público as conhecia por causa dos festivais anuais organizados em honra do deus Dioniso, o Baco de Roma, sempre associado ao vinho, à natureza, à noite e ao êxtase. Os concursos de tragédias eram realizados no início da primavera, tempo em que a sexualidade retorna com mais vigor. Em eras ainda mais remotas, a tragédia era, na verdade, um ritual dedicado ao deus Dioniso e alguns autores ainda se referem ao termo *tragédia* como uma associação de *ode* (canto) com *tragos* (bode), embora essa interpretação não signifique consenso. Imagina-se que os participantes estivessem assim trajados – com peles de bode – durante as procissões e cerimônias em honra ao deus. Aos poucos, o ritual cedeu lugar à encenação que, a princípio, estava a cargo apenas do coro que empregava versos ditirâmbicos, mais tarde iâmbicos, mais apropriados aos diálogos que foram se formando a partir do destaque do corifeu, o chefe do coro, e do acréscimo de outros personagens. Em comum com a proto-tragédia, os concursos anuais de primavera em honra de Dioniso, isto é, a tragédia do século V, procuraram manter a conexão com o mistério, acento indispensável ao ambiente trágico. Haverá, portanto, sempre uma ordem de coisas que escapa ao homem e que se faz presente no momento da decisão. É preciso ter-se em conta que o momento civilizatório da Grécia naquele tempo era completamente instável. Apesar de Atenas ter conseguido se impor como líder dentre as cidades mais importantes, uma enorme ameaça representada pela iminência da invasão persa fazia com que o cotidiano da *pólis* estivesse bem longe da tranqüilidade imaginada para as comemorações pela chegada da primavera. As chamadas Guerras Médicas mobilizaram as cidades da Liga de Atenas durante cinco décadas. Depois delas, foi a vez das terríveis Guerras do Peloponeso que opuseram Atenas e seus aliados contra Esparta e que também duraram muitos anos, até o fim do século V. Em resumo, a tragédia daquele tempo – que representou a primeira expressão de teatro no ocidente – procurava, através dos recursos e mitos herdados das epopéias de Homero, encenar a própria intranquilidade grega, as terríveis incertezas e, sobretudo, a massacrante insegurança que sentia o homem da democracia

ateniense, prestes a ver-se completamente só, ao sabor dos acertos ou desacertos políticos e militares e abandonado pelos deuses do Olympo que começavam ali a sua despedida. A tragédia é o palco do homem diante do nada. Em meio a uma democracia parcial, o homem grego se via diante de inimigos poderosíssimos que não lhe davam motivos para dormir. A ameaça do fim próximo era um estado de alma permanente. Assim como na tragédia, o indivíduo é o alvo diante de uma situação que para ele não tem mais saída digna a não ser aquela que está em suas mãos. A tragédia é o momento em que um desafio – *hybris* – à ordem será necessário sob risco de perda do próprio reflexo no espelho. Assolado então por uma incontornável exigência moral – *ananke* – o herói decide-se pelo ato e, a partir desse momento, não haverá mais volta. O coro acompanhará toda sua trajetória até o final, ciente de tudo que levou o herói até aquele ponto. Por vezes, lamentando-lhe a sorte, por vezes, clamando pelo auxílio dos deuses, o coro, liderado por um corifeu, geralmente se mostra solidário com a dor do protagonista, mas pode também condenar-lhe as escolhas e repreendê-lo pela decisão tomada. Essa censura será reforçada pelo papel do adivinho. Ninguém mais do que ele representa com tamanha intensidade a dimensão do desconhecido. Função comum nas cortes e cidades da Antiguidade mais remota, o vate é aquele que desenlaça os impasses trazendo uma informação que ensejará tanto o *reconhecimento* como a *peripécia*, a brusca mudança de rumo que acarreta o *insight* esclarecedor (ROCHA, 2017a).

A tragédia é *o lócus* da incerteza e de disputa entre o *logos*, uma transcendência de perfil mais racional de inspiração apolínea, e outra, de origem mais obscura, de inspiração dionisíaca, noturna. Dividido assim pelos vaticínios do dia e pelos *daímones* de seu lado escuro, o indivíduo vê-se presa de forças poderosas e de difícil identificação (ROCHA, 2017b).

A tragédia parte do princípio que o erro é a condição existencial primordial, a condição inevitável do homem sobre a Terra, seja ele ontológico como o erro de Adão e Eva, seja ele uma maldição familiar como a dos Labdácidas – os ancestrais de Édipo – ou mesmo pessoal, como o adultério de Jasão. No romance, a pressão sobre o protagonista se exerce quase da mesma maneira. Surge a convicção de que não há mais espaço para negociação com sua *ananke*, com suas exigências morais. A ação decorrente da decisão será na tragédia sempre contrária às convenções e mesmo a

Modernidade terá as suas. Da mesma forma, a *hybris*, a desfaçatez, a desmedida, o desrespeito indispensável, o desafio ao poder, fará parte do repertório do herói romanesco de perfil trágico. No romance, as forças antagonistas estarão igualmente presentes, mas podem não ser de fácil reconhecimento, pois na Modernidade a autoridade coroada e o plano do divino se retraem. Outras variáveis entram no lugar e não seria exagero dizer que o herói trágico pode se ver diante do nada ou de poderes de identificação dificultosa, diluídas que estão as fontes que de fato detém a voz e o mando. *O Castelo* de Franz Kafka é um bom exemplo para isso. Nele, a grande autoridade moderna se confunde com o fundo sem perder um milímetro do controle (ROCHA, 2017b). No caso do *Michael Kohlhaas*, de Kleist, as autoridades do Renascimento ainda se orgulhavam em se mostrar. Seja como for, no romance, tratar-se-ão sempre de circunstâncias ameaçadoras que envolvem dinâmicas desconhecidas e livres de vigilância e cuja língua é de compreensão codificada (ROCHA, 2017a).

Um último aspecto da tragédia a comentar seria o fato de ela se resguardar dentro de uma esfera lingüística que a preserva do desgaste do lugar comum. O mistério que ela preserva faz-se notar igualmente na linguagem que não pode ser a mesma do cotidiano. E nem poderia ser, uma vez que, ali, o discurso dominante não é do homem comum nem o da vida ordinária, mas o do cosmos inescrutável, diante do qual as palavras da trivialidade perdem sua vigência. A própria organização textual em versos já impõe um fator de estranhamento, necessário à atitude correta diante de um texto ou mesmo de um espetáculo cujas origens remontam a rituais ainda envoltos em brumas (ROCHA, 2017b).

No romance da Modernidade, o recurso à metrificação seria, no mínimo, arriscado. Mesmo assim, os romancistas já estudados em nossas pesquisas anteriores sobre o tema não descuidaram desse fator e conseguiram expressar em suas obras – *O Castelo*, de Kafka e o *Kohlhaas* de Kleist – uma forma de transmitir esse estranhamento, seja pela intrincada sintaxe, possível no original em alemão, seja pela eleição de uma língua eivada de autoritarismo e descaso (ROCHA, 2017b). A tragédia é, portanto, não apenas uma encenação grega dos temores civis diante das guerras imensas que pareciam não ter fim, mas também o momento na arte no qual o indivíduo se vê só diante do escuro, do vazio, do insondável. A tragédia é o espaço para

a questão da inevitável solidão do indivíduo perante o nada, é um portal que se entreabre para um domínio do qual não haverá retorno, da passagem para a ruína iminente e para além da qual ele se projetará sem qualquer noção do que dele restará. Ela é enfim, o marco divisório de uma civilização que, no século IV – o século de Aristóteles – já não será mais a mesma e que no palco ritualizava suas despedidas de uma era que, por mais brutal que tenha sido, foi também um tempo de poesia, de integração espiritual e de reverência diante da Criação e que desapareceu para sempre. Sensíveis ao montante das perdas, alguns romances parecem tentar resgatar esse *quantum* de resignação e perplexidade que aqueles indivíduos guardavam e que a Modernidade parece desconsiderar e substituir pelo conhecimento e pela técnica. Os romances que gozam desse legado, procuram manter acesa uma pequena chama que nos aquece a memória a fim de que não nos esqueçamos que ainda não controlamos nossa existência.

Breves informações sobre a teoria

Concluída esta introdução e dada a limitação de páginas, nos contentaremos com um rápido sobrevoo apenas do resumo das quatro tragédias lidas.

A *Antígona* de Sófocles (2006) é um dos pilares da cultura ocidental e seu tema é tanto o destemor como o destempero. A coragem inquebrantável cabe a Antígona para enfrentar seu tio Creonte, sucessor de Édipo em Tebas. A insensatez de Creonte foi de punir sua sobrinha com a pena de morte por ela ter tentado cumprir as exéquias para seu irmão Polynice. Sua *hybris* a leva ao seu destino, mas é Creonte quem, devido a sua intransigência, sofre em vida por seus despropósitos.

A *Antígona* de Jean Anouilh (1946), ou *Antigone,* no original em francês, guarda o mesmo tema, mas propõe duas mudanças surpreendentes no texto. Essa peça foi encenada pela primeira vez em 1944, ainda durante a ocupação alemã na França e essas modificações conferem a ela um perfil singular, pois a transformam num exortação secreta à resistência. De fato, a primeira surpresa é que Antígone, depois de longas discussões com Créon, nas tragédias chamadas de *agons* ou esticomitias, convence-se de que a defesa de Polynice era um projeto vão, mas continua a exercer uma resistência ao tio, agora de caráter puramente ideológico. Mesmo tendo desistido de conceder as honras fúnebres ao irmão, ela persiste em sua oposição, o que a leva igualmente à

sentença de morte. A segunda modificação de Anouilh sobre o texto grego refere-se ao fato de seu Créon ser apresentado como um tirano muito mais hábil em seu discurso sinuoso e autoritário do que seu par grego. Enquanto o Creonte de Sófocles dá ordens e espera obediência, o de Anouilh dá ordens e persuade pela palavra, apresentando uma elasticidade maior do que a de seu homônimo.

O terceiro texto de ilustração foi a *Athalia* de Jean Racine. Última peça do autor, já no final do século XVII, ela conta com coros, o que era muito raro na produção desse artista. O enredo é bíblico e consta tanto do II Livro dos Reis, XI quanto de II Crônicas, XXIII e foi utilizado em oratório de Haendel de 1733. Personagem real e histórico, Athalia foi rainha de Judá entre 842 e 834 a.C. Filha de Achab e de Jezebel, ela esposou Joram e foi mãe de Ochozias. Depois da morte deste, ela mandou matar todos seus descendentes e usurpou o trono. Sem o saber, seu neto fora salvo pelo sacerdote do Templo e mantido em esconderijo. Ele e sua mulher conseguem que o pequeno Joas seja reconhecido pelos levitas como sucessor legítimo e proclamado rei, enquanto Athalia é capturada e condenada. O personagem é tido como trágico por excelência, não só pela desfaçatez e violência, como também pela *hybris* sem medidas ao desafiar o poder de Deus (ABEL, 1968).

A quarta tragédia escalada para compor o quadro de ilustração foi o *Woyzeck* de Georg Buechner (1963). Autor alemão desaparecido em 1837 com apenas 24 anos, Buechner escreveu textos para o teatro muito além de seu tempo. Inovadoras no tema e na forma, suas peças só estreariam na Alemanha quase cem anos após a morte do autor. A história é baseada em fatos reais da crônica policial da época e conta a história dos últimos dias de um pobre barbeiro de uma pequena cidade cujos fregueses se aprazem em confundir e desprezar. Transformado em ópera por Alban Berg há exatos cem anos, trata-se, na verdade, da tragédia do homem comum massacrado pelos poderes, ignorado pelas autoridades, maltratado pela medicina e invisível para a mulher e para os amigos. Abandonado por todos e desamparado pela indiferença generalizada, seu esforço trágico é fazer-se ouvir. Seus únicos momentos de ternura se dão na contemplação de seu filho pequeno. Após ser humilhado pelo amante de Marie, Woyzeck se decide pela ação, mas em vez de se vingar dele, investe contra ela e, depois, desaparece sem que o texto diga como nem para onde.

A leitura trágica de *Morte em Veneza*

Escrito em 1912, após uma visita de Thomas Mann a Veneza acompanhado da esposa Katia e de outros familiares, o livro narra a história dos últimos dias de Gustav Aschenbach, um escritor que vivia oprimido psicologicamente por sua literatura de natureza muito edificante. No caso de Aschenbach, sua prática era marcada por uma estrita disciplina de trabalho e pela seleção de temas cujos heróis eram perfeitos exemplos de virtude e determinação, tal como ele. Cansado de toda essa severidade, ele resolve partir de férias para o sul da Europa. Após uma frustrada estadia na costa croata, ele decidiu trocar a Ístria por Veneza, que ele já conhecia, mas, daquela vez, chegaria lá por mar e não por trem, exatamente como o autor, o que marca o texto com traços autobiográficos. A partida de Aschenbach para o exterior foi, em boa parte, sugerida por um personagem mudo com o qual ele depara em frente a uma funerária perto do Jardim Inglês na capital da Baviera. Esse encontro breve e misterioso descreve o homem como um estranho de etnia indefinida. Sua atitude estática justamente em frente a uma oficina de estatuaria para cemitérios provoca no leitor relações inevitáveis na imaginação pois esse homem será, mais tarde, associado a outras aparições semelhantes, como um *Leitmotiv* ao longo do texto. Veremos, então, a figura do gondoleiro enigmático que conduz o escritor ao Lido; ou o personagem bizarro do passageiro idoso a bordo do navio na travessia do Adriático e, por fim, o músico ambulante na serenata apresentada para os hóspedes do hotel. Todos podem ser interpretados como quatro em um só. O premiado filme de Lucchino Visconti, de 1972, começa a partir do ponto em que o maestro Aschenbach, ali um músico com traços de Mahler, e não um escritor, desembarca em Veneza. Uma vez instalado no hotel em frente ao mar, Aschenbach dá início ao eixo principal da narrativa, a saber, sua paixão por um garoto de apelido Tadzio. Entregue à sua rotina de férias dividida entre leituras sob o guarda-sol e passeios pelas ruas e canais de Veneza, ele vê, um dia, uma família polonesa de aparência aristocrática da qual faziam parte três meninas, uma governanta francesa, uma condessa muito elegante e austera e Tadzio, um garoto de uns quatorze anos com trajes de marinheiro. Esse primeiro encontro casual deu-se no saguão do hotel enquanto as crianças e a governanta esperavam pela senhora para tomar o desjejum. Os outros encontros se darão quase da mesma forma. Entre um e outro episódio a intervenção da

voz do narrador oculto procura descrever o estado de alma do hóspede alemão, imobilizado, paralisado, incapaz de agir. Suas reflexões levam em consideração todas as barreiras que o separam de Tadzio: Aschenbach, um homem maduro, de mais de cinquenta anos, tomado de amor interdito por um rapazola, ambos estrangeiros numa praia do Lido de Veneza. A primeira impressão que ocorre ao leitor pode ser o sofrimento de Aschenbach. Um estado agravado pela impossibilidade de se aproximar do menino. O tema da solidão do personagem já foi estudado em texto anterior da ABRALIC constante dos anais de 2018. Ali, seus autores observaram que "Gustav Aschenbach pagou o preço por ser ele mesmo, por viver à sua maneira" (ELIAS e PINTO, 2018, p. 398). Logo adiante, os mesmos registram que "o ser não é livre para escolher a solidão uma vez que a solidão lhe é imposta pela própria natureza do ser [...] a solidão está relacionada com a existência do ser humano em si, à sua condição natural de existência" (Idem). O herói já recebe, assim, sua primeira característica de perfil trágico, pois o solitário é também um desafiante das convenções sociais e isso requer determinação. O narrador nos explica que o personagem teve, um dia, uma família, mas que ela se desfez. Natural de uma região periférica de maioria eslava no Reich guilhermino, sua carreira de sucesso e ascensão, baseada em rigorosa disciplina, reflete o comportamento dos imigrados que precisam convencer e fazer-se respeitar, o que acentua sua condição trágica, uma vez que se investe muita energia em uma luta sem fim. Mas, agora, ele parecia estar farto de tudo isso e querer viver o outro lado da vida, ainda que só. Em sua jornada, é curioso observar como ele cumpre, pouco a pouco, cada uma das profecias expressas tacitamente por cada um dos quatro oráculos que lhe cruzam o caminho. O primeiro, o estranho à porta do cemitério, o inspira a partir e a deixar aquela vida monótona que ele vinha levando há tempos. O segundo, o bizarro passageiro idoso que parecia querer passar-se por jovem a bordo do navio e cujas palavras de despedida soaram-lhe incompreensíveis Mas eis que Aschenbach acaba por seguir-lhe as pegadas ao acolher as sugestões que lhe foram feitas pelo barbeiro do hotel para parecer mais moço, pois Aschenbach precisava agradar. O cavalheiro alemão também acatou as poucas e quase ininteligíveis palavras que lhe dirigiu o misterioso gondoleiro pirata que o conduziu ao hotel. Embora contrariado, ele logo deixou-se envolver pelo conforto da curta viagem, mesmo que sentado numa estreita gôndola.

Mais tarde, o leitor ver-se-á autorizado a interpretar esta cena como um serviço do barqueiro Caronte na passagem do Styx rumo ao Hades (BULLFINCH, 2006, p. 258). Por fim, há uma última sibila simbolizada pelo músico no último capítulo de *Morte em Veneza*. Com uma fisionomia igualmente extravagante que alude aos outros "vates" como o gondoleiro, o velho jocoso e o estrangeiro do cemitério, o cantor mambembe é descrito como um saltimbanco cuja serenata em grupo encanta Aschenbach. Ao mentir ao hóspede sobre as medidas sanitárias já em curso em Veneza devido à epidemia de cólera, ele acaba por condenar o escritor alemão definitivamente (MANN, 2015, p. 69ss). Seria também Tadzio um quinto profeta, uma espécie de anjo da morte que não diz palavra, mas aponta, na praia do último dia, para uma direção além do horizonte que Gustav Aschenbach logo iria tomar (MANN, 2015, p. 83)? A atmosfera trágica da novela é reforçada ainda mais em seu último ato, ou capítulo, através do sonho revelador que teve o escritor e durante o qual sua alma finalmente se liberta dos amargos e pesados grilhões que o prendiam às convenções desumanas e arbitrárias e autoriza seu ego a aventurar-se sem remorsos por regiões do sentimento que ele não ousava explorar (MANN, idem, p. 76ss). O papel dos vaticínios é, portanto, representado na novela do Prêmio Nobel de Literatura de 1929 de maneira diversa e inequívoca e todas guardam esse aspecto do inefável.

A título de conclusão, podemos agora, propor a pergunta fundamental: Será *Morte em Veneza* um herdeiro da tragédia? E nossa resposta é um assertivo *sim*. Não só pelos vários motivos aqui apresentados, mas também pelo fator *decisão*. A tragédia grega encena a problematização da responsabililidade do homem por seu destino, ali colocada pela primeira vez (VERNANT e NIQUET, 2011, p. 161). Aschenbach decide em cinco ocasiões e em todas elas contra si mesmo. Ele perpetua em seu "erro" mesmo sem o saber, configurando o que se chama de *ironia trágica*. Essas cinco pequenas decisões perfazem uma única, um elemento imprescindível em qualquer tragédia. Um outro *sim* a esta pergunta relaciona-se ao fato de que essa novela guarda traços da tragédia até na linguagem, pois segundo Rosenfeld (1996) ali se encontram trechos inteiros no original em alemão em ritmos do ditirambo, a versificação da tragédia arcaica. Por outro lado, a *ananke* de Aschenbach se dá de duas maneiras: Primeiro, partir para longe de si mesmo e, em segundo, entregar-se à vida. Duas necessidades que ele procura satisfazer sem

saber, no entanto, que elas o levariam à ruína física. Por fim, a *hybris* do alemão é múltipla: ele afronta por estar todo o tempo só, por ver o mundo de forma diferente, por amar um homem e por amar um menino. A densidade de *Morte em Veneza* é comparável à concisão exigida de uma tragédia. Existe completa unidade de espaço e de ação. A do tempo, nas várias semanas que o protagonista passa ali, é representada pela aparente imobilidade cronológica das férias que repete a cada dia a mesma rotina e que em *Morte em Veneza* é interrompida apenas pela morte do herói.

Referências

ABEL, Lionel. **Metateatro**. Tradução de Barbara Heleodora e comentários de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: La table ronde, 1946.

BULFINCH, Thomas. **Mitologia**: história de deuses e de heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUECHNER, Georg. Woyzeck. In Mayer, H. **Georg Buechner, Woyzeck**. Dichtung und Wahrheit. Vollstaendiger Text und Paralippomena; Dokumentation. Frankfurt/M u. Berlin: Ullstein, 1967.

ELIAS, Angela M. e PINTO, Aroldo, J. A poética da solidão na narrativa *Morte em Veneza* de Thomas Mann. In **ABRALIC**, anais do congresso 2018, p. 397-408.

MANN, Thomas. **A Morte em Veneza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução de Herbert Caro.

RACINE, Jean. **Fedra; Ester; Atalia**. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 159-259.

ROCHA, Marcos Fabio. **A permanência da tragédia nas formas da narrativa**. **Volumes 1 e 2.** Hipóteses acerca de um perfil trágico no romance *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist e *O Castelo* de Franz Kafka. Dissertação de pós-douramento. UERJ, 2017a, 125p. mimeo; UERJ, 2017b, 141p. mimeo.

ROSENFELD, Anatol. Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso. In **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-224.

SOFOCLES**. Antigona**. Porto Alegre: L&PM, 2006. Tradução Donaldo Schueler.

VERNANT, J.P. e VIDAL-NIQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

UM CORPO ENTRE FRONTEIRAS
LIMIARES DE UMA AÇÃO POÉTICO-CORPÓREA

Marlon Fabian Soares Machado (CEFET-MG)[1]

RESUMO: Este artigo busca realizar uma análise sobre a poesia diante à aparição do corpo em manifestações artísticas na esfera contemporânea. Tendo em conta, o surgimento deste elemento nas artes passa-se a evidenciar o rompimento da própria linguagem quando esta torna-se fluida frente à fragilidade anunciada em suas fronteiras. A partir dessa corporificação do ato poético, o que surge como linguagem se destaca pelo seu hibridismo que possibilita uma aproximação entre poesia e outras linguagens artísticas. Sendo assim, os conceitos que delimitavam a forma poética de expressão começam a expandir seus limites ao permitir que outros fenômenos fossem incorporados a mesma. Procuramos, então, refletir e discutir sobre a presença e a estruturação de um corpo poético capaz de promover ações neste trânsito entre as artes, neste espaço híbrido.
Palavra-chave: Poesia. Performance. Corpo. Arte Contemporânea. Arte Fronteiriça.

Introdução

Partindo de reflexões que envolvem os espaços ocupados pela poesia, chegamos ao ponto de ater-nos aos seus aparecimentos na conjuntura atual. Podemos dizer que ela extrapolou ou subverteu os ambientes outrora outorgados a ela. É preciso se desvencilhar da linguagem para poder, assim, afirmá-la em estruturas que tendem a fazê-la desaparecer. O silêncio é atordoador, porém emerge como um grito. Esse ímpeto desconhecido nos encaminha a ressignificações, a outras possibilidades do fazer poético. Este é o lugar onde buscamos compreender a poesia, principalmente, após o movimento de retorno ao corpo que tem se fixado como uma prática da atualidade. O que a corporificação dessa linguagem nos apresenta como percurso? Quais são os desafios vindos com as novas práxis da criação na poesia? Estes são alguns questionamentos que nos movimentam diante deste embaraçoso ambiente.

O que pode parecer é que propomos ou defendemos o enfoque da negação do ato criativo e até mesmo do fim da poesia. Atendo-nos a esta ótica, os apontamentos aqui propostos se distanciam de uma visão de mundo cartesiana não para implicar uma substituição ou um afastamento de algumas teorias. Ou seja, assumir o fim de algo, nesta perspectiva, é mais um ato de resistência, de se reconfigurar de maneira ressignificada a ponto de se manter existente no espaço ou de compreender outras formas de existências. Seria um percurso tênue e perigoso para se trilhar, contudo, isso não representa o que

[1] Mestrando em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG. Contato: marlon.f.machado@hotmail.com

buscamos discutir. Mas é importante que fiquemos atentos ao que essa possibilidade nos oferece quanto a elaboração de um pensamento acerca do fenômeno poético. Precisamos, neste momento, nos atentar ao que esses comportamentos nos revelam de novo, ou seja, o que o ato de pôr em risco a poesia pode fazer surgir.

Uma linguagem em risco ou o corpo entre fronteiras

Falar de poesia nos demanda um pouco de cautela por ser uma temática bastante discutida na academia, sendo, de certa forma, enquadrada dentro de uma tradição do texto. Porém, nos deparamos com uma certa dificuldade, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda em seu ensaio "Poesia Expandida", por essa se mostrar em descontentamento com seu formato tradicional, o que possibilitou que o fenômeno poético, diante de seu percurso histórico, sofresse algumas modificações com relação a sua base estrutural. O que trazemos, então, para discussão vai ao encontro dessa perspectiva quando procuramos direcionar nosso olhar para o corpo na poesia. Sendo assim, nos apegamos a um pensamento que vai além da escrita como materialidade da poesia e passamos a refletir sobre o corpo e o que o ele nos oferece de subsídio neste campo.

Na década de 1960, além do *Happening*, termo criado para designar uma forma de expressão que buscava fundir artes visuais e teatro, começaram a sistematizar o que viria a ser a *Body art*, uma tendência artística contemporânea, que explorava a presença do corpo e seu emprego no campo artístico. Permitindo assim, que ele fosse utilizado como suporte para intervenções que buscavam explorar artisticamente a subjetividade do indivíduo. Nesta manifestação, que se expandiu pela América, Europa e Japão, havia um agrupamento de linguagens que percorriam da dança ao teatro como afirma o ensaísta, Jorge Glusberg (1932, pg.42). Uma produção de John Cage, *Untitled Event* (1952), ao promover a fusão de cinco artes (o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música) despertou, no cenário da época, o interesse de criar uma linguagem que não deixaria de apresentar a essência de outras. Dessa forma, diante da permissividade encontrada na junção de outras linguagens e na abertura para se estabelecer um novo sistema de códigos, tornou-se mais evidente as "fragilidades" nas fronteiras no campo das artes, ou seja, o limite existente entre as linguagens aos poucos veio perdendo certa rigidez e passaram a serem utilizadas conjuntamente. Uma importante questão para se discutir elementos que possam auxiliar o entendimento das manifestações artísticas na atualidade. Este hibridismo começou a se mostrar cada vez mais visível, mais claramente, com a

Performance Art, um gênero mais amplo que acabou por apensar a *body art*, vinda das concepções vanguardistas que tinha como premissa:

> Reexaminar os objetivos da arte – de todas as artes – abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra e do holocausto atômico. (GLUNSBERG, 1932, p. 27)

Além desse manejo heterogêneo entre as categorias das artes, vindo com a necessidade de buscar uma reflexão acerca deste espaço artístico do pós-guerra, as próprias barreiras conceituais, aquilo que as compactuam por semelhança técnica, que segmenta cada linguagem, também se enfraquece e abre caminho para que se possa compreender a arte de forma mais ampla. A partir de uma publicação da historiadora Rosalind Krauss (1979), toma-se corpo a noção de *campo ampliado,* onde se aponta indagações sobre a aplicação do termo escultura e seu conflito entre o paisagismo e arquitetura.

É neste ambiente de fluidez que se torna claro ou que seja tranquilo de assimilar que a práxis da arte contemporânea já não se sustenta na organização feita, basicamente, pela utilização de materiais, mas que se expande para além do conceito que as delimitava, as colocando em uma posição complexa que é o *entre-lugar*. Este espaço estaria presente em um conflito dicotômico entre duas negações, no caso de Krauss, a escultura estaria cercada por uma não-paisagem e uma não-arquitetura. Mas é importante salientar que esse processo de negação tem como premissa o rompimento de paradigmas que possibilitariam uma forma distinta de pensamento. Sendo assim, a arte passaria a transitar pelos demais termos, cabendo ao artista atuar nesta complexidade explorando os diversos materiais e mídia. O artista contemporâneo, como afirma Zonno (2008), atua sob essa multiplicidade.

No campo da poesia, surge o interesse de alguns poetas em investigar e explorar a manifestação poética, de tal modo, que torne possível apreendê-la de forma expandida, onde os processos intermidiáticos e de interartes fossem incorporados em produções ligadas à poesia. Dessa forma, ela extrapolou os limites gráficos e físicos dos livros, passando ser amparada em outras categorias expressivas, algumas delas imbuíram em suas produções a presença do corpo como uma importante ferramenta para se explorar esse campo ampliado que tinha como premissa escapar dos rótulos disciplinares na busca

de um fazer artístico mais fluido, criticando as institucionalizações da própria arte (ZONNO, 2008).

Dessa maneira, esse período contemporâneo possibilitou, também, que a poesia perpassasse por caminhos de experimentações que evidenciaram uma aproximação com outras manifestações artísticas. Dessa forma, a poesia através da recepção de outras linguagens passou a não se limitar apenas na palavra escrita, mas, também, apresentou como resposta a este impacto a própria presença do corpo dentro de um fazer poético. Paul Zumthor diz que se faz necessário quebrar, no caso da poesia, o círculo vicioso dos pontos de vista grafocêntricos (ZUMTHOR, 2018, p. 13). Desse modo, alguns poetas passaram a investigar e explorar a manifestação poética, de tal modo, que tornasse possível apreendê-la de forma expandida, onde os processos intermidiáticos e de interartes fossem incorporados em suas produções como é o caso do poeta Ricardo Aleixo em sua poesia performada *Meu Negro*, que insere em sua prática poética além da oralização do poema, a movimentação do seu corpo encoberto por um manto negro repleto de palavras. Dessa forma, compreendemos o corpo como um elemento indisciplinar que guarda em si qualidades que fomentam este caminhar por um ambiente fluído permeado de entrecruzamentos:

> Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo. (GREINER, 2005, p. 126)

Sendo assim, esse período contemporâneo possibilita que a poesia perpasse por caminhos de limites tênues entre as outras manifestações artísticas e/ou disciplinares. Não que isso estivesse tão distante de sua essência, pois seu percurso, desde sua difusão na Grécia antiga ou com os Trovadores, já nos apresentavam uma aproximação com a música e com a oralidade. Porém, dentro deste entendimento contemporâneo, a presença do corpo e a utilização de meios e recursos tecnológicos diferenciados serão acrescidos na arte, não somente no campo da poesia, mas em geral. É nesse cenário, onde as perspectivas da arte se mostram tão expandidas e, talvez, pouco claras que o poeta Ricardo Domeneck expõe, em seu vídeo-*performance* intitulado *Garganta com Texto*, um pouco desde conflito quando diz que:

> [...] Poesia é *performance*. Levada a cabo por homens e mulheres de carne e osso com uma biografia específica, com uma educação específica, com um contexto biográfico específico que eles não têm como, simplesmente, ignorar, que eles não têm como, simplesmente, manter fora do seu trabalho. Ou seja, poesia é uma *performance* feita através e na linguagem. (DOMENECK, 2006. Transcrição do autor)

A abordagem de Domeneck leva a uma reflexão acerca do eu lírico e em consequência da própria atuação do poeta que, diferentemente da literatura narrativa, apresenta a voz do próprio escritor. O narrador cria outros seres e os oferece o direto de voz. Já na poesia, apesar do *alter ego* entre "o eu do poeta" (integrado no binômio poeta-cidadão) e o "eu lírico", a poesia não deixa de refletir uma única voz:

> Portanto, o "eu do poeta" se confessa por meio do "eu lírico", cuja natureza vale a pena examinar de perto. Que se trata de um autêntico "eu", a simples leitura de um poema o demonstra. Vale dizer: pertence ao universo empírico saber que no poema fala uma primeira pessoa. (MOISÉS, 1928, p. 51)

Consequentemente, o fato de a poesia estar diretamente ligada as ações de um indivíduo, o poeta, faz com que ela passe a ser considerada, mediante este elemento, inclusa no âmbito da Arte da *Performance*. Para Jorge Glusberg, a *performance* seria uma experiência, onde apresentaria o corpo humano como sujeito da obra, ou seja, o artista seria protagonista de sua criação; ele estaria presente (GLUSBERG, 1932, p. 11). Precisamos, neste momento, conceber a possibilidade cabível ao corpo de se instrumentalizar no fazer artístico. A presença dita nos atos performáticos não se reduz apenas a estrutura física, mas na capacidade de manejá-lo em prol de um ato de criação. Portanto, o corpo será compreendido como uma "dimensão espacial da subjetividade humana" que servirá como suporte à linguagem (FALBO, 2010).

Com a utilização corpórea cada vez mais presente nas manifestações artísticas vigentes acaba tomando-se a *performance,* se for analisada quanto seu percurso histórico, como uma resposta aos acontecimentos recentes, porém a mesma, diferentemente do que aparenta, se mostra como um questionamento à própria arte contemporânea. Pode ser este um fundamental papel da arte performativa. Não que a *performance* pudesse solucionar algumas das inquietações, mas que ela torne mais explícita alguns impasses da arte. É um

risco tratar a atualidade de maneira delimitada. É sob a luz da expansão nas estruturas conceituais das artes que alcançamos o entendimento de ação poético-corpórea. Em síntese, seu conceito seria equivalente aos levantamentos feitos sobre a arte da *performance* que apresentaria, como ponto chave, a utilização do corpo em suas manifestações. Porém, a sua aplicação tem o objetivo de provocar uma investigação no campo da poesia na esfera contemporânea. Essa ação poética movimenta-se junto com o entendimento das artes fronteiriças que se mostram no contexto moderno e contemporâneo como um fator que instiga as produções no campo da intermidialidade que, segundo Claus Clüver (2008), seria "todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias". A pesquisadora e professora Irina Rajewsky aponta a necessidade de estudos sobre as interferências que acontecem nestas "zonas fronteiriças", sendo importantes para se compreender como transcender ou subverter essas fronteiras (RAJEWSKY, 2012, pg.71).

Desenvolver um trabalho a luz do contemporâneo indica um caminho ainda obscurecido por se tratar de uma temática hodierna. Não que isso venha a ser um fator que gere alguma dificuldade excessiva, mas que passa a nos exigir uma percepção ampliada quanto ao tema. Portanto, seus conceitos ainda são firmados em definições não-limitadas, o que os revela como um processo do próprio tempo. Giogio Agamben (2009), em seu ensaio *O Que é Contemporâneo,* aborda a contemporaneidade utilizando o termo "obscuridade", não em um sentido de total desorientação, mas com bastante discernimento sobre a precisão de se pensar de forma ampla:

> O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, algo como a não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade. (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Dessa forma, torna-se possível a compreensão de que a contemporaneidade nos desperta outros questionamentos, onde muitos ainda se estabelecem em pensamentos não bem definidos, talvez, até mesmo incertos. Até onde um sistema cartesiano de investigação pode nos levar com clarezas quase absolutas nesse espaço hodierno? Estamos tratando de uma episteme do "agora", desse lugar de observação que não nos permite um deslocamento em espaço/tempo. E isso possibilita o surgimento de perspectivas diferenciadas, o que gera um movimento interessante no campo da pesquisa.

Desenvolver uma análise que possui uma preocupação aproximada com a experiência perceptiva nos permite um deslocamento ao encontro do corpo. O que este guarda ou revela como instrumento analítico? Didi- Huberman (2015, p.13), em seu texto *Falenas*, diz que "um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a morte do seu objeto". Apenas poderíamos dizer com plena convicção sobre algo que envolvêssemos totalmente nesse ato ríspido para com o que observamos. Podemos pensar, portanto, em uma compreensão que se dá pelo instante, que não configura seu objeto em uma forma fixa, porém o capta quando se metamorfoseia na eventualidade de sua passagem. Seria esse breve acontecimento um acender e apagar que nos colocaria diante de uma perspectiva científica.

Dentro da problematização do espaço a partir das interferências no campo das artes, ambiente propício para o surgimento das ações poético-corpóreas, podemos perceber a criação de um corpo, o *corpo poiético*, construído para os manejos da criação artística e da poesia, retirando-o da ótica de objeto contemplativo e passando a utilizá-lo como meio de expressão, isto é, um corpo capaz de promover ações no trânsito entre as artes, em um espaço híbrido. Segundo Massaud Moisés, o vocábulo *poiético* que se origina de *poiein*, palavra vinda do grego que significa "fazer", tinha, na verdade, em Aristóteles o sentido de "'objeto estético', ou antes, acerca da criação do objeto estético" (MOISÉS, 1997, p. 14). Com isso, o *poiético* está intrinsecamente relacionado à atividade de criação, de produção artística. Estabelecemos, dessa forma, a compreensão deste corpo como uma matéria plástica que opera como uma mídia capaz de promover a interação entre linguagens. À vista disso, seu uso não poderia estar firmando, apenas, em um corpo comum, cotidiano. Teria, então, que se descobrir e alcançar um corpo extra-cotidiano produzido com o intuito de se reestabelecer neste ambiente repleto de interferências. Tendo nos gestos e no próprio movimento corporal a permissividade para uma criação poética carregada de signos e de relações semióticas. Também compreendemos o *corpo poiético* como uma natureza correspondente a um sistema autônomo, ou seja, que possui propriedades inatas para especificar aquilo que é próprio dele:

> O Corpo é o peso sentido na experiencia que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: e ele que vivo, possuo e sou para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo

> também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo , no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites , de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança intima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2018, p. 25)

O hibridismo nas artes permite que se compreenda o corpo em uma transição entre as linguagens artísticas. Sendo assim, não torna longínqua a possibilidade de percebê-lo em uma zona fronteiriça, e por tal, permite que o vejamos como uma estrutura capaz de alcançar o status de poema sob um aspecto de dança, por exemplo. Deste modo, deparamos com um contexto onde as linguagens rompem com suas demarcações e se concretizam na expansão de suas formas. Assim, podemos perceber a dança para além do movimento e, da mesma maneira, a poesia para além da palavra escrita ou oralizada. Este conceito expandido, tanto da poesia quanto da dança, nos permite o retorno a questões primárias, como o que é dança? O que é poesia? O que é poema? Mas que para o momento cultural vigente não se mostram apenas como meras indagações. É a partir deste ponto que se poderá traçar alguns conceitos que possibilitem a compreensão sobre as ações poético-corpóreas presentes na poesia expandida que, de forma singular e não tão definitiva, se enquadram no campo da performance e da interarte em um processo de criação de uma linguagem que surge mediante este corpo fronteiriço capaz de se concretizar como transdutor de outras linguagens e manter-se como uma potência latente que produz poemas visuais em plataformas não normatizadas.

Nesse impulso de assumir o movimento do visível e do invisível nos é permitido tornar consciente o próprio devir da linguagem. Tencionar a ponto de fazê-la exprimir algo para além de seus sentidos e, assim, romper com ela mesma. O homem moderno se constituiu na ausência do corpo, em um afastamento dele das coisas do mundo. Já o pensamento aqui exposto toma base na procura de como resgatá-lo em um sentido de evidenciar o aparecimento do corpo nas manifestações poéticas. E com isso, trazer conjuntamente as reflexões que envolvem o campo da poesia.

Dentro dessa perspectiva, em um cenário amplo com limites não tão definidos, surge a possibilidade de se pensar o corpo no âmbito da poesia. Assim sendo, torna-se

possível que o percebamos dentro do campo literário ao compreendê-lo como uma estrutura sígnica capaz de alcançar o status de poema, este entendido também de uma forma abrangente, que:

> Para Aristóteles a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, tal como a tragédia e a épica. [...] Uma pintura, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito com palavras. A diversidade da arte não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a. (PAZ, 2012, p.26)

É nesta atmosfera, envolvendo as fronteiras fragilizadas das expressões artísticas como, também, da própria linguagem, que se abre caminho para o surgimento de um *corpo poiético* que terá condições de transpassar as barreiras impostas pela própria arte. Ou seja, teremos agora a presença de um *corpo-linguagem* que poderá permear entre a dança, o teatro, a poesia e em outras manifestações, criando, a partir de suas interferências, novas reconfigurações sistêmicas de linguagens que permitirão entrecruzamentos semelhantes ao da poesia que se encontra em expansão nas ações poético-corpóreas.

Considerações Finais

Percebemos, por fim, que essas ações poéticas servirão como dispositivo para instigar e fomentar inquietações no âmbito da poesia. Lançar-se a um pensamento que concede espaço para analisar o corpo como linguagem, permite a compreensão de alguns aspectos ainda a serem difundidos na epistemologia contemporânea. O caráter intermidiático, um dos pilares que sustenta a noção ampliada de algumas terminologias, nos conduz rumo a um obscuro repleto de incertezas. Porém, seria este um caminho necessário a ser percorrido por nos revelar indícios importantes no que se refere aos estudos da poesia. Com isso, os recentes conceitos que envolvem a criação poética fazem-se importantes para se alcançar a compreensão desse fenômeno na contemporaneidade e, também, para levantar questões de sua prática, envolvendo a corporeidade durante suas produções.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios**. Chapecó-SC: Argos. 2009.

ALEIXO Ricardo. **Meu Negro**. 2018. (2m14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FyoJianxCJc> Acesso dia: 17 de julho 2019.

CLÜVER, Claus. **Intermidialidade**. Pós: Revista do Programa de Pós-Gradução em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Vol.1, n.2, pg. 8-23. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, novembro 2008. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16> Acesso dia 20 mar. 2018.

_____. **Inter textus/Inter artes/Inter media**. In Aletria: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 6, pg. 11-42, 2006. Disponivel em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454> Acesso dia 20 mar. 2018.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinares**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges**. Falenas: Ensaios sobre a aparição 2**. trad. António Preto *et. al.* Lisboa, KKYM, 2015.

DINIZ, Thais Flores; VIEIRA, André Soares. **Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

DOMENECK, Ricardo. **Garganta com texto**. Vídeo-performance apresentada no Programa Entrelinhas, da TV Cultura, em 20 de dezembro de 2006. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=sZwFos5meBU > Acesso em: 07 jun. 2018.

GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance** [trad. Renato Cohen]. São Paulo-SP: Perspectiva, 2005. 205 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich.. **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir** [trad. Ana Isabel Soares]. 1ªed. Rio de Janeiro-RJ: Contraponto: Editora PUC Rio, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Poesia Expandida**: On-line. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/sesc/site/palavra/ensaio/ensaios_interna/poesia+expandida> Acesso em: 17 julho 2019.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado** [Trad. de Elizabeth Carbone Baez]. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

MOISÉS, Massaud. **A Criação Poética**. 1ª ed. São Paulo-SP: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977. 156 p.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira** [trad. Ari Roitman e Paulina Wacht]. São Paulo-SP: Cosac Naify, 2012. 352 p.

RODRIGUES FALBO, Conrado Vito. **Poesia, Performance e Tecnologia**: em busca do corpo mediatizado. In: Hiper Textus Revista Digital. Disponível em: < http://www.hipertextus.net/volume4/Conrado-Vito-Rodrigues-FALBO.pdf> Acesso em: 05 junho 2018.

ZONNO, Fabiola. **Campo Ampliado: desafios à reflexão contemporânea**. In: IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. Disponível em: < https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf > Acesso em: 02 junho 2018.

ZUMTHOR, Paul. Performance, Recepção, Leitura [trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich]. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

JORGE BEN JOR: A FÓRMULA ALQUÍMICA DA CANÇÃO IMPERECÍVEL

Mateus Campos Gonçalves da Silva (PUC-Rio)[1]

Resumo: Este artigo discute a maneira com que a produção musical do compositor brasileiro Jorge Ben Jor dialoga com textos e ensinamentos da alquimia, trazidos por figuras do medievo como Nicolas Flamel e Paracelso. Na obra do artista carioca, se faz presente um exacerbado sentido de permanência, como se o compositor quisesse ultrapassar o tempo cronológico para se inscrever em uma duradoura tradição milenar.
Palavras-chave: Canção popular; Jorge Ben Jor; Alquimia.

Anjos adornam a fachada de pedra da casa número 51 da Rua Montmorency, em Paris. Cada um dos seres alados leva nas mãos instrumentos musicais do medievo, como a cítola e o saltério. O antigo prédio, erguido em 1407, foi a residência de Nicolas Flamel, um escriba cuja fama de alquimista atravessou os séculos e chegou à cultura pop dos nossos tempos. Naquele prédio de três andares, ele viveu ao lado da mulher Penelle e, segundo contam as lendas, estudou antigos manuscritos que o levaram à transmutação de metais em ouro e à obtenção da Pedra Filosofal. Secreta, tradicional e iniciática, a alquimia se valeu de símbolos cifrados para transmitir adiante o conhecimento acumulado ao longo de séculos por seus adeptos.

Os anjos instrumentistas da casa de Flamel, portanto, estão lá por um motivo específico. Os filósofos herméticos, como também são chamados os alquimistas, tinham a música em alta conta. Para eles, a perfeição com que melodia e harmonia se unem em uma composição musical era uma boa metáfora para as operações alquímicas. Em "A letra e a voz: a 'literatura' medieval", Paul Zumthor argumenta que a poesia teve importância para a preservação da sabedoria dos alquimistas. Ela também foi fundamental para sua consolidação na cultura popular.

> Com efeito, a alquimia, tanto quanto a poesia, não possui nem a ambição nem a função de descobrir o novo. Só precisa, como a poesia, transmitir segredos; envolve com um ritual o cumprimento de sua tarefa: o rito põe em ação o que fala. Daí a permanência (...) das imagens fundamentais e das estruturas metafóricas da linguagem alquímica que penetra no Ocidente cristão no século XII. Alguns desses elementos foram consignados por escrito, mas é graças à transmissão oral que o conjunto conserva sua coerência. Graças a ela, retalhos do saber filosofal filtram-se fora do círculo

[1] Graduado em jornalismo (PUC-Rio). Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: mateuscgs@gmail.com.

> dos iniciados e, já se supôs por várias vezes, informam a sensibilidade, se não a ideologia, de alguns poetas" (ZUMTHOR, 1993).

É certo que esses "retalhos" informaram a sensibilidade e a ideologia de um músico e poeta brasileiro. Sabe-se que Jorge Ben Jor visitou a casa de Nicolas Flamel pelo menos duas vezes. A primeira delas foi no início dos anos 1970, quando ele também passou pela Torre de Saint Jaques, outro monumento ligado aos alquimistas na capital francesa. Ao "Jornal do Brasil", em 1978, o compositor carioca detalhou a visita e afirmou que foi nas viagens à Europa que encontrou livros para saciar um antigo interesse pelo assunto. Em outra oportunidade, fez questão de levar Gilberto Gil a tiracolo. Lá, a dupla presenciou um fenômeno "incrível", conforme Ben Jor contou em uma conversa com a revista "Trip" em 2009. Discreto como um alquimista de suas canções, se negou a revelar detalhes daquilo que seus olhos viram. Esquivo como em quase toda interação com a imprensa, se limitou a dizer que a dupla enxergou algo "bonito, não feio".

Embora a biografia de Ben Jor seja repleta de lacunas e algo incapturável, sabe-se que o compositor teve o primeiro contato com a alquimia ainda na infância, nas visitas que fazia à biblioteca esotérica do avô, integrante do movimento Rosa-cruz. Na juventude, quando frequentou as salas de aula do seminário São José, pode conhecer os textos de Santo Tomás de Aquino, autor de "Tratado da Pedra Filosofal e a arte da alquimia".

Em entrevista ao jornal "O Globo" em 1983, ele deu uma declaração que coaduna com a inferência de Zumthor e que revela os motivos da sua aproximação com o tema: "O alquimista era o cientista de seu tempo, ele queria transformar o mundo, só que usando processos diferentes. (...) Os alquimistas de posses pagavam um músico para memorizar as fórmulas sob a forma de melodias. No fundo, eu acho que não queria ser um alquimista, mas o músico do alquimista".

Por diversas vezes, o compositor já se referiu ao próprio método de trabalho como "alquimia musical". O termo ganhou certa popularidade na imprensa, já que sintetiza de modo simples a capacidade que Ben Jor tem de mesclar ritmos como samba, baião, soul e rock em seu repertório. Como o crítico José Ramos Tinhorão nota em uma resenha

publicada em 1974, o artista parecia disposto a "procurar a pedra filosofal da moderna música popular" brasileira. É interessante lembrar que o trabalho que envolvia a busca pela Pedra Filosofal era chamado pelos alquimistas de "A grande obra".

Embora o interesse do compositor carioca na Filosofia Hermética tenha aparecido sutilmente em duas faixas do LP "Ben", de 1970, é em "Tábua de Esmeralda", de 1974, que a alquimia transborda em seu cancioneiro de maneira mais intensa. Influenciado pelas viagens à França e produzido graças a uma carta branca de André Midani, então diretor da gravadora Phillips, o disco se encaixa em um momento de singular misticismo na produção fonográfica brasileira. Basta lembrar que álbuns como "Racional", de Tim Maia, e "Krig-ha bandolo", de Raul Seixas, são do mesmo período. A recepção crítica ao álbum rapidamente o transformou em um dos mais célebres de Ben Jor, que há alguns anos prometeu realizar uma turnê para tocá-lo na íntegra, coisa que nunca fez.

Nicolas Flamel, portanto, desempenhou papel de destaque na construção do imaginário benjoriano sobre a alquimia. As ilustrações que estampam a capa de "Tábua de Esmeralda" foram retiradas do seu Livro das Figuras Hieroglíficas. E ele é também o muso insuspeito de Ben Jor em "Namorado da viúva", canção bem-humorada inspirada em sua relação com Penelle. Mas não é o único. Do início ao fim, "A tábua de esmeralda" tem referências a outros personagens da alquimia, que Ben Jor maneja com a sua poética original.

O disco começa com "Os alquimistas estão chegando os alquimistas". A canção logo enumera diversas qualidades típicas dos filósofos herméticos: são "discretos", "silenciosos", "assíduos" e "perseverantes". Autor da mais aprofundada análise deste disco, Paulo da Costa e Silva nota que Ben Jor se mirava nos exemplos dos alquimistas, "enxergando virtudes e ensinamentos a serem seguidos", de maneira bastante parecida com que ele faz com a figura de São Jorge da Capadócia, por exemplo.

> Passou a cultivar uma relação real com o universo da alquimia, identificando-se com aqueles personagens e extraindo deles, a seu modo, modelos de conduta. Na verdade, os alquimistas integravam um dos arquétipos favoritos de Ben: o dos heróis – capazes de simbolizar virtudes, diretrizes éticas, ensinamentos de vida, e de exaltar valores que perpassam a sua lira épica (SILVA, 2014).

Ben Jor parece ver na alquimia um caminho para uma profunda transformação individual. Como se a transmutação do espírito valesse tanto quanto a dos metais. Não à toa os alquimistas da canção "evitam qualquer relação com pessoas de temperamento sórdido".

Jung se dedicou por décadas a estudar a alquimia. Ao fim de uma extensa revisão bibliográfica, o autor concluiu que o segredo essencial da filosofia hermética está oculto no espírito humano, mais precisamente no inconsciente. A alquimia, portanto, não poderia ser encarada como um empreendimento puramente químico, mas como um processo de transformação filosófica, uma "estranha modalidade de ioga". No livro "Psicologia e alquimia", ele afirma que os alquimistas compreendiam que sua obra se achava ligada de algum modo à alma humana e suas funções. Em "Ferreiros e Alquimistas", Mircea Eliade concorda com essa perspectiva. Não se chegaria ao mais nobre dos metais sem o enobrecimento interior em primeiro lugar.

> Sem sombra de dúvida, os alquimistas alexandrinos, desde o começo, estavam conscientes de que, ao perseguirem a "perfeição do metais", procuravam alcançar a sua própria perfeição. O Liber Platonis quartorum atribui grande importância ao sincronismo entre o opus alchymicum e a experiência íntima do adepto. "As coisas são tornadas perfeitas pelos seus semelhantes, e é por esse motivo que o operador deve participar da operação". (ELIADE, 1979).

Segunda faixa, "O homem da gravata florida", cujo título alternativo é "A gravata florida de Paracelso", é uma das canções mais complexas de todo disco. Na letra, de temática tão simbolista quanto parnasiana, Ben Jor se dedica a descrever longamente os detalhes de uma gravata florida, "um jardim suspenso dependurado no pescoço de um homem simpático e feliz".

Paracelso foi um médico suíço, também tido como alquimista pelos seus contemporâneos. De temperamento difícil e dono de métodos que desafiavam a medicina acadêmica da época, percorreu a Europa curando doentes na mesma medida em que colecionava inimizades. Segundo Jung, o médico escandalizava a Universidade de então porque ministrava suas aulas em alemão e andava pelas ruas usando seu surrado avental de laboratório. De acordo com registros históricos, o homem era descrito por inimigos como um ébrio incorrigível, um bêbado sem virtudes. É pouco

provável que Ben Jor, um ávido leitor do assunto, não soubesse da fama de Paracelso quando decidiu vesti-lo com uma gravata florida.

Nesta canção, a gravata florida decorada com uma rosa azul turquesa pode ser vista como um dispositivo que simboliza a prática da alquimia. Depois de analisar o texto "Teatrum Chemicum", Jung notou que "a 'flor de ouro da alquimia' pode também ser ocasionalmente uma flor azul". É com ela estampada em seu peito que Paracelso é "esperado", "bem chegado" e "adorado" em qualquer lugar. Com o adereço no pescoço, canta, "qualquer homem feio vira príncipe". Nesta passagem, novamente Ben Jor alude à transformação humana inerente à filosofia hermética.

Jung argumenta que Paracelso é um espírito típico de uma grande época de transição, em que os valores religiosos começavam a ser postos à prova pelos experimentos pré científicos. "Seu intelecto, empenhado na busca e na luta, já se libertara de uma visão espiritualista do mundo, mas seus sentimentos ainda permaneciam presos a ela", escreve.

É curioso notar que esta tensão entre a razão e religião também se manifesta no cancioneiro de Ben Jor. Em 1979, Caetano Veloso defendeu no Festival de Música Popular da Rede Tupi a canção "Dona Culpa ficou solteira", de autoria de Ben Jor. A apresentação foi marcada pelas vaias que o baiano e A Outra Banda da Terra receberam da audiência. Apesar de não ter se classificado entre as vencedoras, a composição carrega versos emblemáticos, que, de certa maneira, ajudam a iluminar toda a produção musical do carioca: "Pois aqui só se voa com duas asas/ Com a asa da fé e com a asa da ciência/ Quem voar sem nenhuma das duas/ Vai cair e se arrebentar/ Sem ter tempo pra pedir clemência/ Ou história pra contar".

Ao falar de alquimia, sabedoria ancestral que legou diversos procedimentos e descobertas à química moderna, penso que o autor encontra o equilíbrio fundamental entre religião e conhecimento científico na sua obra. A alquimia, conforme Eliade argumenta, é uma doutrina fundada em uma era em que as duas "asas" citadas em "Dona Culpa" ainda batiam juntas: o alquimista se valeu da fé para chegar à ciência.

Também é importante ressaltar que todos estes livros encontrados na coleção do avô, nas estantes do seminário e nas livrarias europeias passa pelo singular filtro

benjoriano. Jorge é conhecido por se aproximar de maneira muito própria de escritos de terceiros para compor. Por exemplo, já musicou inteiramente uma sinopse de cinema enviada por Cacá Diegues e fez o mesmo com tratados de teologia e de alquimia, como veremos adiante. No passado, foi acusado de plágio por samplear dois versos de Victor Hugo e por reproduzir trechos de um texto de jornal, procedimentos estéticos muito próximos da colagem antropofágica de Oswald de Andrade.

O método de criação de Ben Jor esteve em questão desde sua estreia em "Samba esquema novo", de 1963. Enquanto louvavam a usina rítmica de seu violão, os críticos eram reticentes quanto a sua capacidade como compositor. Suas letras já foram chamadas de "ingênuas", "pobres" e "intuitivas". Fato é que o artista nunca se impôs um método específico para escrever. Por isso, Costa e Silva identifica na prática de Ben Jor um antimétodo. Em entrevista ao pesquisador, Caetano Veloso ressalta que o estilo de compor do colega "tem um caráter religioso, um pouco jungiano": "É curioso isso, porque as letras dele são como monstros de letras. Parece que ele escreve sem método, mas aquilo é o método dele".

Em "Hermes trismegisto e sua celeste tábua de esmeralda", penúltima faixa do disco de 1974, o compositor usa da intertextualidade e faz pouquíssimos ajustes no texto seminal da alquimia. De acordo com o mito, o texto foi escrito pelo faraó egípcio Hermes Trismegisto, uma mistura do Hermes grego com o deus egípcio Toth, e encontrado, muitos anos depois, por soldados de Alexandre o Grande. As primeiras menções à Tábua Esmeraldina, no entanto, só aparecem a partir do século VIII em textos árabes. Verdadeiro ou não, o documento foi estudado com atenção por nomes como Isaac Newton, Alberto Magno e Roger Bacon, além do próprio Nicolas Flamel, que buscava nele orientações na busca pelo metal nobre. Ben Jor se valeu da tradução de Fulcanelli para compor. Em um dos versos, Hermes/Fulcanelli/Ben Jor diz: "Tu terás por este meio a glória do mundo e toda obscuridade fugirá de ti".

A complexidade do texto que, não à toa, transformou o adjetivo "hermético" em sinônimo de algo difícil de compreender, não intimidou Ben Jor. Munido do seu antimétodo, ele explicou ao "Diário de Notícias" em 1974 como se comportava diante

dos escritos dos antigos filósofos: "Os textos alquímicos são complicadíssimos, mas eu os vou interpretando de acordo com a minha compreensão, sentimento e bem estar".

Segundo Julio Diniz (2003), a voz é um espaço de criação. Ao reinterpretar uma canção, um artista conversa com todas as outras interpretações dela e a rasura com uma assinatura vocal. De acordo com Claudia Neiva Matos (2006), esta metáfora evoca o "caráter específico da vocalidade da canção popular, ao sugerir que esta existe no quadro de uma certa escrita, que é a inscrição fonográfica". Quando de Ben Jor grava os sulcos do disco de vinil como se fosse um mítico faraó munido de uma ponta de diamante, ele dialoga com todas as vozes ancestrais que contribuíram para que aquele texto atravessasse os séculos e chegasse aos nossos dias.

Especialmente na fase alquímica de Ben Jor, há um exacerbado sentido de permanência, como se o compositor quisesse ultrapassar o tempo cronológico para se inscrever em uma duradoura tradição milenar. É curioso, portanto, que "Tábua de Esmeralda" seja o disco mais lembrado quando fãs e críticos repassam a sua obra em revista nos dias de hoje.

O homem que quis ser o músico dos alquimistas já havia manifestado essa ideia na entrevista ao JB em 1978: "Todos os bons alquimistas estavam sempre acompanhados por um trovador. Era a eles que os mestres passavam suas fórmulas mágicas que, transformadas em músicas, se tornavam imperecíveis".

A resistência à corrosão, afinal de contas, era uma das características do ouro que mais encantava os alquimistas. Por sinal, aquela casa decorada com anjos musicais que Ben Jor visitou nos anos 1970 resistiu a guerras, incêndios e revoluções. Hoje, a residência de Flamel é reconhecida por historiadores como a mais antiga ainda de pé em toda Paris. Quando cantou as virtudes do filósofos herméticos e traduziu seus tratados para a MPB, Ben Jor parece ter escrito para durar, como as pedras da fachada do edifício da Rua Montmorency. É como se ele buscasse uma canção imperecível. Quanto tempo as suas criações vão seguir resistindo à corrosão implacável do tempo, ninguém é capaz de precisar. Mas é certo que ele trabalhou em sua grande obra mirando-se nos exemplos mais duradouros que encontrou.

Referências:

AQUINO, Santo Tomás de. Tratado da Pedra Filosofal e a Arte da Alquimia. São Paulo: Ed. Isis, 2015. 130 p.

CAMPBELL, Joseph. (org). Mitos, Sonhos e Religi ão. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa: e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974. 357p.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. In: Do sama-canção à tropicália, org. P. S. Duarte e S. C. Naves. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz, org. C. N. Matos, E. Travassos e F. T. de Medeiros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

HUTIN, Serge. História Geral da Alquimia. São Paulo: Pensamento, 2010. 240 p.

JUNG, Carl Gustav. Psicologia e Alquimia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. 566 p.

MATOS, Claudia Neiva. Canção popular e performance vocal. In: Cultura Brasileira contemporânea, Ano 1, n.1. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

MIDANI, André. Música, ídolos e poder: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOTTA, Nelson. Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 392 p.

Noites tropicais: Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 466 p.

NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. "Para Animar a Festa": A Música de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

PARREIRAS, Natália. A Alquimia da Potência: O estofo filosófico Tomista na obra de Jorge Ben Jor. Monografia (Pós-Graduação em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

REZENDE, Renato Santoro. Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960-1970. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/renato-rezende

SANTOS, Alexandre Reis dos. "Eu quero ver quando Zumbi chegar": Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2014. Disponível em http:// www.historia.uff.br/stricto/td/1800.pdf

SILVA, Paulo da Costa. A tábua de esmeralda - Jorge Ben. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2014. 136 p.

TATIT, Luiz. O cancionista: Composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da USP, 2002.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 512 p.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 283 p.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: A "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ORIGINALIDADE NA APROPRIAÇÃO: O CASO DA ADAPTAÇÃO "THE LIZZIE BENNET DIARIES"

Rafaela Albuquerque Gonçalves (UFPE)[1]

Resumo: O presente artigo visa dar ao termo "Apropriação", proposto por Sanders (2006), um status de positividade. Pois, na academia o ato de "apropriar-se" é, muitas vezes, associado ao plágio, o que renega todo um lado de possibilidades de originalidade e inovação que uma releitura pode trazer. Através da Teoria da Adaptação, proposta por Sanders (2006) e Hutcheon (2013), fazemos um estudo de caso da webserie "The Lizzie Bennet Diaries" que, ao se afastar do texto de origem por apropriá-lo ao seu contexto, consegue gerar um maior grau de imersão na narrativa e renova-a, tornando a literatura mais acessível às audiências.
Palavras-chave: Adaptação; Apropriação; Julie Sanders; Linda Hutcheon; Originalidade.

Propomos com esse artigo analisar a premiada websérie *The Lizzie Bennet Diaries*, que teve sua maior estrutura ancorada no canal de vídeos *Youtube*, mas que também interagiu com outras plataformas: *Facebook* e *Twitter* principalmente. Criando, dessa forma, um conteúdo multimídia que revolucionou as produções mais recentes, pois além de faturar um Prêmio Emmy do Primetime na categoria de Melhor Mídia Interativa de 2013, inspirou a criação de várias outras séries no mesmo estilo e ainda foi transformada em livro.

A websérie construída em formato de vlog, com 100 episódios de duração média de até 5 minutos cada, foi uma das primeiras a trazer um clássico da literatura para o ambiente virtual em um contexto moderno. *Pride and Prejudice*, livro da britânica Jane Austen, tem sua história transportada da era vitoriana para os Estados Unidos dos dias atuais. Lizzie (apelido de Elizabeth) agora é uma estudante de pós-graduação em Comunicação de Massa, com uma dívida enorme para pagar relativa aos seus estudos. Sua família que antes era composta por 5 filhas, na sociedade atual, só possui 3. Kitty foi transformada em uma gata (animal de estimação) e Mary, em uma prima distante. A Sra. Bennet continua focada em sua missão casamenteira, contudo Bernie Su e Hank Green, mudam o foco da narrativa pela busca da independência financeira tanto de Lizzie quanto de Jane.

Embora o romance ainda seja tema predominante da produção, o que tentamos esclarecer é que o casamento não se torna aqui o foco principal. A websérie atualiza a

[1] Graduada em Jornalismo, Especialista em Língua e Literatura Inglesa e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: rafa_buquerque@hotmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

problemática de Austen para situações reais que muitas famílias de classe média convivem: filhos que saem tarde de casa porque não conseguem se sustentar sozinhos, o acúmulo de dívidas por falta de organização e um vídeo de sexo que pode ir online, caso não seja paga uma quantia exorbitante de dinheiro ao chantagista.

Assim, o vlog levanta questões muito pertinentes para nossa época atual ao discutir a respeito do poder da internet, de como as pessoas têm suas privacidades atacadas e as repercussões que uma vida online pode trazer para realidade. Dessa forma, nossa pretensão com o presente artigo é a de demonstrar à partir dos Estudos de Adaptação que a produção de Bernie Su e Hank Green apropria-se do texto de Austen de uma forma que acaba por acabar sua autoria. Contudo, tal abordagem não tira, em nosso ponto de vista, o brilho da adaptação. Pelo contrário, consegue construir uma obra que fala por si mesma e que defende, em sua existência e sucesso, o ato de apropriar-se.

Adaptação e Apropriação

Um assunto relativamente recente no campo de estudo da Literatura surgiu: a questão das adaptações de romances para novas mídias. Linda Hutcheon (2013), estudiosa da área, afirma que a indústria percebeu nas obras literárias um rico acervo para consagração de novos roteiros principalmente voltados para o audiovisual. Alguns questionam essa questão de novidade em uma história que já seria conhecida, contudo não se pode conceber que a transposição de um texto para outra plataforma possa ocorrer de forma natural e completa. Cada suporte tem seu próprio estilo e formato que precisam de adequações específicas que irão transformar o que chamamos de texto base, ou de origem. Então, já por este aspecto, a transposição de formato é uma novidade.

Além disso, o que Hutcheon ressalta é que a adaptação está realmente ligada a familiaridade, contudo com inovação. Seu apelo estaria justamente no que ela chama de "mistura de repetição com diferença" (HUTCHEON, 2013, p. 158), pois o ato de rememorar um texto já conhecido, nos faz buscar quais aspectos dele foram renovados e remodelados pelo adaptador. E é nessa busca que consiste a grande procura dos públicos conhecedores do texto base, pois muitos deles, esperam que a adaptação siga os mínimos detalhes descritos na obra literária. Contudo, neste ato, desconsideram um fator extremamente sensível no que diz respeito a literatura: a interpretação.

Uma vez que a literatura mostra-se associada ao sentimento em forma de palavras, para elucidar de modo profundo à experiência humana, o ser-estar no mundo. Tomando

como princípio o conceito de "leitor implícito" proposto por Iser (1974), sabemos que o texto provoca reações no leitor e é nesse fato que reside à ética literária e sua habilidade de "provocar ideações de (outras) identidades e outros mundos; (...), constituindo encruzilhadas imaginativas onde é possível avaliar as nossas escolhas" (WALTER, 2015). E, neste sentido, ao interpretar uma obra literária para produção de uma adaptação, diretores e roteiristas precisam fazer escolhas de acordo com o olhar que querem dar ao seu produto audiovisual.

Assim, por exemplo, ao se ver tocado por um personagem que originalmente possa ser secundário no texto base, o diretor decida contar sua história a partir desse novo olhar. Como também, trazer um texto antigo aos dias atuais e cortar personagens que não se encaixam nesse novo panorama etc. Por isso, podem existir infinitas adaptações que partam de um mesmo texto base, sendo todas diferentes. Cada uma com sua interpretação individual do que mais chamou atenção naquela obra, sendo importante acrescentar ainda que tais escolhas interpretativas também serão fortemente influenciadas por questões externas, como: contexto cultural da produção, político e econômico.

A escolha do texto de origem também perpassa condições mercadológicas. Se uma obra não foi um sucesso de vendas, se ela não teve relevância para o público que o diretor deseja alcançar, dificilmente ela será adaptada. Escritores de todo o mundo desejam ver seus livros sendo adaptados para outras plataformas, pois quando um filme, por exemplo, alcança uma grande audiência, pode incentivá-la a procurar a obra literária que serviu de base para aquela produção. Assim, tanto a indústria cinematográfica quanto a editorial estão sempre interessadas nessa contribuição mútua proporcionada pelas adaptações.

O cinema, por exemplo, ao escolher adaptar um clássico da literatura, já conta com um público certo (fãs), que devem comparecer às telonas para consumir aquele novo produto. Contudo, Hutcheon (2013) alerta para o fato de que uma adaptação deve se fazer entender por dois tipos de público: aquele que é conhecer do texto base e o que desconhece a obra literária. Por tanto, o diretor e roteirista têm o desafio e a obrigação de fazer com que seu produto seja compreendido independentemente de sua origem. Pois, "se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer" (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Discutido então um pouco do que fala a Teoria da Adaptação proposta por Hutcheon, passaremos a tratar sobre a definição de "apropriação", termo cunhado pela pesquisadora Julie Sanders em 2006. Para ela, a adaptação já caracteriza sua ligação com a obra original de forma clara, mesmo com a licença poética de reinterpretações que os diretores e roteiristas possam dar. Contudo, a apropriação frequentemente transforma o texto base em um novo produto cultural, pois os textos apropriados nem sempre sinalizam/reconhecem suas marcas tão claramente quanto as adaptações.

Sanders (2006) dá o exemplo da peça *West Side Story* como apropriação, uma vez que mesmo percebendo as afinidades com o clássico "Romeu e Julieta" de Shakespeare, ela faz um movimento que diverge do contexto da adaptação:

> Esse é um bom exemplo da reconstrução do texto de origem que uma apropriação faz: ao invés de optar por movimentos de aproximação ou de reinterpretação genérica que identificamos como pontos centrais da adaptação, aqui temos uma completa reinvenção dos termos contidos no original (SANDERS, 2006, p. 28).[2]

A autora menciona por exemplo a transposição do contexto da história para cidade de Nova Iorque da década de 1950, e que ao invés de famílias rivais, encontramos um conflito de gangues. Retratando a realidade violenta do racismo americano com os imigrantes recém-chegados de Porto Rico. Contudo, como relata a pesquisadora: "isso é adaptação, mas de um outro modo" (SANDERS, 2006, p. 28)[3], pois *West Side Story* é um musical que se sustenta sozinho, não precisando da interconexão com Shakespeare para sobreviver.

Em outras palavras, com esse exemplo dado, nos pusemos a questionar o seguinte: será que toda história que envolva um casal com cenários de rivalidade vai ser uma adaptação de Shakespeare? Será que as obras que contenham tal situação, mas que tratem do assunto de maneira original e versátil, vão ficar sempre na sombra do autor inglês? A partir destes pensamentos e com a pesquisa de Sanders em mente, nós afirmamos que a resposta para essas duas perguntas seria que não.

[2] *This is a fine example of the more sustained reworking of the source text which we have identified as intrinsic to appropriation: rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original* (SANDERS, 2006, p. 28). Tradução Nossa.
[3] *This is adaptation, then, but it is adaptation in another mode* (SANDERS, 2006, p. 28). Tradução Nossa.

Contudo, como dito anteriormente, muitos processos de apropriação não declaram suas afinidades com os textos base, levantando muitas vezes, questões controversas, como acusações de plágio (SANDERS, 2006). A autora exemplifica com o polêmico prêmio dado a obra *Last Orders* de Graham Swift que foi acusado de plágio por suas conexões com o livro *As I lay dying* de Willian Faulkner. Segundo Sanders (2006), a imprensa britânica se dividiu entre acusações e defesas da obra. Mas, optamos por discutir esse exemplo, porque a autora continua sua discussão afirmando que:

> O que é interessante e problemático no caso de 'Last Orders' e sua homenagem a Faulkner é que o que nos estudos de Shakespeare pode ser considerado como um exame de fontes e empréstimos criativos, citando alusões à ou rearranjos de Ovídio, Plutarco, Thomas Lodge, das comédias romanas e assim por diante, torna-se no caso do romance moderno, uma discussão reducionista sobre plágio e 'inautenticidade' (SANDERS, 2006, p. 34)[4].

Pois, embora a maior conexão da obra de Swift seja Faulkner, encontrou-se durante o exame de sua obra, diversas outras conexões. O que nos faz remeter a teoria da intertextualidade proposta por Kristeva (1974) de que não há mais nenhuma obra puramente original, mas um tecido de textos que se emaranham para formar um novo. Com isso, também podemos resgatar e dar uma nova roupagem ao famoso ensaio de T. S. Eliot (1989), pois para o autor, o conhecimento histórico é imprescindível para um escritor já que é ele que possibilita conhecer os aspectos do passado e os identificar no presente. E ao fazê-lo, o artista reconhece que nunca escreve sozinho, mas sim com toda uma geração de autores. Para Eliot (1989), ainda, o significado e o apresso por uma obra relaciona-se com o contexto de seu tempo e ainda com os poetas e artistas anteriores, reforçando, em nosso ponto de vista, que uma obra nunca será plenamente original, mas sim, marcada pelo conhecimento prévio de tudo que foi lido e consumido por seu autor.

Nosso argumento então é que, como ilustrado nas teorias da intertextualidade e reforçado por Eliot (1989), nenhum texto é puramente original. Ele sempre será formado pela bagagem literária de seu autor. Assim, ao nosso ver, toda obra apresenta graus diversos de apropriação, que serão mais ou menos evidentes dependendo das ligações feitas entre os autores. Lauro Maia Amorim, ao falar de adaptações, destaca que as

[4] *What is both interesting and troubling in the case of Last Orders and the 'homage' to Faulkner is that what in studies of Shakespeare might be termed an examination of sources or creative borrowings, citing allusions to or redeployments of Ovid, Plutarch, Thomas Lodge, the Roman comedies and so on, becomes in the case of a modern novel a reductive discussion of plagiarism and 'inauthenticity'* (SANDERS, 2006, p. 34). Tradução Nossa.

relações entre a obra base e sua releitura "não surge como uma unidade homogênea cujos limites não sofreriam transbordamentos ou conflitos" (AMORIM, 2005, p. 176). Dessa forma, podemos ver que é natural o surgimento de questionamentos acerca de como determinada obra surgiu e foi montada, contudo, o que não se pode questionar é sua validade enquanto produto artístico.

Uma breve análise

The Lizzie Bennet Diaries em seu título já faz sua declaração de apropriação, pois somente um público conhecedor do texto de origem saberia que a personagem retratada foi transportada do romance britânico. Assim, como vimos anteriormente na pesquisa de Sanders (2006), ao optar por velar essa relação intrínseca com *Pride and Prejudice*, os criadores da produção Bernie Su e Hank Green se afastam do que seria uma adaptação propriamente dita e encaminham-se para o apagamento da escrita de Austen.

Para ilustrar melhor tal condição, criamos uma tabela que compara a tradução de Lúcio Costa do romance original com a tradução do livro que foi derivado da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* em sua versão traduzida. Pois, dessa forma, acreditamos que as alterações temporais e de linguagem ficam mais explícitas:

Pride and Prejudice (versão traduzida por Lúcio Costa - texto base)	The Lizze Bennet Diaries (Versão traduzida por Cláudia Melo Belhassof – texto apropriado)
Mr. Bennet foi uma das primeiras pessoas que visitaram mr. Bingley. Sempre fora esta a sua intenção, embora continuasse a assegurar até o fim à sua esposa que não o faria de forma alguma; nada lhe disse até a noite do dia que fez a visita. Só então ele o revelou, da seguinte maneira: vendo a sua segunda filha ocupada em reformar um chapéu, dirigiu-lhe de súbito estas palavras: - Espero que mr. Bingley goste do chapéu, Lizzy. - Não temos nenhum modo de saber as preferências de mr. Bingley, já que não podemos visita-lo – interveio a mãe, ressentida. (...) - Estou enjoada de mr. Bingley – exclamou mrs. Bennet. - Causa-me pena saber isso. Por que não me disse antes? Teria evitado que eu me desse ao trabalho de visita-lo. Foi pouca sorte. Mas, como tudo está feito, não podemos agora evitar relações. (AUSTEN, 2011, p. 11-13).	-Tá bom – ele suspirou. – É possível que eu estivesse no clube outro dia, e é possível que o jovem sr. Bing Lee por acaso estivesse lá para preencher uma ficha de sócio. Também é possível que eu tenha aproveitado a oportunidade para me apresentar e dizer que tenho três filhas mais ou menos da idade dele. Meus olhos ficaram arregalados. - Você não fez isso. Você vendeu a gente, embrulhou pra presente, exatamente como a mamãe quer? - Não embrulhei vocês para presente... Pode acreditar que eu tenho um tiquinho mais de tato que a sua mãe. – Ele sorriu para mim de um jeito malicioso. (SU & RORICK, 2014, p. 19).
- Venha, Darcy – disse ele -, você precisa dançar. Incomoda-me vê-lo aí sozinho, de um modo tão estúpido. Seria muito melhor que você dançasse. (...)	- Podemos ir para casa, por favor? – Darcy pediu. - Ah, não foi tão ruim assim. Você não pode tentar se divertir? Um pouco? – Bing respondeu.

- Você está dançando com a única moça realmente bonita que existe nesta sala – disse mr. Darcy, olhando para a mais velha das irmãs Bennet. - Oh, ela é a mais bela moça que já vi na minha vida, mas bem atrás de você está uma das irmãs dela, que é muito bonita e agradável. Deixe-me pedir ao meu par que o apresente a ela. - Qual? – perguntou ele, voltando-se e detendo um momento a vista em Elizabeth até que, encontrando-lhe os olhos, desviou os seus e disse, friamente: - É tolerável, mas não tem beleza suficiente para tentar-me. Não estou disposto agora a dar atenção a moças que são desprezadas pelos outros homens. É melhor você voltar ao seu par e se deliciar com os sorrisos dela, pois está perdendo tempo comigo. (AUSTEN, 2011, p. 16-17).	- Numa cidade que não sabe a diferença entre uma Barney's e uma JCPenney? Não vejo como. (...) - Escuta, você está se divertindo – Darcy disse. – De alguma forma, você conseguiu encontrar a única garota bonita dessa cidade. Volta lá pra dentro e continua dançando com a Jane Bennet. Eu vou pra casa e mando o motorista voltar pra te pegar. - Ah, não faz isso – Bing disse. – Fica mais um pouco. Quero te apresentar pra Jane. Do jeito certo. Você vai gostar dela. Ela é... Eu nunca conheci ninguém como ela. (...) - E quer saber? – Bing continuou, ignorando a atitude do amigo. – A irmã dela, a Lizzie, também é bem bonita. Aposto que, se você convidasse a garota pra dançar de novo, ela diria sim. Vamos repetir? (...) - Lizzie Bennet é... Ela não é ruim, eu acho. Dá pro gasto. Mas por que eu me incomodaria em dançar com ela quando ninguém mais está fazendo isso? (SU & RORICK, 2014, p. 31-32).

A partir das duas cenas ilustradas, podemos retomar os mesmos argumentos usados por Sanders (2006) que defenderam *West Side Story* como um exemplo de apropriação. Primeiramente através da linguagem empregada nas obras, pois enquanto temos na obra de origem um uso da norma culta, mesmo dentro do ambiente familiar; no texto apropriado, encontramos marcas de oralidade e uso de gírias. A mudança temporal justifica essas mudanças realizadas pelo adaptador, inclusive pelo formato que a adaptação foi feita.

Na primeira parte do presente artigo, na apresentação da teoria proposta por Hutcheon (2013), um dos aspectos discutidos é a importância que um formato acarreta na hora de se produzir uma adaptação. E como a websérie inovou nesse sentido é de suma importância que façamos algumas conjecturas sobre o funcionamento do vlog e de sua narrativa multimídia. A plataforma se caracteriza por ser um canal com cadeias de vídeo de curta duração com média de 4 minutos cada, em que os capítulos podem ou não ser independentes.

No caso de *The Lizzie Bennet Diaries*, os episódios possuem caráter narrativo dependente, em que os vídeos devem ser assistidos de forma seriada. A estrutura do ângulo de uma única câmera é característica própria desse gênero audiovisual, que

também trabalha usando o personagem que conta histórias em primeira pessoa. Normalmente, essa narrativa é uma autobiografia. No caso da adaptação estudada, atores foram selecionados para interpretação dos personagens que contam sua autobiografia. Como se tratam dos diários de Lizzie Bennet, ela é a narradora e conta sua história, mantendo as mesmas características usuais do vlog.

Esse termo é uma abreviação de "videolog", que é resumidamente um vídeo produzido para internet, mais amplamente para plataforma *Youtube*, geralmente em formato de monólogo, em que o personagem se dirige diretamente para câmera.

> O vlog é uma forma predominante do vídeo "amador" no Youtube, tipicamente estruturada sobre o conceito do monólogo feito diretamente para a câmera, cujos vídeos são caracteristicamente produzidos com pouco mais que uma webcam e pouca habilidade em edição. Os assuntos abordados vão de debates políticos racionais a arroubos exacerbados sobre o próprio Youtube e detalhes triviais da vida cotidiana. (BURGUESS & GREEN, 2009: 192).

É importante salientar que os vídeos desse formato, em sua grande maioria, trabalham na ótica de histórias não ficcionais, no sentido de que são pessoas comuns que fazem essa construção para contarem as peripécias de suas vidas diárias. Porém, na produção de Bernie Su e Hank Green, os autores usam uma narrativa ficcional com as mesmas características da não ficção. Ou seja, há a tentativa de transformar aquele conteúdo como se ele fosse de fato real para manter a característica de aproximação com os internautas que consomem vlogs como realidade.

Para ilustrar a estratégia da narrativa não ficcional podemos citar a entrada de *The Lizzie Bennet Diaries*, que consiste na seguinte frase traduzida para o português: "Meu nome é Lizzie Bennet e esta é a minha vida". Com essa abertura o internauta subentende que Lizzie Bennet é uma pessoa real que está contando experiências de sua vida privada para internet. Mas, ao contrário dos vlogs tradicionais, que não possuem um final determinado, que podem seguir por toda a vida daquela pessoa; o caso da adaptação é diferente, pois por ser apropriado de uma história ficcional, possui princípio, meio e fim. Para contornar esse fato, o diretor opta por finalizar a produção com a personagem afirmando que irá parar os vídeos para decidir o que vai fazer da sua vida e abraçar novos desafios.

O uso do monólogo é parcialmente mantido pela história em sua maior parte ser narrada por Lizzie, contudo para dar outros pontos de vista que não o da personagem, o

diretor cria outros canais de vídeo para dar voz aos outros que vivem naquela trama. Como é o caso de Lydia, que faz seus próprios vídeos quando a irmã está longe e mostra a construção do seu relacionamento com Wickham. Então para o internauta conhecer esses fatos extras, ele deve assistir concomitantemente os dois canais, além de poder acompanhar as redes sociais de cada personagem. Com esses conteúdos extras, os criadores usaram da mesma estratégia apontada por Jenkins:

> A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. A redundância acaba com o interesse do fã e provoca o fracasso da franquia. Oferecer novos níveis de revelação e experiência renova a franquia e sustenta a fidelidade do consumidor (JENKINS, 2009: 138).

Dessa forma, os criadores dessa adaptação, além de incorporarem as características do vlog, ou seja, se deixarem influenciar pelas peculiaridades desse formato, ampliaram seus horizontes para criação de um produto que transcendia as barreiras dos vídeos, para também as redes sociais no intuito de dar transparência e maior interatividade aos consumidores de seus produtos.

Nas palavras de Hutcheon (2013), ao optar por essa proposta, Bernie Su e Hank Green proporcionaram à sua audiência um maior grau de imersão em sua narrativa. E pela própria escolha do formato, ao procurarem algo com características de não-ficção, distanciaram-se da narrativa de Austen ao ponto de só um público conhecedor restrito conseguir identifica-la. Tal ocorrência, em nosso ponto de vista, só demonstra a grande capacidade criativa dos produtores que conseguiram apropriar-se do texto de *Pride and Prejudice* dando a ele uma originalidade que outras adaptações não foram capazes de fazer.

Considerações Finais

O pequeno estudo de caso aqui demonstrado nos serviu para defender a ideia de que a estratégia da apropriação é uma prerrogativa válida para construções narrativas que buscam inovar e que ela deve ser vista, então, de um ponto de vista positivo. A criadora do termo, Sanders (2003), ao longo do seu texto deixa, ao nosso ver, uma certa negatividade em relação a essa prática. É colocado nas entrelinhas, que adaptar é bom, mas apropriar não. Contudo ao colocar, como visto anteriormente, que a apropriação é um tipo de adaptação, tal argumento se desintegra, pois ambas ações fazem parte de um mesmo movimento. E como visto com o caso de *The Lizzie Bennet Diaries*, ao apropriar-

se de uma obra para construir algo novo, vislumbres de originalidade se tornam possíveis. Jane Austen, mesmo afastada, é resgatada para contemporaneidade podendo ser incluída nos debates e discursos atuais.

O dever da adaptação, e por consequência da apropriação que nela está inclusa, é principalmente o da acessibilidade (HUTCHEON, 2013), assim, a literatura ao invés de procurar problemáticas de plágio, deve abraçar o que a aproximação com outras mídias é capaz de trazer. *The Lizzie Bennet Diaries*, ao atualizar a trama de *Pride and Prejudice*, proporciona uma nova experiência às audiências que agora podem ver um outro ponto de vista acerca do clássico. O grau de imersão do público é muito alto, pois poder acompanhar as postagens dos personagens e seus canais de vídeos, traz uma aproximação com suas vivências que o livro em si não é capaz de atingir. Além de dar novos contornos às suas personalidades, como o aprofundamento da personagem secundária Lydia.

Não conceder à criadores, a liberdade de poder apropriar-se do texto de Austen para construir a narrativa nesse novo formato, seria um cerceamento de um processo criativo que é benéfico para ambos os lados. Tanto o da literatura, quanto o das novas mídias. Os criadores são mutuamente recompensados por dialogarem: à autora inglesa por ter sua obra resgatada, atualizada e vista como mais acessível e aos novos autores, por poder usar da credibilidade de Austen e de sua fama para construir, de forma única e inovadora, uma narrativa atualizada.

Referências

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e Adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. 6ª Edição. Rio de Janeiro-RJ: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Pride and Prejudice**. Disponível em: https://www.planetebook.com/free-ebooks/pride-and-prejudice.pdf. Acesso em 15 de agosto de 2019.

BURGUESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

ELIOT, Thomas Stearns. ***Tradição e talento individual***. São Paulo, Art Editora, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. **The Implied Reader**. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1974.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. Ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London and New York: Routledge, 2006.

SU, Bernie; RORICK, Kate. **O diário secreto de Lizzie Bennet**. Tradução de Cláudia Mello Belhassof. Campinas: Verus, 2014.

THE LIZZIE BENNET DIARIES. Produção: Hank Green e Bernie Su. Los Angeles: Youtube. Websérie. Disponível em https://www.youtube.com/user/LizzieBennet. Acesso em 15 nov. 2018.

WALTER, Roland. Multitransintercultura: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João et al. **Repensando a teoria literária contemporânea.** Recife: Editora UFPE, p. 605-659, 2015.

O ENCONTRO PROBLEMÁTICO ENTRE LITERATURA E CINEMA EM O HOMEM DUPLICADO

Thaís Feitosa de Almeida (UERJ)[1]

Resumo: O romance de José Saramago (2002) *O homem duplicado*, publicado no início do século XXI, mergulha de modo insólito na crítica ao cinema: seu protagonista é perturbado pela imagem de um sósia seu em um filme de baixo orçamento. A perturbação desencadeia uma série de alterações na postura de Tertuliano na escola em que leciona e na sua vida amorosa e familiar. Segundo nossa hipótese, a tensão sexual do romance é especialmente ampliada no filme de Villeneuve (2014). Assim, esse trabalho tem como objetivo verificar como o filme de Villeneuve retoma o livro de Saramago e ressalta algumas de suas características que chamaram a atenção do cineasta.
Palavras-chave: Literatura; Cinema; José Saramago; Denis Villeneuve; Adaptação Cinematográfica.

Introdução: A literatura que espelha o cinema

> O romance, em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções de corte, literaturas de viagem, alegoria, livros de piadas. Prosseguiu invadindo o território de outras artes para criar os romances poéticos, dramáticos, cinemáticos e jornalísticos. E o que é verdade em relação ao romance, é mais verdadeiro em relação ao cinema, pois, enquanto as palavras, e apenas elas, são a matéria de expressão do romance, o cinema é uma linguagem composta (STAM, 1981, p. 56)

Conforme explica Robert Stam (1981), romance e cinema possuem muitas semelhanças quanto às suas estruturas, ambos sendo caracterizados pelo autor como "suma das artes". Se por um lado, o romance, por ser demasiadamente plástico, absorveu do cinema procedimentos e estruturas (AVELLAR, 2007); por outro lado, numa via de mão dupla, o cinema adapta romances e dialoga com seus modos de ver o mundo e de se autocriticar.

Livro publicado por José Saramago em 2002, *O homem duplicado* expõe esse intercâmbio entre cinema e literatura de forma perturbadora. O protagonista Tertuliano é um professor de história de hábitos conservadores e distantes do tempo em que se passa a narrativa, a ponto de chegar a aparentar ser um homem fora de seu tempo, vindo do passado, especialmente por seu imponente nome: Tertuliano Máximo Afonso. Outros traços também compõem essa atmosfera de antiguidade, tais como: o uso de máquinas de escrever em vez de computadores, e o espaço em que o professor habita de decoração

1 Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Comparada (UERJ). Contato: thais.feitosa0@gmail.com.

simplória, desbotada, em cuja sala "duas das paredes estão forradas de livros, a maioria deles com as rugas de uso e a murchidão da idade" (SARAMAGO, 2002, p. 18).

Sem muitos contatos sociais, fora do período escolar Tertuliano limita sua esfera de interação a sua "ligação" com Maria da Paz e seus livros de história e mitologia. Seu relacionamento não parece despertar nele afetos, mas sim alguma instância de distração visto que, "durante os seis meses de relação, para não se deixar prender demasiado, mantivera cientemente Maria da Paz à margem da sua vida particular" (SARAMAGO, 2002, p. 126-127). Para ele até a metade da narrativa, a moça não passava de "uma ligação sentimental de temporada" (p. 202).

Nesse contexto, TMA se apresenta como uma figura prostrada, "muito necessitado de estímulos que o distraiam" (SARAMAGO, 2002, p. 9). Tal situação não passa desapercebida por seus colegas de trabalho a ponto de o professor de matemática indicar-lhe um filme que "não é nenhuma obra prima do cinema, mas [poderia] entretê-lo durante hora e meia"(p. 9). Com alguma relutância à sugestão do colega, Tertuliano acaba por alugar e assistir ao filme, ação que muda os rumos de sua história.

Nessa conjuntura, a personalidade conservadora e melancólica do professor de história, – a exemplo do que acontece com parte dos textos literários –, busca a toda prova justificar o seu valor e a sua diferença na comparação com as mídias audiovisuais. Ele, que estuda, lê muito e ministra aulas de história, teme ser suprimido, aniquilado pela imagem que surge na tela de sua televisão.

A partir do momento em que Tertuliano toma conhecimento de que há um duplo seu (um sósia, alguém idêntico a ele, o qual ele nunca soube da existência), que exerce o ofício de ator secundário de filmes de baixo orçamento, ele não permanece mais o mesmo. O temor de que sua vida pacata, anônima, cinzenta fosse invadida pela exposição que seu sósia poderia alcançar inquietou para sempre o professor de história.

Nesse ponto, a narrativa passa a explicitar a caça ao paradeiro do ator Daniel Santa-Clara realizada por Tertuliano, a fim de encontrá-lo e conhecê-lo. Nessa empreitada, o professor de história é movido por sentimentos diversos que incluem pavor e curiosidade:

> A desafortunada reflexão do narrador sobre os seus traços físicos e a problemática eventualidade de que em um dia futuro, auxiliados pela demonstração de talento suficiente, poderiam vir a ser postos ao serviço da arte teatral ou da arte cinematográfica, desencadeou nele uma reação que não será exagero classificar de terrível (SARAMAGO, 2002, p. 34-5).

É importante ressaltar que a construção do texto saramagueano corrobora para a tessitura dessa atmosfera de disputa e tensão entre as personagens professor e ator. Igualmente, esse pêndulo de temor e curiosidade perpassa a narrativa literária quanto a seu embate com as narrativas fílmicas. Não é só Tertuliano que persegue e tenta entender o que o aproxima e o diferencia do ator, também o romance se propõe a mesma tarefa em relação ao cinema.

O narrador frequentemente questiona os modos de narrar literários, sua eficácia em passar a mensagem, sua habilidade em entediar o leitor, uma vez que "não existem limites para os romancistas ocidentais" (SARAMAGO, 2002, p. 263). Em contrapartida, ele também disserta sobre os cortes e montagens da narrativa, expondo semelhanças que a escrita romanesca estabelece com o modo de narrar cinematográfico, tendo em vista que tanto romances como os filmes são dotados de uma "máquina manipuladora do tempo" (p. 52) que dá o tom da sequência narrativa.

Outras vezes é o protagonista que experimenta fingir ser ele o ator, mostrando que a metamorfose do ser concreto em imagem, do literário em fílmico pode ser tão sutil e instantânea quanto complexa e perturbadora. Com o desenvolvimento da narrativa, tornar-se um outro, atuar, alter(ar)-se fazia-se ao mesmo tempo angustiante e sedutor para o professor de história.

O protagonista professor, seu duplo ator e o narrador expõem o desconforto que encontram com toda essa miscelânea que a experiência cinematográfica pode causar. Desconforto que é estendido à televisão, e que hoje poderíamos inferir também no engajamento em redes sociais e em assistências a vídeos no YouTube. O narrador, que aqui parece praticamente não se distinguir do próprio Saramago, destila crítica ácida aos "filmes de série bê", como os chama. A primeira dessas críticas pode ser observada, logo no início do romance, quando o narrador comenta a respeito da natureza do filme no qual Tertuliano toma conhecimento da existência do ator:

> a comédia […] era principalmente absurda, disparatada, um engendro cinematográfico em que a lógica e o senso comum tinham ficado a protestar no lado de fora da porta porque não lhes havia sido permitida a entrada lá onde o desatino estava a ser perpetrado (SARAMAGO, 2002, p. 19-20).

Assim, no decorrer do texto de Saramago, os comentários do narrador ampliam seu alcance e passam a tecer ponderações não somente a respeito dos filmes de Daniel Santa-Clara, mas a toda uma classe de filmes comerciais.

> Alguma razão haveríamos que reconhecer-lhe, porque, em realidade, os filmes que passou "sic*"* até agora [nos quais Daniel Santa-Clara, seu sósia, atuou] pertencem a denominada série bê, produtos rápidos para consumo rápido que não aspiram a mais que entreter o tempo sem perturbar o espírito (SARAMAGO, 2002, p. 88).

Em outros momentos, é o ator Daniel Santa-Clara (nome artístico de António Claro) quem associa e aproxima em suas falas o romance do qual é personagem com o cinema, seu ambiente de trabalho: "Isto parece um filme de ficção científica escrito, dirigido e interpretado por clones às ordens de um sábio louco, disse António Claro" (SARAMAGO, 2002, p. 217).

Esse embate entre o professor e o ator, entre o cinema e a literatura, o qual foi matéria de meu interesse na comunicação que fiz no Congresso da ABRALIC de 2017 na UERJ (ALMEIDA, 2018), estabelece um diálogo entre a perturbação de Tertuliano com a imagem que o duplica e àquela de Saramago com a duplicação e substituição da realidade que as mídias audiovisuais podem acarretar.

Adaptação cinematográfica de Villeneuve: a simbologia da aranha

O desconcertante diálogo entre literatura e cinema tem expostas outras facetas na produção de adaptações cinematográficas. O texto literário nunca sai ileso desse processo antropofágico que o permite alcançar o ecrã das salas de cinema (HUTCHEON, 2013).

Fato é que os suportes escrito e audiovisual são muito distintos, motivo pelo qual não existe a possibilidade de simplesmente transpor o texto literário para o cinema. Se por um lado o romance não coincide com o gênero roteiro, por outro tampouco o cinema é reflexo imediato e limitado do que no roteiro se encontra.

Assim, seguindo a perspectiva de Maria Cristina Ribas (2014), a adaptação pode se apresentar como complemento ou como suplemento da obra de partida. No primeiro caso, o filme é uma extensão da obra que lhe originou e, portanto, depende desta. Já quando a adaptação fílmica se consagra como suplemento da obra de partida, a primeira expande e extrapola os limites da última, ao mesmo tempo em que mantém um diálogo com a obra que a inspirou, possui vida própria.

Segundo a presente análise, o segundo caso corresponde ao filme *Enemy* (2014), de Dennis Villeneuve. Imediatamente, apesar de declarar-se "baseada no livro de José

Saramago", a adaptação do cineasta canadense estabelece imediatamente diferenças em relação ao romance *O homem duplicado (2002)*: foi filmada no Canadá e em inglês, enquanto a obra de partida é escrita em Português e se passa em Lisboa. Além disso, o romance parece se passar no máximo até a década de 1990 (já que o protagonista alugou uma fita), enquanto o filme se passa no século 21, tempo em que se encontra rapidamente as pessoas através de uma pesquisa no Google e o professor de história descobre seu duplo na tela de seu notebook. Poderíamos citar ainda muitas outras diferenças, no entanto, nos centraremos na mais aparente de todas elas: o título se deslocou do despretensioso *O homem duplicado* para o ofensivo *Enemy*[2].

Enemy dá destaque à atmosfera de tensão que o enredo saramagueano expõe na busca pela identificação e encontro com o duplo ator. Nesse sentido, angustia e chama atenção no filme a presença de uma gigantesca aranha. Enquanto na narrativa fílmica, Adam se depara com o aracnídeo em cenas cruciais – sobretudo no início, no meio e no fim da película –, nos cartazes de divulgação a aranha é protagonista e encontra-se sobre a cabeça de Antony.

O aracnídeo parece simbolizar uma dificuldade de Adam e Antony com a habilidade de tecer suas vidas, ser protagonistas de suas histórias. Para tal afirmação recorremos à literatura de simbologia da aranha, a qual aponta que na mesma medida em que é Criadora Cósmica e a senhora do destino segundo a tradição indiana (CHEVALIER, GUIEERBRANT, 1986); a aranha pode ser ainda um símbolo do narcisismo, pois é o símbolo da obsessão do Ego no centro de tudo, conforme a psicologia nos ensina. Segundo o próprio Villeneuve (2014), a inclusão do aracnídeo em seu filme teria relação com os aspectos psicológicos, já que ele, cineasta, precisaria de muita terapia ainda para explicar o porquê de ter encaixado o artrópode na trama de *Enemy*:

> O filme é um documentário sobre o meu subconsciente ou então, um comentário sobre como Jake mata nosso subconsciente. [...] Agora, podemos não falar sobre a aranha? Porque eu preciso de mais terapia (risos). Mas, para mim, bem, eu estava visando uma imagem perfeita durante algum tempo para dizer alguma coisa específica sobre a sexualidade e subconsciente de um homem … Essa foi uma imagem perfeita, agora … eu não vou explicar (risos) (00:02:24-00:02:47 – tradução nossa).

2 Em português, o título foi divulgado como *O homem duplicado*, portanto homônimo do livro. Tal fato talvez se explique pela empatia que estabelece com os leitores assíduos de Saramago e não conhecedores do cineasta a fim de ampliar a gama possíveis expectadores no Brasil.

A aranha, portanto, parece tecer a história de Adam e também embaralhá-la, confundi-la. Representa a luta entre o ego e o superego e, nesse sentido, parece substituir uma personagem com muitas "falas" em *O homem duplicado* (2002) de Saramago: o senso comum (uma voz que sonava nos ouvidos do protagonista como uma espécie de filtro moral ou – em termos freudianos – superego, a qual ele raramente ouvia os conselhos). Paradoxalmente, enquanto o senso comum procurava trazer razoabilidade às ações e pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso, conforme se confirma na passagem abaixo:

> o senso comum de Tertuliano Máximo Afonso compareceu finalmente a dar-lhe o conselho cuja falta mais se vinha notando desde o aparecimento do empregado da recepção no televisor, e foi esse conselho o seguinte, Se achas que deves pedir uma explicação ao teu colega, pede-a de uma vez, sempre será melhor que andares por aí com a garganta atravessada de interrogações e dúvidas, recomendo-te em todo o caso que não abras demasiado a boca, que vigies as tuas palavras, tens uma batata quente nas mãos, larga-a se não queres que te queime (SARAMAGO, 2002, p. 30-31);

a aranha do filme se assemelha mais ao "diabinho" das histórias infantis, pois leva o protagonista, que vive um relacionamento, a procurar ambientes ocultos com a presença de mulheres seminuas.

Aqui cumpre destacar que há outra voz da narrativa de Saramago que desaparece no filme de Villeneuve: o narrador. Onisciente, o narrador em terceira pessoa não cansa de mostrar-se sabedor do futuro do protagonista:

> quando o certo, e isto sim podemos já antecipá-lo, é que o professor Tertuliano Máximo Afonso não voltará a entrar numa sala de aula em toda a sua vida, seja na escola a que algumas vezes tivemos de acompanhá-lo, seja em qualquer outra. A seu tempo se saberá porquê (SARAMAGO, 2002, p. 191).

Outrossim, em outras passagens, o narrador propaga marcas de consciência do ato de escrita, quase sempre com ironia, como no caso em que retifica o que escreveu na página anterior: "ao contrário da errónea afirmação deixada cinco linhas atrás" (p. 43). Destacamos, ainda, que sua onisciência o deixa igualmente a par do inconsciente de Tertuliano. E é nesse ponto que surge uma pergunta: como essa instância psicológica foi transposta para o cinema? Nossa hipótese se encontra mais uma vez na simbologia da aranha, que, como já mostramos, tece e embaralha a trajetória do professor de história.

O aracnídeo aparece principalmente em três momentos da narrativa, talvez não por acaso: no início, no meio e no fim. Dessa forma, podemos inferir que a aranha é um

elemento de tessitura da narrativa, senhora do tempo e do destino. Sua primeira aparição acontece no clube de *stripper*, no qual o personagem de Jake Gyllenhaal aparece frequentando. A cena começa com esta personagem em seu carro, segue a imagem de Helen, esposa de Antony, nua em sua cama, e corta para a frase em fundo preto "O caos é uma ordem ainda por decifrar". Depois disso, um *close-up* em ângulo plano mostra as mãos de um homem manipulando uma chave, o enquadramento abre para um plano de conjunto e vemos o ator Antony (com quem está a chave) acompanhado de outro homem andando em um corredor. Em *close-up* sobre a mão de Antony, ele abre a porta da sala. Agora a câmera se concentra em Adam e, em plano próximo, mostra suas feições sérias e tensas. Somos adentrados num ambiente escuro no qual mulheres desfilam seminuas, e aí se dá a primeira aparição da aranha. Uma delas traz uma baixela de prata com tampa, abre-a na frente de Antony e nela se encontra uma enorme aranha. O plano próximo ao rosto da personagem, mostra seu incômodo em ter ido e estar presente naquele local. A aranha, portanto, o guia (atrai) e provoca desconforto. Na segunda aparição, o aracnídeo surge em um sonho de Adam, a aranha é a cabeça de uma das mulheres que desfilam nuas no clube de *stripper*, mas dessa vez, uma única mulher passa no corredor, caminhando pelo teto, ou seja, de cabeça para baixo. Na terceira, o artrópode aparece gigantesco, andando sobre a cidade de Toronto. Na quarta e última, no final da película fílmica, Adam – agora ocupando o lugar de Antony, morto – abre a carta que seu duplo recebeu, encontra "a chave" e decide ir ao clube. Quando procura Helen (Sarah Gadon) para avisar que sairá à noite, dá de cara com a aranha, que neste momento apresenta o tamanho de um ser humano adulto.

Assim, nossa hipótese sustenta que a aranha tece o destino do personagem, o atrai e o confunde. E nesse ponto, o da confusão do professor, as mulheres estão no foco na narrativa fílmica. O aracnídeo, além de tecelão de toda a narrativa, também simboliza a pulsão sexual que divide e confunde o professor entre as figuras femininas: Mary (Mélanie Laurent), Helen Bell (Sarah Gadon) e sua mãe.

Essa tensão sexual também está presente na narrativa literária de Saramago. No entanto, ganha cores mais fortes no filme de Villeneuve. Conforme mostraremos a seguir.

Tertuliano Máximo Afonso tinha certa dificuldade na sua relação com as mulheres. Até mesmo com Carolina Máximo, sua mãe, tanto que às vezes ficava muito tempo sem falar com ela:

> não telefonava para a mãe a quase uma semana, isto nem o mais pintado sonílogo seria capaz de nos explicar, excluída sem dó nem piedade, por abusiva e mal-intencionada, a fácil interpretação de que Tertuliano Máximo Afonso, às ocultas, sem se atrever a confessá-lo, considera a progenitora como uma pesada carga (p. 134-135).

Em *Enemy*, essa relação é pouco exibida diretamente, ou seja, em diálogos de Adam com sua mãe. No entanto, parece estar medida por aspectos simbólicos. E aqui, mais uma vez adentramos na chamada questão da aranha.

Maman, é uma escultura de Louise Bourgeois, à qual o espectador atento é imediatamente remetido ao visualizar as aranhas gigantes do meio e do final de *Enemy* (2014). Segundo nossa ótica de análise, portanto, a aranha do filme também pode ser lida também como a *maman* de Adam. Enquanto a escultora explica que a aranha era uma homenagem à sua mãe, que foi sua melhor amiga (BOURGEOIS *apud* TARDÁGUILA, 2011); em *Enemy*, a julgar pelas expressões dos protagonistas quando se deparam com ela, a aranha parece coagi-los, exercer sobre eles um controle indesejado, como uma espécie de mãe controladora.

Portanto, a multifacetada aranha que tece a história (transmutando a voz do narrador) e estimula reflexão do protagonista (substituindo o personagem literário do senso comum), apresenta-se também como símbolo da influência materna sobre ss personagens interpretadas por Jake Gyllenhaal. Nesse sentido, a relação conturbada com a mãe aparenta ocasionar as dificuldades dos duplos com as mulheres com as quais se relacionam.

Tal dificuldade é similar no romance de Saramago e na película de Villeneuve, motivo pelo qual consideramos que este foi um dos aspectos do livro que o cineasta mais se preocupou em ressaltar. Em *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002), Tertuliano tem dificuldades para assumir seu relacionamento com Maria da Paz. Já o ator António Claro não tem escrúpulos para trair a esposa Helena. Igualmente, em *Enemy* (2014), Adam, o professor, tem dificuldade para assumir seu relacionamento com Mary (Mélanie Laurent), e Antony tem o hábito de trair a esposa.

O embaraço do professor no trato com mulheres por sua vez é ratificado na fala da mãe, tanto no livro –

> As pessoas agora casam-se pouco, com certeza já deduziu isso dos romances que tem lido, *Não sou estúpida e sei muito bem em que mundo vivo, o que penso é que não tens o direito de andar a empatar a rapariga*, Nunca lhe prometi casamento nem lhe propus vivermos juntos, *Para ela, uma relação que dura há seis meses é como uma promessa, não conheces as mulheres*, Não conheço as do seu tempo, *E conheces pouco as do teu*, É possível, realmente a minha experiência de mulheres não é grande, casei-me uma vez e divorciei-me, o resto conta pouco (SARAMAGO, 2002, p. 136 – grifos nossos nas falas da mãe de Tertuliano);

como no filme – "ficar com uma mulher já é problema suficiente, não?", diz a mãe de Adam quando o filho conta que encontrou seu duplo. Essas mães, no romance e em sua adaptação, quando encontram pessoalmente seus filhos, buscam amenizar as inquietações das personagens não só na sua relação com o duplo, mas também no seu relacionamento amoroso. No filme e no romance, o professor tenta superar tais problemas, mas é impedido pelo destino trágico de seu oponente. Dessa forma, a relação problemática com o sexo oposto não consegue ser resolvida em nenhuma das narrativas de *O homem duplicado*. Nesse sentido, o desfecho do livro e do filme demonstram que esta questão é indissolúvel à medida que apresentam como cena final, o mesmo elemento que desencadeou o desenvolvimento das narrativas, a saber: no livro, o telefonema de um homem que se diz idêntico a Tertuliano, e no filme, o encontro com a aranha gigantesca.

Conforme exposto até aqui, o romance de Saramago é transposto para as telas mantendo muitos de seus aspectos de enredo, personagens, tema. Entretanto, o filme estabelece diferenças em relação a sua obra de partida, sendo a mais relevante delas o enfoque dado à relação dos personagens interpretados por Jake Gyllenhaal com o sexo oposto.

Enemy e *O homem duplicado*: o encontro problemático

É relevante observar, que a tensão entre literatura e cinema não é tão forte em *Enemy* (2014). Se Saramago muito reflete sobre o fazer literário e o fazer cinematográfico em seu romance, o mesmo não acontece no filme de Villeneuve. A preocupação com a ficção literária se limita à inspiração do filme já que é uma adaptação. Assim, buscando encontrar o livro no filme, o comparativista pode procurar como o narrador e o senso comum (a consciência de Tertuliano com a qual ele

conversa) foram traduzidos. Talvez chegue a conclusão que os dois "personagens" do livro se metamorfosearam na figura da aranha, mas isso não é exatamente produtivo. O que é importante analisar é quais aspectos do romance foram ressaltados e extrapolados e os efeitos de sentido que tais escolhas produziram. Nisso consiste o suplemento do filme em relação ao romance.

Se por um lado, Villeneuve não tensiona literatura e cinema na trama de *Enemy*, por outro, o cineasta, ao transpor para as telas um filme que apresenta como temática transversal o ofício de ator de cinema e, por esse ponto de vista, realiza um filme sobre o cinema, ou seja, metacinema. Uma produção cinematográfica que fala sobre o ato de fazer cinema, e nesse sentido, é autorreflexivo, atributo típico do gênero literário romance.

Pensando no intercâmbio entre cinema e literatura nos *corpora* analisados, escolhi nesse artigo verificar: a) de que forma *O homem duplicado* (2002) de José Saramago retoma e critica os aspectos que são caros ao cinema, e b) como o filme de Villeneuve retoma o livro de Saramago e ressalta algumas de suas características que chamaram a atenção do cineasta.

O primeiro objetivo foi alcançado na primeira seção deste artigo, na qual concluímos que o choque de Tertuliano Máximo Afonso se assemelha ao desconforto de Saramago em relação às mídias audiovisuais.

Já o segundo, foi esmiuçado na segunda seção deste artigo, na qual identificamos que a aranha do filme transfigurou a reflexão que era instigada por duas vozes da narrativa literária, a saber: o senso comum e o narrador. Neste artigo, portanto, avaliamos a tensão artística entre cinema e literatura em ambas as produções culturais.

Dessa forma, procurei confirmar a hipótese, segundo a qual a tensão sexual do romance (SARAMAGO, 2002) é especialmente ampliada no filme de Villeneuve (2014). Nesse ponto de vista, a presença cirúrgica da aranha teve papel fundamental, pois, sendo polivalente, o aracnídeo reforçou a atmosfera de mistério típica do estilo do cineasta, possibilitou múltiplas leituras de seu significado, além de ter remetido ao relacionamento do protagonista com a mãe (tendo em vista a semelhança da aranha gigantesca com escultura de Louise Bourgeois). Sendo assim, concluímos que *Enemy* expande e extrapola os limites de *O homem duplicado* mesmo mantendo um diálogo com a obra que o inspirou, possui existência independente.

Referências

ALMEIDA, Thaís Feitosa de. Literatura e seus reflexos: o cinema em O homem duplicado de José Saramago. In.: **Interconexões**: mídias, saberes e linguagens. Org.: Maria Cristina Ribas e Sérgio Fonseca Amaral. Rio de Janeiro: Série E-books ABRALIC, 2018, p. 33-47.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CHEVALIER, Jean & GUIEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Trad. Manuel Silvan e Arturo Rodriguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

ENEMY [O homem duplicado]. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. [S.l.]: Pathé; Entertainment One. 2014. 1 DVD (90 min).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

RIBAS, Maria Cristina. Literatura e(m) cinema: um breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. In.: **Revista ALCEU**. v. 14. n. 28. jan./jun. 2014 – p. 117-128.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia de Bolso, Companhia das Letras, 2002.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TARDÁGUILA, Cristina. Medindo dez metros de altura e pesando dez toneladas, a escultura 'Maman', de Louise Bourgeois, chega ao Aterro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04. set. 2011. Cultura. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/medindo-dez-metros-de-altura-pesando-dez-toneladas-escultura-maman-de-louise-bourgeois-chega-ao-aterro-2703154. Acesso em: 05. set. 2019.

VILLENEUVE, Denis. **Enemy – interview with Denis Villeneuve**. 2014. (2m53s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2x-HaRcs2xQ Acesso em: 05. set. 2019.

Grimm e Majidí: Figurações da cumplicidade na infância em *João e Maria* e *Filhos do paraíso*

Dayse Oliveira Barbosa (USP) [1]

RESUMO: Esta pesquisa atém-se, ao fazer uso do método de abordagem comparativista, à experiência da cumplicidade entre os irmãos protagonistas do conto de fadas *João e Maria* (versão de Jacob e Wilhelm Grimm) e do filme iraniano *Filhos do paraíso* (direção de Majid Majidí [1998]). Dentre os pressupostos teóricos e aportes críticos evocados no curso dessa pesquisa, estão os de Christopher Vogler, Vladimir Propp, Walter Benjamin, Albert Hourani, Bernard Lewis e Alessandra Meleiro.
PALAVRAS-CHAVE: Conto de fadas, cinema iraniano, literaturas infantil e juvenil, cumplicidade, comparativismo.

Apresentação

Esta pesquisa propõe um estudo do conto *João e Maria*, versão dos irmãos Grimm, e do filme iraniano *Filhos do paraíso*, dirigido por Majid Majidí. Entre os vários aspectos conjugadamente examinados, está a cumplicidade entre os casais de irmãos protagonistas.

O sentido apresentado para o termo cumplicidade em dicionários on-line é o seguinte:

> Ação ou estado de ter participação secundária ou a coautoria em algo. Ela pode ter o significado de conivência ou de amizade, sendo utilizada igualmente nos dois sentidos.
>
> Quando é utilizado o sentido de conivência, há normalmente conotação negativa e se refere à qualidade de ser cúmplice de algum ato ilegal.
>
> O termo cumplicidade também é utilizado como uma atitude positiva e desejável em uma relação, seja entre casais, amigos, familiares etc.
>
> A conotação geralmente atribuída a esta atitude é positiva porque demonstra harmonia, companheirismo e entendimento. [2]

> Qualidade de cúmplice, de quem auxilia alguém na realização de algo. O que expressa conivência e entendimento. [3]

[1] Graduada em Letras (USP), Mestra em Letras (USP). Contato: oliveirab2010@gmail.com
[2] https://www.significados.com.br/cumplicidade/
[3] https://www.dicio.com.br/cumplicidade/

Os dicionários Aulete (2011) e Houaiss (2011) também foram consultados. Ambos apresentam o termo *cumplicidade* como ação ou condição de cúmplice. A palavra *cúmplice* é definida pelos dicionários como aquele que contribui para a realização de ato ilegal ou criminoso, bem como parceria e sociedade.

Note-se que todas as definições ressaltam o caráter de coautoria, conivência e também entendimento do termo cumplicidade. A primeira definição evidencia ainda a conotação negativa e a conotação positiva dessa palavra cumplicidade.

Nesta pesquisa será considerada, com maior ênfase, a conotação positiva confiada ao termo, uma vez que tanto as personagens João e Maria, em conto homônimo, quanto Ali e Zahra, em *Filhos do paraíso*, auxiliam-se mutuamente e interagem a fim de que ambos superem seus desafios ao longo de toda a obra.

João e Maria

Em *João e Maria* as crianças são levadas para a floresta pela madrasta e o pai, que, apesar de não concordar com a atitude da esposa, participa do plano dela.

A justificativa da madrasta para abandonarem as crianças era a terrível escassez de alimentos que a família estava vivendo. De acordo com a madrasta, se as crianças permanecessem naquela casa todos morreriam mais rápido, porque em pouco tempo não haveria comida para toda a família. Contudo, se o casal abandonasse as crianças, não precisaria dividir com elas o pouco de alimento que tinham; logo, o casal teria mais possibilidade de sobreviver à crise.

Dessa forma, desde os primeiros parágrafos, a madrasta define-se como antagonista das crianças. Essa característica é fortemente delineada nas falas que ela remete aos enteados, conforme apontam os exemplos abaixo:

> - Está na hora de levantar, seus preguiçosos! Vamos à floresta apanhar lenha. (2013, p.241)
>
> - Deixa de ser bobo! – falou a madrasta. – Não é seu gato. É a luz do sol nascente que está batendo no telhado. (2013, p.242)
>
> - Por que ficaram dormindo tanto tempo a floresta, seus marotos? – disse. – Pensamos que nunca mais iriam voltar! (2013, p.243)
>
> - Idiota! – gritou a madrasta. – Não é pombo, não, seu bobo, e sim o sol nascente batendo na chaminé. (2013, p.244)

Percebe-se nesses exemplos a ausência de ternura da madrasta com as crianças. A primeira vez que são abandonadas na floresta, as crianças conseguem retornar para casa graças à astúcia de João, que marca o caminho com pedrinhas brancas. A segunda vez, as crianças não encontram mais o caminho de casa, porque dessa vez usam pedacinhos de pão para realizar a marcação e os pássaros comem esses pãezinhos. A partir de então, quem assume o papel de antagonista é a bruxa, cujo vocabulário será muito aproximado ao da madrasta.

De acordo com Vogler (2006), os antagonistas projetam na história o arquétipo conhecido como "sombra". A função dramática da sombra é desafiar o herói por meio de conflitos que, às vezes, ameaçam sua vida. Esses conflitos trazem à tona as qualidades de caráter do herói. Dessa forma, é por meio das intrigas criadas pelo antagonista que o herói apresenta suas qualidades positivas e, com isso, faz-se merecedor da recompensa final, que, no caso de *João e Maria*, é o tesouro da bruxa e o retorno para casa.

Nesse sentido, percebe-se que madrasta e bruxa complementam-se em *João e Maria* e possibilitam que o casal de irmãos, em prol da sobrevivência, aja com sagacidade e racionalidade no decorrer do conto – lembre-se de que a madrasta impulsiona a astúcia de João; a bruxa, a inteligência de Maria.

A astúcia de João é notável na primeira parte da narrativa. É ele quem sai de casa à noite, sozinho, para coletar as pedrinhas que fazem a marcação no caminho na primeira vez que vão para a floresta; na segunda vez, ele abre mão do próprio pedaço de pão para novamente fazer a marcação no caminho, na expectativa de retornarem mais tarde para casa; tanto em casa quanto na floresta, João apazigua e acalma a irmã com palavras de incentivo; é de João a ideia de se alimentarem da casa que encontram na floresta, toda feita de doces.

João e Maria retiram alguns pedaços dessa deliciosa casa. Rapidamente, a dona dela aparece e os convida para entrar e os alimenta com fartura. É a primeira vez que as crianças são tratadas com dignidade no conto: a mesa repleta de alimentos saborosos e, posteriormente, a cama de lençóis e cobertas macias, onde os irmãos descansam, são um breve momento de distensão na narrativa, em que tanto os heróis quanto o leitor se refazem para os novos desafios que são apresentados na segunda parte da história.

Enquanto os protagonistas descansam, o narrador apresenta a bruxa ao leitor, indiciando os sofrimentos pelos quais passariam as crianças, conforme evidencia o exemplo abaixo:

> A velha, porém, apenas fingira ser boa. Na verdade era uma perversa feiticeira, que fizera aquela casa de pão doce, bolos e açúcar-cande com a intenção de atrair crianças. Quando uma criança caía em seu poder, ela a matava, cozinhava e devorava, pois, para ela, não havia um prato mais delicioso do que carne de criança. As bruxas têm os olhos vermelhos e enxergam muito mal, mas, por outro lado, têm um faro igual ao de certos animais e, mesmo sem vê-lo, percebem quando um ser humano se aproxima. Quando João e Maria chegaram à vizinhança de sua casa, ela se regozijou, e dando uma risada zombeteira, exclamou:
> - Eu os tenho! Desta vez, não escaparão! (2013, p. 246)

Diferentemente do início do conto em que a madrasta apresenta seu perfil obscuro por meio do discurso direto, impondo ao marido seu plano de abandono das crianças na floresta, a bruxa é apresentada pelo narrador, que a qualifica e a descreve sinteticamente, direcionando com mais ênfase a atenção do leitor, uma vez que o conto se encaminha para o desfecho.

Na sequência, a bruxa aprisiona João e obriga Maria a realizar as atividades domésticas. A partir desse momento, Maria começa a se destacar mais do que o irmão na história, pois mesmo enfrentando fome (porque a melhor comida era direcionada ao João, que a bruxa desejava engordar para assá-lo), maus-tratos e humilhações, a menina realiza todas as tarefas que a bruxa lhe impõe, e, fingindo não perceber as reais intenções da antagonista, Maria faz com que a bruxa caia na própria armadilha, empurrando a malvada para dentro do forno em que pretendia assar João.

Depois de certificar-se da morte da bruxa, Maria solta João da prisão, os dois recolhem pérolas e pedras preciosas guardadas em arcas nos cantos da casa da bruxa e empreendem o retorno para a casa do pai. Após caminharem pela floresta, chegam a um rio, no qual, novamente, Maria se destaca, pois ela consegue dialogar com um pato para que ele faça a travessia dos irmãos, um por vez, de uma margem a outra do rio, possibilitando, dessa forma, que cruzassem o rio com segurança e reencontrassem a casa do pai. Nota-se mais uma vez a inteligência da menina, que interage com a natureza, demonstrando ao mesmo tempo simplicidade e engenhosidade na conquista de seus objetivos.

Essa travessia de uma margem a outra do rio pode ser comparada à jornada de desenvolvimento das crianças. Quando concluem seus desafios, eles encontram naturalmente o caminho de volta e a própria natureza os auxilia nesse trânsito à outra margem, ou seja, à outra etapa da vida, marcada pela alegria da superação e, sobretudo, por estarem definitivamente livres de suas opressoras, a madrasta e a bruxa.

Assim, os irmãos conquistam o equilíbrio interior, oferecido por se sobreporem à personalidade "sombra" que os perseguia, e o equilíbrio exterior, oferecido pelas pérolas e pedras preciosas conquistadas com a morte da bruxa, e vivem felizes para sempre.

Filhos do paraíso

O filme iraniano *Filhos do paraíso*, roteiro e direção de Majid Majidí, lançado em 1997, alcançou grande sucesso junto à crítica internacional devido à temática da cumplicidade entre os irmãos protagonistas e, sobretudo, à construção estética do filme.

Filhos do paraíso apresenta a trajetória desenvolvida pelos irmãos Ali (nove anos de idade) e Zahra Mandegar (entre sete e oito anos de idade) para esconder dos pais o misterioso desaparecimento do único par de sapatos de Zahra.

Pode-se assinalar que o primeiro, entre os aspectos significativos que constituem a estética desse longa-metragem, é a água.

De acordo com a Enciclopédia Irânica on-line, tanto nas antigas tradições iranianas quanto na tradição islâmica, a água é considerada fonte da vida. Ela é primordial nos rituais religiosos porque se relaciona à purificação do ser humano e ao crescimento dos vegetais.

Desde o início do filme, quando é estabelecida a necessidade dramática de Ali, mais especificamente, na cena em que ele recebe o fardo de açúcar do senhor Aqa Sayed, a água é apresentada como um elemento essencial da travessia do menino.

Nessa cena, Ali está retornando do sacolão onde foi tentar recuperar os sapatos da irmã; ele para defronte a uma mesquita enquanto toma um pouco de água e o senhor Aqa Sayed lhe entrega um saco com açúcar em barra que deverá ser quebrado por Karim (pai de Ali) para o ritual noturno da mesquita – ao fundo, aparecem velas queimando diante de um quadro. Assim que Ali sai de cena, o retrato é colocado em

primeiro plano por breves segundos, ficando nítida a reprodução de um guerreiro islâmico, com uma distinta armadura, efetuando a travessia de um lago, a cavalo.

Por estar na entrada de uma mesquita, a imagem desse guerreiro realizando a travessia pode ser associada à expansão do islamismo. De acordo com Lewis (1996), o islamismo se origina na Arábia Saudita, em 622, e no início da Idade Média já havia se difundido pela Ásia, norte da África, sul e centro da Europa. Nesse período, os muçulmanos tiveram de cruzar fronteiras territoriais, enfrentar disputas políticas e bélicas para difundir algo que eles acreditavam ser a fé verdadeira.

Hourani (1994) afirma que o islamismo chegou à Pérsia (atual Irã) em 642, com a invasão árabe que perdurou por cerca de 200 anos na região.

Nesse sentido, a travessia do lago pode ser compreendida não apenas como a atitude do guerreiro de cruzar um obstáculo físico, mas também a superação dos desafios, a necessidade fundamental de enfrentamento das etapas da vida para a conquista de novos aprendizados; aprendizados esses que são fundamentais para o redimensionamento dos limites pessoais.

Assim como o guerreiro que realiza a travessia do lago visando à conquista de algo maior, Ali – a partir daquela cena – conscientiza-se de que não há como recuperar os sapatos da irmã e, por isso, inicia a execução de uma série de desafios que serão marcados pelo enfrentamento do medo, da angústia e da incerteza diante dos acontecimentos, mas que constituem etapas para serem superadas na sua própria trajetória de vida.

O segundo aspecto significativo que constitui a estética de *Filhos do paraíso* é o espaço.

A casa da família Mandegar é localizada em uma vila cujo pátio – único espaço de recreação para as crianças – é coletivo. Ironicamente, a primeira cena em que a mãe de Ali e Zahra (a mãe, assim como todas as mulheres adultas, não é nomeada no filme) aparece é nesse pátio, ajoelhada, junto com outras mulheres da vila, lavando tapete. Posteriormente, a mãe aparecerá apenas em cenas no interior da casa.

Convém mencionar as restrições que a censura estabelece ao cinema iraniano, principalmente no tocante às filmagens de mulheres. A mãe de Ali e Zahra, na narrativa

fílmica, desenvolveu hérnia de disco e necessita de repouso. Por isso, permanece grande parte do tempo deitada.

Logo, ela não é filmada de corpo inteiro; mesmo no espaço doméstico, não há cenas de deslocamento dela; por estar convalescente, em nenhum momento há aproximação física entre ela e o marido, e o casal está sempre na presença dos filhos; a mãe está sempre de *hejab*, não há close em seu rosto e, para apagar ainda mais o aspecto sensual, ela está sempre às voltas com um bebê, filho mais novo do casal.

Dessa forma, a mãe é colocada em segundo plano na história e Zahra, com mais autonomia, ocupa o espaço doméstico, sendo a responsável pela organização do lar e, sobretudo, pela manutenção do segredo, que impulsiona a narrativa fílmica.

Apesar de Zahra usar o *hejab* durante toda a trama, no ambiente doméstico é possível notar certa descontração – a personagem deixa à mostra alguns fios da franja dos cabelos. Além disso, as roupas discretamente coloridas ressaltam o tom de pele moreno de Zahra. Apenas o uniforme dela é bastante formal.

A propósito, embora as normas de filmagem sejam mais flexíveis para os homens, no ambiente doméstico Ali aparece sempre de calça comprida, camisa de manga longa, com punhos abotoados. Ele não usa uniforme escolar, por isso, as roupas dele – em casa – são semelhantes às que a personagem traja na escola ou na mesquita, por exemplo. Note-se que as cores das vestimentas de Ali são de tom escuro, possivelmente, para dar um caráter mais sóbrio ao menino.

Filhos do paraíso transcorre em cenário urbano, a troca de calçados entre os garotos ocorre, principalmente, nas várias vielas estreitas, pedregosas e sinuosas que aparece no filme.

Assim como a floresta sombria em *João e Maria* representa a solidão dos protagonistas, as vielas em *Filhos do paraíso* podem ser correlacionadas à vida árida, aos "caminhos tortuosos", com poucas expectativas de melhoria, enfrentados por Ali e Zahra.

No ensaio *O narrador* (1994), Benjamin elenca que há dois tipos de narrador. Um deles é o que se fixa no local de origem, aprofundando-se nas histórias daquele local. O outro é o que sai do local de origem, transita em outros ambientes e, depois, retorna com novas histórias.

Dessa forma, pode-se relacionar a personagem Zahra ao narrador estabilizado no local de origem, uma vez que ela é responsável pelos deveres do lar e pelo irmão mais novo (o bebê) enquanto a mãe permanece em repouso; com exceção da escola, Zahra aparece apenas em cenas restritas ao ambiente doméstico. Além disso, a menina "guarda" o segredo que movimenta toda a narrativa. Em certa medida, Zahra gerencia o relacionamento entre os membros da família Mandegar.

Ao passo que o personagem Ali se relaciona ao narrador que sai do local de origem, vive outras aventuras e retorna com novas histórias, visto que as atribuições externas ao lar, bem como as ações para reencontrar os sapatos da irmã, são de iniciativa dele.

Assim como João, no conto *João e Maria*, Ali caracteriza-se como um herói buscador. De acordo com Propp (1984), o herói buscador parte em busca de algo, cumpre as exigências necessárias para alcançar o objetivo e recebe a recompensa.

Ali parte em busca do reencontro dos sapatos da irmã, sem que os pais tomem conhecimento do fato, sela um segredo com Zahra, enfrenta alguns atrasos no horário de entrada da aula, participa da corrida interescolar e recebe a recompensa duplamente inesperada, tanto porque alcança o primeiro lugar na corrida (que o decepciona, mas recompensa as expectativas do público) quanto porque o pai compra, nas cenas finais, um novo par de sapatos femininos e um par de tênis masculinos, e dirige-se para casa, possivelmente, para entregar os presentes a cada um dos filhos.

Apesar de Zahra ocupar, prioritariamente, o espaço doméstico e Ali dirigir-se mais ao espaço exterior ao lar, a história concentra-se no segredo dos irmãos, e esse segredo é articulado, negociado e vivido, especialmente, dentro da casa da família Mandegar. Assim, a casa – entendendo-se a vila como uma extensão da casa – é o espaço de comunhão dos irmãos.

Conforme Bachelard menciona:

> [...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. (2008, p.200)

Pode-se afirmar que a casa dos Mandegar é o microcosmo da narrativa fílmica, pois toda a história se enraíza no segredo dos irmãos e se conclui com os personagens dirigindo-se para casa. Quando Zahra e Ali entreolham-se no retorno dele para a vila após a corrida, a irmã compreende que os planos de Ali falharam; imediatamente, o bebê chora dentro de casa, a menina corre para atendê-lo; sozinho, Ali mergulha os pés machucados no poço em que era acostumado a brincar, soltando a imaginação ao lado da irmã e abaixa a cabeça em um momento de intensa introspecção; o pai, por sua vez, parece ter recebido o pagamento, na garupa da bicicleta estão alguns alimentos e os presentes para as crianças; ele, de costas para a câmera, dirige-se por uma viela que parece ser o caminho de casa.

Considerações finais

O conto *João e Maria* transcorre em ambiente agrário, marcado pela extrema pobreza, retratada fundamentalmente pela escassez de alimentação – principal alegação da madrasta para o abandono das crianças.

Em *Filhos do paraíso*, filme iraniano do final da década de 1990, os protagonistas Ali e Zahra vivem na periferia de Teerã. Para evidenciar a pobreza da família, a cena inicial do filme é a saída de Ali da oficina do artesão que consertou os sapatos da irmã; em seguida, realiza uma compra escassa de batatas no sacolão, e, no momento em que pesa as batatas, o vendedor pede à personagem Ali que avise o pai para pagar a conta – caso contrário, não poderá mais comprar no sacolão.

O conto *João e Maria* apresenta cinco personagens: João, Maria, o pai, a madrasta e a bruxa. João e Maria percorrem todo o conto juntos, um ao lado do outro, apoiando-se mutuamente em face das adversidades enfrentadas.

Quanto ao filme, há em *Filhos do paraíso* um número significativo de personagens. Contudo, como os protagonistas são Ali e Zahra, destaca-se a família Mandegar. A família é composta pela mãe (não nomeada), o pai (Karim), os filhos Ali, Zahra e um bebê. Contrariamente ao conto, a família Mandegar é acolhedora com os filhos. Apesar de muito pobres, preocupam-se com a educação das crianças.

O pequeno Ali, por exemplo, realiza as compras no sacolão e vai ajudar o pai no serviço de jardinagem. Zahra aparece em várias cenas descascando batatas, cuidando do

bebê, servindo o chá noturno ao pai. Na escola – são instituições distintas para meninos e meninas –, os meninos participam de campeonatos interescolares de corrida, ao passo que as meninas são orientadas a obedecer a seus líderes.

Outra questão é a presença discreta da espiritualidade. João e Maria clamam pelo auxílio divino quando estão em desespero. Esse clamor evidencia a crença das crianças em uma força espiritual superior, capaz de socorrê-las em suas maiores necessidades.

No filme, a presença da espiritualidade é marcada pela religião islâmica, perceptível, especialmente, no vestuário das mulheres e na cena da oração na mesquita. Tanto no momento das orações quanto após as orações, quando os homens conversam e realizam pequenos negócios, a cena (escura) confere uma sensação de mistério, de sigilo. Metáfora que pode indicar a obrigação do silêncio e do respeito aos ambientes que remetam ao contexto sagrado.

Esses são elementos importantes que constituem as similaridades e as singularidades do conto *João e Maria* e o filme *Filhos do paraíso*, entendendo-se que tanto o texto literário quanto o longa-metragem têm o propósito de comunicar uma concepção de mundo ao espectador, e essa concepção de mundo é implícita na obra artística.

Referências

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DICIONÁRIO ON LINE DE PORTUGUÊS. Busca lexical. Disponível em: www.dicio.com.br. Acesso em: 10 de dezembro de 2018.

ENCICLOPEDIA IRANICA. Desenvolvida pela Universidade de Colúmbia. Disponível em: http://www.iranicaonline.org. Acesso em: 30 de junho de 2017.

FILHOS DO PARAÍSO. Direção e roteiro de Majid Majidí. Produção de Amir Esfandiari e Mohammad Esfandiari. Intérpretes: Mahammad Amir Naji, Amir Farrokh Hashemian, Bahare Seddigi e outros. Teerã: The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1997. DVD (88 minutos), sonoro, colorido. Legendado. Inglês/Português.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas* – obras completas. Ilustrações de artistas da época; trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.

HOUAISS, Antônio (org.). *Dicionário Houaiss conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio*: do advento do Cristianismo aos dias de hoje. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

MARTINS, Ferdinando. A censura e o cinema na República Islâmica do Irã. In: COSTA, Maria Cristina Castilho (Org.). *A censura em debate*. São Paulo: ECA/USP, 2014.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto.* Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MÚSICA, CRÔNICA DE COSTUMES E CINEMA: AS CANÇÕES INTERMIDIÁTICAS DE MIGUEL GUSTAVO

Dirlenvalder do Nascimento Loyolla (UNIFESSPA)[1]

Resumo: Nesta comunicação analisaremos algumas canções do jornalista, publicitário e compositor carioca Miguel Gustavo (1922-1972) sob a perspectiva dos estudos da intermidialidade. Nosso objetivo é chamar a atenção para o fato de que determinadas composições de Miguel Gustavo são canções necessariamente intermidiáticas, uma vez que, para a sua confecção, lançam mão de referências à história do cinema, bem como de certos elementos da própria linguagem cinematográfica. Nessa perspectiva, tais obras também são construídas em sintonia fina com o jornalismo, funcionando como crônicas musicais de costumes, importantes objetos de memória que marcaram um período de efervescência no cenário popular brasileiro.
Palavras-chave: Intermidialidade; Miguel Gustavo; Música Popular Brasileira.

Nesta comunicação pretendemos analisar algumas canções do jornalista e compositor carioca Miguel Gustavo (1922-1972) chamando a atenção para o fato de que tais composições podem ser lidas como "crônicas de costumes", as quais foram produzidas numa rara sintonia entre as dimensões da música, do cinema e do jornalismo. Nosso interesse é o de argumentar a favor da ideia de que tais composições intermidiáticas assumem características similares às da crônica por estarem intimamente ligadas a questões referentes ao cotidiano brasileiro das décadas de 1950 e 1960, período em que foram compostas.

Chamamos tais canções de *intermidiáticas*, aqui, uma vez que a Intermidialidade é uma noção que se refere a todos os tipos de relação entre duas ou mais mídias, duas ou mais artes, mídias e artes. Trata-se de um fenômeno que, de acordo com Claus Clüver (2011, p. 9), implica, enquanto conceito, "todos os tipos de interrelação e interação entre mídias". Para o teórico, uma metáfora frequentemente aplicada aos processos intermidiáticos fala de cruzar as fronteiras que separam as mídias. O professor Claus Clüver, da Universidade de Indiana (EUA), é considerado um dos fundadores e um dos principais sistematizadores da chamada Intermidialidade. O pesquisador desenvolve trabalhos acerca das várias imbricações do fenômeno no contexto da arte contemporânea, a qual parece possuir o caráter intermidiático em sua própria natureza. Todavia, é importante entendermos que mesmo obras anteriores ao século XX também manifestam o fenômeno em sua constituição.

[1] Graduado em Letras (UFOP), Mestre em Estudos Literários (UFMG), Doutor em Literatura e Práticas Sociais (UNB). Contato: diloyolla@gmail.com.

Para o crítico Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio "Fragmentos sobre a crônica", o trabalho de todo cronista está inserido numa contínua tensão entre a fugacidade dos fatos e a eternidade da história; a crônica, assim, "parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53). O processo através do qual a crônica vence a circunstância está marcado pela dinâmica e pelo alcance do fenômeno estético, posto que é pela elaboração da linguagem (pela força poética ou pelo humor) que ela pode ser vista como uma "forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53). A crônica, como é possível perceber, possui a capacidade singular de aproximar o leitor atual da "substância íntima" do tempo em que foi escrita; ela promove a renovação de certo teor de "verdade íntima, humana e histórica", a qual permanece impressa "na massa passageira dos fatos" que, aos poucos, vão se desintegrando com o tempo (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53).

A *crônica de costumes*, propriamente dita, pode ser vista como o retrato dos costumes de uma sociedade; um gênero literário que busca retirar da vida cotidiana os elementos da sua criação, refletindo sobre os fatos sociais mais inusitados tanto com ironia quanto com simplicidade. De acordo com José Marques de Melo (*in* CASTRO; GALENO, 2002, p. 149), o conceito de "crônica de costumes" presume o sentido da relação ou comentário de hábitos e comportamentos de pessoas numa sociedade em certo contexto ou condições. A expressão "de costumes", implica, portanto, uma dimensão ligada à explanação sobre comportamentos morais e hábitos sociais.

Renomado compositor de *jingles*, Miguel Gustavo é o autor dos famosos versos "Noventa milhões em ação/Pra frente Brasil/Do meu coração", que embalaram a conquista do tricampeonato mundial de futebol em 1970 e ainda hoje são lembrados pelos meios de comunicação. Título do referido *jingle* e também *slogan* do Governo militar naquela ocasião, "Pra frente Brasil" conseguiu o grande êxito de ser absorvido pelo público em geral de uma maneira passiva e natural; isto é, sob essa perspectiva, auxiliada pela alienação comum própria do universo futebolístico no país, a imposição de tal ideologia às massas deu-se através de um tipo de propaganda menos agressiva, porém muito eficaz.

A maestria desse compositor de *jingles* no sentido de saber transmitir mensagens ao povo utilizando-se de uma linguagem simples, dinâmica e atual pode ser estendida à

sua capacidade de criar canções recheadas por certo discurso pertencente ao universo da crônica. Vale lembrar que, além de compor para campanhas eleitorais de políticos como João Goulart, Juscelino Kubitschek e José Sarney, Miguel Gustavo também criou *jingles* de muito sucesso produzidos para campanhas publicitárias tanto do Governo militar (como "Plante que o governo garante", de 1970) como para empresas privadas (Casas da Banha, de 1950; Leite Glória, de 1963) (ALBIN, 2006).

Em canções como "Café soçaite", "Fanzoca de rádio" e "O conto do pintor" o compositor satiriza tanto a sociedade brasileira que busca espelhamento na vida dos famosos das colunas sociais quanto a maneira como essa mesma sociedade, por vezes inculta, absorve modismos estéticos sem nenhum tipo de embasamento teórico ou reflexão prévia. Já em obras como "O rei do gatilho", "O último dos Mohicanos", "O sequestro de Ringo", "Morengueira contra 007" e "Os intocáveis", marcadas pelo paralelismo com a linguagem dos filmes de ação, o compositor encontra uma maneira cômica, quase limítrofe ao *kitsch*, de repetir certa voz ufanista que tende a representar o homem nacional como o mais esperto e gaiato entre todos. Patente em anedotas envolvendo brasileiros e outros povos, essa voz popular segundo a qual o brasileiro figura como *invencível* (melhor amante, melhor guerreiro, o mais ladino) é também geradora de outras afirmações congêneres, tais como: "*O Brasil é o melhor país do mundo*", "*Deus é brasileiro*" ou "*o Brasil é o país do futuro*".

Nascido e criado no Rio de Janeiro, Miguel Gustavo Werneck de Souza Martins registrou de uma maneira bastante irônica a popularização do colunismo social brasileiro da década de 1950, colunismo este representado, sobretudo, por jornalistas como Ibrahim Sued (1924-1995) e Jacinto de Thormes[2] (1923-2005). Gravado em 1955 pelo cantor Jorge Veiga (1910-1979), o samba "Café soçaite" pode ser lido hoje como uma ironia de mão dupla, tanto direcionada à própria futilidade do jornalismo de coluna social, quanto endereçada ao público que consumia esse tipo de matéria:

> CAFÉ SOÇAITE
>
> Doutor de anedota e de champanhota
> estou acontecendo no café soçaite
> Só digo *enchanté*, muito *merci*, *all right*,
> troquei a luz do dia pela luz da Light
> Agora estou somente contra a dama de preto.

[2] Pseudônimo do jornalista Manoel Antônio Bernardez Muller, vulgo Maneco Muller.

> Nos dez mais elegantes eu estou também.
> Adoro River Side, só pesco em Cabo Frio,
> decididamente eu sou *gente bem*.
> Enquanto, oh, plebe rude, na cidade dormes
> eu ando com o Jacinto, que é também de Thormes
> Teresas, Dolores, falam bem de mim,
> já fui até citado na coluna do Ibrahim.
> E quando alguém pergunta como é que pode,
> papai de *black tie* jantando com Didu,
> eu peço um outro uísque, embora esteja pronto.
> Como é que pode?
> Depois eu conto. (CAFÉ SOÇAITE, 2019)

O típico espelhamento vislumbrado pelas pessoas mais simples em relação àquelas da alta sociedade, representantes do "café soçaite", está principalmente nessa busca pelo *far-niente*, o ócio típico dos abastados, sempre repleto de situações festivas, passeios e intensa vida noturna. Quem conta a sua aventura na canção é uma espécie de malandro brasileiro que, mesmo "pronto" (isto é: "duro", sem dinheiro), vai levando uma vida de *playboy*. Não por acaso ele cita os nomes de Jacinto (de Thormes) e Ibrahim (Sued), afirmando, convicto, que entrou para o rol dos grã-finos, que agora está entre os "dez mais" e que também é "gente bem" (expressões estas eternizadas por Ibrahim Sued em sua coluna no jornal *O Globo*).

Faz-se possível perceber uma importante nota de ironia na canção quanto à utilização dos estrangeirismos (*enchanté, merci, all right*) pelas classes abastadas. No que tange especificamente ao Rio de Janeiro, que já havia passado pela influência cultural francesa e então sofria a pressão do *american way of life*, galicismos e anglicismos serviriam, nesse caso, como uma espécie de tentativa de aproximação entre os brasileiros ricos e a elegância tradicional dos franceses ou a prosperidade econômica dos norte-americanos.

Outra composição na qual reaparece a figura do colunista social Ibrahim Sued é "O conto do pintor", samba de breque gravado por Moreira da Silva (1902-2000) em 1960. Aliada à virtuosidade e à própria imagem de *malandro* trabalhada por esse sambista ao longo de sua carreira, as composições mais importantes de Miguel Gustavo alcançariam maior sucesso justamente na voz desse cantor. Mais uma vez sendo narrada por um tipo malandro, essa canção parece querer ironizar o consumo de arte, notadamente das artes plásticas, por determinado segmento da alta sociedade. O tom jocoso desta vez está justamente no fato de que o pintor título da música, nesse caso, é apenas um golpista que,

mesmo não entendendo nada de pintura, faz sucesso entre os ricos e famosos, chegando até a ser recebido pelo Presidente da República.

O fato de o malandro em questão enganar a todos e ainda ser louvado como um "artista genial" por conta de suas sandices (as quais são compradas como arte) representa uma crítica à elite econômica e intelectual brasileira. É como se os nossos ricos, por sua vez imitando europeus e norte-americanos quanto ao consumo de arte, entrassem numa espécie de consumismo artístico visando tão somente serem reconhecidos como elegantes e inteirados em arte (há, na canção, referências a personalidades milionárias do cenário nacional, como os empresários Santos Vahlis, Niomar Moniz Sodré Bittencourt e Assis Chateaubriand). Faz-se também possível enxergar na canção certa nota de perplexidade que é típica do homem simples do povo, o qual não consegue ver sentido no fato de uma obra de arte ser vendida por vultosas quantias de dinheiro. A questão do valor das obras de arte ganha ainda mais importância quando nos referimos especificamente à chamada arte moderna e sua recepção pelos brasileiros mais pobres.

A relação direta ao Presidente Juscelino Kubitschek ("Nonô", o "maioral") não é acidental, uma vez que a sua Brasília, inaugurada há pouco tempo, ainda chocava boa parcela da população devido às curvas modernas de sua arquitetura. O próprio "Presidente Bossa Nova" era visto como uma espécie de símbolo da modernização. Desse modo, num país que se queria moderno, nada mais natural que sua elite econômica (e pensante) também se adequasse às novas imposições da modernidade, mesmo que não soubesse identificar perfeitamente essas tendências estéticas materializadas num objeto artístico. Através da narrativa do pintor em questão, desse modo, o texto nos informa acerca da aparente intelectualidade que encobria a natureza frívola das classes privilegiadas do Brasil do início dos anos 1960.

Miguel Gustavo possuía um olhar atento em relação às coisas que interessavam ao povo, coisas específicas do seu momento, informações em geral repercutidas pelos meios de comunicação (jornais/revistas, rádio, cinema e TV). Exemplo disso são canções como "Marcha do Ibrahim" (1955) e "Ibrahim piu-piu" (1956), nas quais mais uma vez se aproveita da fama do mais importante colunista social brasileiro daquele período, "Fanzoca de rádio" (1957), "Stanislau Ponte Preta" (1959), "Brigitte Bardot" (1960) e "Carnaval do Chico Anysio" (1963). Em "Rock'n'Roll em Copacabana", por exemplo, gravada em 1957 por Cauby Peixoto, o compositor registra uma das primeiras impressões

da época em relação à introdução do *rock* no Brasil. Já a mudança nos costumes no âmbito do universo feminino foi muito bem caracterizada no refrão da música "Fanzoca de rádio", onde há referências ao início da histeria típica dos fãs dos artistas do Rádio (como Emilinha Borba e Cauby Peixoto), o quais se apresentavam em programas como os do radialista César de Alencar:

> Ela é fã da Emilinha
> Não sai do César de Alencar
> Grita o nome do Cauby (Cauby!)
> E depois de desmaiar
> Pega a *Revista do Rádio*
> E começa a se abanar
> [...] (FANZOCA DE RÁDIO, 2019)

O grande sucesso de público do cinema americano no Brasil, especificamente no que diz respeito aos filmes de ação, também levaram o cronista musical Miguel Gustavo à abordagem do cinema em algumas de suas canções. Convém observar que, desde a década de 1920, através de compositores como Alfredo de Albuquerque e da dupla Noel Rosa e Vadico, o advento do cinematógrafo, enquanto veículo e representante da modernidade, já vinha ganhando espaço dentro do cenário musical brasileiro. Composições como "O namoro no cinema" (1929) e "As coisas modernas" (1933), de Alfredo de Albuquerque, ou "Não tem tradução" (1933) e "Tarzan, o filho do alfaiate" (1936), de Noel e Vadico, dão mostras do impacto do cinema na sociedade brasileira do início do século XX.

Gravadas por Moreira da Silva, respectivamente, em 1962, 1963, 1964, 1968 e 1970, "O rei do gatilho", "O último dos Mohicanos", "Os intocáveis", "Morengueira contra 007" e "O sequestro de Ringo" fazem parte de uma espécie de sequência de sambas de breque cuja produção era incitada pela exibição de faroestes e filmes de espionagem do cinema hollywoodiano, bem como de seriados de TV. Fato importante é que todas essas composições, mesmo girando em torno de personagens e temas estrangeiros, estão, na verdade, centradas na figura do *malandro brasileiro*. Moreira da Silva, encarnando o seu pseudônimo Kid Morengueira, torna-se, nas canções, uma espécie de super-herói brasileiro, assumindo, nesse sentido, todas as excelentes características convenientes a um herói de cinema: corajoso, forte, leal, charmoso, bom amante, indestrutível, salvador da pátria. A fórmula de sucesso desenvolvida por Miguel Gustavo para Moreira da Silva

já havia sido testada por este em uma parceria com Waldemar Pujol ("Filmando na América"/1959); mais tarde, foi repetida em outra parceira, desta vez com Kiabo ("Patrulha da cidade"/1963) e em outra composição deste último com Adyr Gouveia e Almir Costa Barbosa ("Boletim social"/1963) (AUGUSTO, 2013).

Todos os sambas de breque compostos por Gustavo no período que vai de 1962 a 1970 possuem algumas peculiaridades técnicas que tinham por objetivo acentuar o tom cinematográfico da linguagem empregada. Dentre tais características, faz-se possível citar: a presença de uma "introdução" às canções, a qual era feita pelo próprio Miguel Gustavo sempre ao estilo tradicional dos narradores de *trailers*; o emprego de sonoplastia apropriada para gerar o efeito de estampidos de balas, gritos, passos, cascos de cavalos em pleno galope e até mesmo o cacarejar de galinhas; utilização de clichês típicos dos filmes de ação (descrição de cenas de luta, de suspense, de sexo, de exploração da beleza feminina, da imagem da donzela em perigo, explosões, traições, etc.):

O REI DO GATILHO

Trecho falado:
"*O rei do gatilho*, super bang-bang de Michael Gustav, com Kid Morengueira, o mais temido pistoleiro de Wichita, temido pelos bandidos, pois só atirava em nome da lei.
O rei do gatilho!"

Começa o filme com o garoto me entregando
Um telegrama do Arizona, onde um bandido de lascar
Um bandoleiro transviado que era o bamba lá da zona
E não deixava nem defunto descansar.
Dizia urgente que eu seguisse em seu socorro.
A diligência do Oeste neste dia ia levar
Vinte mil dólares do rancho Águia de Prata
Onde a mocinha costumava me encontrar

"Venha urgente, pois estou morta de medo. Só tu poderás salvar-nos.
Beijos.
Da tua Mary."

Botei na cinta os dois revólveres que atiram
Sem que eu precise nem ao menos me coçar
Assobiei para um cavalo que passava do outro lado
E com o bandido mascarado fui lutar

Cheguei na vila e nem dei bola pro xerife
Entrei direto no *saloon*, fui me encostando no balcão
Com o chapéu em cima dos olhos nem dei conta
De que o bandido me esperava à traição

"– Cuidado, Moreira!"

Era um índio meu parceiro que sabia
Das intenções do bandoleiro contra mim
E advertia seu amigo do perigo que corria
Devo-lhe a vida, mas isso não fica assim

A essa altura o *cabaret* em polvorosa
Já tinha um cheiro de cadáver se espalhando
Houve um suspense de matar o Hitchcock
E eu em *close-up* pro bandido fui chegando

Parou o show e as bailarinas desmaiaram
Fugiram todos só ficando ele e eu
Eu atirei, ele atirou e nós trocamos tantos tiros
Que até hoje ninguém sabe quem morreu
Eu garanto que foi ele, ele garante que fui eu

Só sei dizer que a mulher dele hoje é viúva
Que eu nunca fui de dar refresco ao inimigo
E como o filme bang-bang, bang bang vale tudo
O casamento da viúva foi comigo
Tem um final, mas o final é meio impróprio e eu não digo
Volte na próxima semana se quiser ser meu amigo
Eu de cowboy fico gaiato, mas não fujo do perigo (O REI DO GATILHO, 2019)

Em "O rei do gatilho" a própria apresentação dos nomes do compositor da canção e do seu intérprete já se dá de uma maneira cinematográfica. Apresentado de forma risivelmente "traduzida", isto é, anglicizada, o nome de Miguel Gustavo ("Michael Gustav") equivaleria ao do diretor do "filme", enquanto Moreira da Silva ("Kid Morengueira") seria o astro principal da película. Uma alusão importante à cinematografia diz respeito à utilização do termo técnico *close-up*, como que sugerindo o enquadramento a ser visualizado no instante em que se dá o duelo na história. Outra alusão também significativa muito utilizada por Miguel Gustavo está relacionada à referência a nomes importantes do cinema; em "O rei do gatilho", surge o de Alfred Hitchcock. Já em "O último dos mohicanos", registrando a importância do cinema italiano naquele momento, cita *La dolce vita*, de Federico Fellini, e os atores Marcelo Mastroianni e Sofia Loren:

O ÚLTIMO DOS MOHICANOS

Tinha jurado à minha mãe por toda vida
Não me meter em mais nenhuma trapalhada
Depois daquela do bandido em que o índio me salvara
Eu decidi levar a vida sossegada

Comprei um sítio e já ia criar galinhas
Quando a notícia no jornal me encheu de ódio

Um bandoleiro aprisionara aquele índio
Que me salvara no primeiro episódio

"Cuidado Moreiraaaaaaaa!"

E a tal viúva do bandido que eu matara
Com quem casei perante o padre no local
Roubou meu sítio e fugiu para Nevada
Apaixonada por um velho marginal

E minha noiva por quem tanto eu lutara
Estava dançando em um *saloon* fora da linha
Como é que pode um pistoleiro aposentado
Comprar um sítio e querer criar galinhas

"pó, pó pó pó, pó ó"

Montei de novo num cavalo mais ligeiro
Em Hollywood Harry Stone me esperava
E Moacyr chamava os extras para a cena
Enquanto a câmera já me focalizava

A luta agora era com os índios Mohicanos
Que pelos canos nos empurram devagar
Me disfarcei, pintei a cara e apanhei a machadinha
E com a princesa comecei a namorar

"Índio cara-pálida chamar Morengueira"
"Morengueira que não é mané vai dar no pé"
Voltei à vila e arrasei os inimigos
Salvei o índio, minha dívida paguei
Dei uma surra na viúva e minha noiva
Naquele mesmo cabaré a desposei

E assim termina mais um filme americano
Com Hollywood já meio desmilinguida
Eu vou passar para o cinema italiano
Pra descansar eu vou filmar *La dolce vita*

Não filme agora que a censura está sendo proibida
Perto de mim o Mastroianni não dá nem pra partida
Sofia Loren vem chegando, mas já estou de saída
Arrivederci Roma... (O ÚLTIMO DOS MOHICANOS, 2019)

"O último dos mohicanos", seguindo a mesma linha das continuações cinematográficas, chega até a apresentar um engraçadíssimo efeito *flashback* (no verso "Cuidado, Moreiraaaaaaaa!") a fim de representar uma "cena" transcorrida na canção anterior, "O rei do gatilho". A referência aos astros italianos e o aviso de que tal cinema seria o objeto dos sambas vindouros reafirma a popularidade não só do cinema da Itália no período, mas principalmente dos chamados faroestes "à italiana", ou "*spaghetti western*". Produzidos com capital e elenco italianos, por vezes rodados na própria Itália,

tais filmes de ação, no geral, de baixa qualidade técnica, ganharam público cativo no Brasil. Astros italianos do gênero, como Franco Nero, Giulliano Gemma e Terence Hill viraram celebridades entre o público brasileiro, fato este que não passou despercebido pela crônica musical de Miguel Gustavo.

Com direito a todos os recursos narrativos típicos das continuações cinematográficas, inclusive apelando para a inverossimilhança, o malandro Morengueira sempre retornava numa nova canção assumindo novo papel de mocinho e astro principal. No caso de "O sequestro de Ringo", aliás, surge como o herói que vai tentar salvar o mocinho italiano do momento ("Juliano", isto é, Giuliano Gemma, ator que interpretava o famoso pistoleiro Ringo nos filmes da série). A superioridade do malandro e herói brasileiro em relação aos estrangeiros dos filmes parodiados torna-se patente quando este encarna, numa outra composição, todas as características dos mocinhos dos filmes de espionagem. Em "Morengueira contra 007", título que se insere na mesma linha dos famosos títulos das aventuras do personagem James Bond, Morengueira chega a subverter até mesmo o heroísmo do próprio espião britânico, que então figura como o malfeitor da história. Chegando ao Brasil com a estrela de cinema Claudia Cardinale, 007 teria como missão raptar o jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, visando fazer com que a Seleção Brasileira, desfalcada por esse rapto, viesse a perder quando jogasse contra a Seleção da Inglaterra.

Mais uma vez utilizando-se da linguagem cinematográfica para caracterizar o elemento brasileiro como o melhor entre todos, Miguel Gustavo apropria-se da famosa figura de James Bond para representar todas as características excelentes que fazem com que um grande herói do cinema ganhe a admiração das pessoas. Interessante notar que, nesse caso, quem assume as características comuns a 007 é o nosso Morengueira, o qual, recapitulemos, já foi descrito nas outras canções aqui apresentadas como "artista genial", notável mocinho de filmes de bangue-bangue e herói nacional que vai à Itália, a pedido do Papa, para tentar salvar outro "herói".

No que tange a todos os sambas de breque analisados acima, nos quais torna-se evidente a importância de Moreira da Silva enquanto intérprete e também "tema" das canções, faz-se possível detectar um forte discurso ufanista que subsiste à sátira e à paródia ao cinema internacional. É como se o arguto compositor de "Pra frente Brasil" (visando o preenchimento de uma necessidade do público brasileiro de também se ver

representado nas telas) tivesse descoberto nesse dispositivo músico-comercial uma maneira eficiente de lidar com certo tipo de emoção popular. Vale lembrar que tais obras foram compostas entre os anos de 1960 e 1970, período que começa ainda sob o influxo positivo da modernização imposta por Juscelino (1956-1961), passa pelo golpe de 1964 e termina em pleno enrijecimento do militarismo no Brasil. Malgrado o que isso, de fato, tenha representado à economia da nação ou ao fortalecimento político do país frente ao mundo, é importante notar que esse período foi marcado por um grande entusiasmo popular incentivado, por sua vez, por uma maciça campanha propagandista patrocinada pelo Governo.

Valendo-se do recente sucesso conquistado pelo futebol brasileiro nos campeonatos mundiais de 1958, 1962 e 1970, o Governo apostava nesse esporte como veículo importante no sentido de divulgar a valorização do *nacional*. Empolgado com essa ideia de invencibilidade da seleção brasileira e estimulado pela propaganda bem articulada em torno do mito Pelé ("o maior atleta do mundo"), o público brasileiro via-se constantemente impelido a se imaginar, por extensão, também como um *vencedor*.

Sendo assim, a utilização de um personagem marcadamente brasileiro fazendo-se passar por herói de fitas de cinema revelaria uma espécie de desejo recôndito de todos os brasileiros dessa época: o de também assistirem à glória brasileira nas mesmas telas onde sempre enxergavam a glória de heróis estrangeiros. Como afirma Manuel Bandeira (2008) em sua crônica "O cinema nacional melhora", as pessoas sentem uma espécie de necessidade de verem seu próprio país representado no cinema; e gostam de enxergar tais coisas nacionais mesmo num filme que não possua muita qualidade técnica. No caso do Brasil, carente de heróis ou super-heróis cinematográficos, as músicas de Miguel Gustavo interpretadas por Moreira da Silva serviriam como um tipo de paliativo a esse desejo; mais que isso, serviriam como um tipo de "vingança" do povo brasileiro em relação ao cinema hollywoodiano de maneira geral.

Cumpre observar, portanto, que, ao lançar mão de aspectos da dramaturgia radiofônica, de referências ao cinema e ao *show business*, as canções intermidiáticas de Miguel Gustavo demonstram uma originalidade poucas vezes observada na história da música nacional. Em tais versões/subversões músico-cinematográficas, o malandro brasileiro, mais esperto que qualquer herói, surge para tomar à força o espaço até então reservado para estrangeiros.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira* - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin/Editora Paracatu, 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". *In*: *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva* – o último dos malandros. 2. ed. São Paulo: Sonora editora, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I* – 1920-1931. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAFÉ SOÇAITE. *Letras.com.br*. Disponível em: <https://www.letras.com.br/miguel-gustavo/cafe-socaite>. Acesso em: 10 mar. 2019.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, v. 1, n. 2, 2011, p. 8-23.

FANZOCA DE RÁDIO. *Letras.mus.br*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/carequinha/1669778/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MELO, José Marques de. Crônica. *In*. CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura*. São Paulo: Escrituras, 2002.

O REI DO GATILHO. *Letras.com.br*. Disponível em: <https://www.letras.com.br/miguel-gustavo/o-rei-do-gatilho>. Acesso em: 14 de mar. 2019.

O ÚLTIMO DOS MOHICANOS. *Letras.mus.br*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/moreira-da-silva/968547/>. Acesso em: 13 mar. 2019.

ESTUDO(S) INTERARTES EM *O GRANDE MENTECAPTO*, DE FERNANDO SABINO: A NARRATIVA LITERÁRIA E A IMAGEM CRISTÃ DE TIRADENTES

Hudson Oliveira Fontes Aragão (UFS)[1]

Resumo: Analisaremos o romance *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, e discutiremos como ocorre nele a *narração*/*representação* histórica do Tiradentes, enquanto representação cristã de nossa cultura. A partir do aporte de José Murilo de Carvalho (1990), perceberemos que o Tiradentes foi representado, historicamente, tanto como um conservador patriótico, quanto como um "mártir da liberdade". Considerando que a fundação plástica da imagem de Tiradentes se deu em 1890, com a litografia de Décio Villares, perscrutaremos como as narrativas históricas-literárias-artísticas se relacionam e inscrevem *O grande mentecapto* num lugar menos conservador que questionador das realidades brasileira e universal.
Palavras-chave: estudos interartes, Narrativa histórica e narrativa literária, *O grande mentecapto.*

Introdução

O grande mentecapto: relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações (1979), de Fernando Sabino, vem a ser o segundo romance deste conhecido escritor mineiro. A obra conta com oito capítulos, um "Epílogo" e uma "Bibliografia" fictícia. Os capítulos narrativos, por assim dizer, são estruturados de forma que têm uma espécie de pequeno resumo no topo da página, o que nos lembra muito a estrutura dos chamados *romances picarescos*, assim como do *Dom Quixote* (1605; 1615), de Cervantes. Mário González (1994) foi quem discutiu as questões relacionadas à picaresca e ao quixotismo, além de fazer as devidas correspondências com a literatura brasileira, de modo que *O grande mentecapto* foi arrolado como parte da *neopicaresca*.

Se considerarmos a narrativa do romance, logo perceberemos por que Geraldo Viramundo é um pícaro, embora seja também um quixote. Na verdade, Mário González (1994), ao discutir a *neopicaresca* no contexto latino-americano, chama-nos a atenção para a diferença básica entre as narrativas picarescas espanholas e parte das narrativas picarescas brasileiras: a intensidade dos problemas sociais vividos no Hemisfério Sul conduz a uma maior busca por libertação social, o que faz com que os romances neopicarescos analisados por González tenham algo da utopia quixotesca. Na Espanha,

[1] Professor substituto do Departamento de Letras Itabaiana – campus Prof. Alberto de Carvalho. Mestre em Letras – Estudos Literários (UFS/2015), Especialista em Filosofia e Literatura (UFS/2013) e Graduado em Letras (UFS/2008). Contato: hofaragao@gmail.com

o romance picaresco não possui tão inflamado desejo de mudança social, ficando a utopia exclusivamente no âmbito do *Dom Quixote*, que é conceituado fora do âmago da picaresca; no Brasil, incluindo *O grande mentecapto* (1979), os entraves sociais fazem parte da nossa vida social e literária, gerando uma bricolagem entre picaresca e quixotismo.

O pícaro é um personagem necessariamente marginal à sociedade. Este é o caso do Lázaro, em *Lazarillo de Tormes* (1554), e até mesmo do D. Quixote, personagem criado por Miguel de Cervantes (1605; 1615). Não obstante a diferença de perspectiva social, em termos de utopia, tais personagens do contexto espanhol do século XVI-XVII têm suas semelhanças: há a aversão ao trabalho, a mobilidade espacial e econômica, a comicidade, etc. O protagonista de *O grande mentecapto* (1979) possui as principais características do pícaro, embora também guarde semelhanças com o Quixote, sem desconsiderar que o romance brasileiro possui outros intertextos históricos e plásticos, do que dá índice as representações de Tiradentes, as quais analisaremos a seguir.

Geraldo Viramundo nasceu, na verdade, Geraldo Boaventura, em Rio Acima. Filho de pai português e mãe italiana, logo aos cinco anos de idade presenciou uma morte de ocasião: o jovem Pingolinha morrera atropelado pelo trem. Após este incidente, o protagonista ensimesma-se e após algum tempo, já aos 18 anos, ele decide ir para o seminário da cidade de Mariana. Durante o período no seminário, a austera vida eclesiástica piorou o já enfraquecido estado mental de Geraldo, que representou, naquele momento, a defesa da mulher sexualmente livre. A viúva Correia Lopes (D. Pietrolina), além de beata, mantinha conjunção carnal com praticamente todos os homens da cidade, e ela fora descoberta, segundo conta o Capítulo II do romance. Ao defender a mulher da ira dos concidadãos, Geraldo Boaventura torna-se Viramundo, ao levar uma pedrada certeira na cabeça, o que faz desandar de vez a saúde mental do jovem.

Em seguida, já no Capítulo III, já como o louco errante Geraldo Viramundo, haverá a encenação da Inconfidência Mineira, momento que será central na discussão da nossa análise. Os estudantes universitários de Ouro Preto estavam preparando uma peça teatral e o estudante Dionísio convidou aquele marginalizado para um papel na peça, gerando ações imprevisivelmente cômicas. O livro prossegue, dando conta das trapalhadas de Viramundo, passando por várias cidades de Minas Gerais: Barbacena,

Juiz de Fora, Congonhas do Campo, Montes Claros, etc., até chegar em Belo Horizonte, onde o protagonista será líder de uma *revolução* à frente da Praça da Liberdade, contra o Governador Clarimundo Ladisbão. Ao final da narrativa, à semelhança de Jesus Cristo, Geraldo Viramundo morrerá entre dois ladrões: o Capitão Batatinhas e Barbeca, o que o faz adentrar no tempo mítico, isto é, no "tempo sem memória" (SABINO, 1979, p. 223).

A fim de analisarmos a narrativa de *O grande mentecapto* (1979), utilizaremos os aportes teóricos de Claus Clüver (1997, 2006) e de José Murilo de Carvalho (2017), com o fito de nos indagarmos: se o Tiradentes foi representado, conforme aponta Carvalho (2017), à direita e à esquerda da política, qual seria o espectro ideológico do romance que estamos a analisar? Para encontrarmos uma resposta para esta inquietação, perceberemos que o paratexto também nos indica caminhos de interpretação; há pistas no paratexto e elas estão coadunadas com o texto, a fim de vislumbrarmos um possível entendimento sobre os despropositados caminhos de Geraldo Viramundo.

Representações da cultura no paratexto e no texto

Ao analisarmos *O grande mentecapto* (1979) com o entendimento voltado para as questões ideológicas, nós nos deparamos com dois problemas: 1) o paratexto da obra; 2) a representação de Geraldo Viramundo no texto do romance. No primeiro caso, é importante lembrarmos a biografia de Fernando Tavares Sabino, que detinha um contrato todo especial com a Editora Record, a casa que editava os livros de Fernando Sabino. Arnaldo Bloch (2005) informa que o autor, sendo também profissional da edição de livros – ele foi dono da Editora do Autor e da Editora Sabiá, em sociedade com Rubem Braga –, produzia o livro todo, de modo que Fernando Tavares Sabino, em acordo com o editor e amigo Alfredo Machado, cuidava "pessoalmente do projeto gráfico de cada título, sem qualquer interferência da editora nas várias etapas, nem mesmo na aprovação das capas, cujo estilo passaria a destoar do padrão adotado pela empresa" (BLOCH, 2005, p. 120). No segundo caso, nós precisaremos nos reportar para o já citado Capítulo III, quando da encenação da Inconfidência Mineira pelos estudantes de Ouro Preto, e para a morte de Geraldo Viramundo, ao final da narrativa, quando ele morrerá como um Cristo.

Destarte as questões biográficas e o enredo do romance, ocorre-nos ainda que na análise do livro literário, por mais que tenha preponderância a leitura do texto e as

representações que dela surgem, passou-se, a partir da segunda metade do século XX, a observar um tanto quanto atentamente as questões relativas ao paratexto:

> [...] a intertextualidade se complicou ainda mais *[com Barthes e Foucault*], pois surgiram os "pós-textos", sem falar dos paratextos, os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor (CLÜVER, 2006, p. 14).

Consideramos que um dos primeiros indícios de interpretação do texto literário advém do paratexto. É no primeiro contato com a capa, contracapa, etc., que fazemos uma ideia do conteúdo do livro. Em tese, o *paratexto* resume e/ou antecipa o que o leitor encontrará no *texto*, de modo que nós, à medida que lemos, e mesmo num momento pós-leitura, confrontamos nossas expectativas, inferências e sugestões emocionais com as bordas paratextuais. Em nosso caso, cabe-nos ressaltar as capas e quartas capas do romance:

Imagem 01: Capa das edições de 1980, 1981, 1982 e 1983.

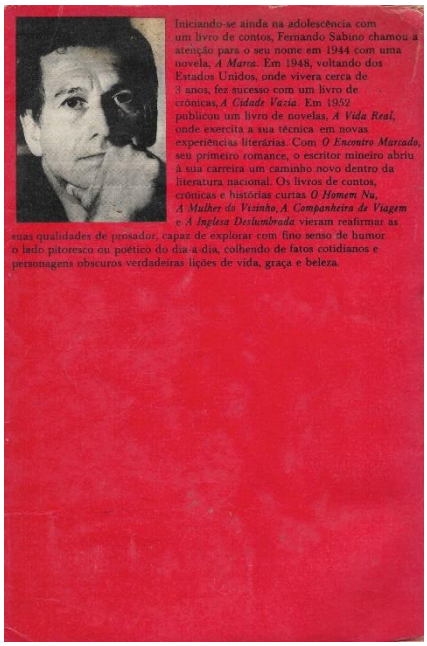


Imagem 02: Quarta capa (1980)

Podemos perceber que, no livro, sobressai a cor vermelha, seja na capa ou na quarta capa (que se mantêm na mesma cor nas edições dos anos imediatamente seguintes). O leitor de 1979, em plena ditadura militar, talvez possa desconfiar do material que terá em mãos, e poderá pensar, por exemplo: qual a relação de um livro com a cor vermelha e o fato de o Dr. P. Legrino ser afeito à poesia de Murilo Mendes e admirar a vida do paciente Geraldo Viramundo, aproximando-nos do universo da antipsiquiatria (SABINO, 1979, p. 206)? Durante a leitura do próprio texto, somos

sobressaltados por este vermelho constante do paratexto, o que nos faz pensar em hipóteses de interpretação que precisam ser devidamente relacionadas ao texto literário. Fernando Sabino, em outro momento, optou por adicionar um componente gráfico à capa já existente, o que chamamos vinheta:

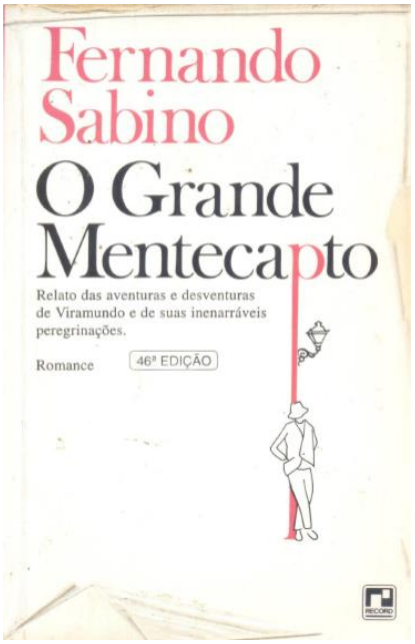


Imagem 03: Edição com vinheta de Gian Calvi (1995)

Os tons em vermelho, mas agora há uma referência do passado na capa, o que nos lembra a *belle époque*, com sua luminária à maneira do século XIX, e um homem recostado ao "poste" que se faz da letra "p". A indumentária deste homem, a luminária, que lembra o aspecto noturno, tudo nos conduz ao insondável da vida boêmia, como se o paratexto quisesse confirmar que há uma tradição, uma espécie de *geração* de homens a viver segundo um código da Noite, como se fôssemos algo poetas, santos e/ou loucos. Na verdade, o aspecto paratextual, quando entrevê uma "tradição" de questionadores do *status quo*, dialoga com o texto:

> A insurreição da praça da Liberdade não terminou ali. Os estudantes empolgaram o movimento, que se alastrou pela cidade inteira, com muitos comícios, passeatas, depredações, pancadarias e perturbação geral da ordem pública, até *sair vitorioso*. Pelo menos é o que se presume, pois a zona boêmia continua (como Minas) onde sempre esteve, os doidos continuam no hospício e a cidade continua cheia de mendigos (SABINO, 1979, p. 231-232, grifo nosso).

O movimento estudantil dialoga com os boêmios, com os loucos, e todos, com maior ou menos sucesso, saem *vitoriosos* de suas campanhas contra o poder instituído e representado pelo Governador Clarimundo Ladisbão (e até no nome Clari-mundo e

Vira-mundo está dissimulada a oposição). Por ora, temos elementos que ligam texto e paratexto, indicando-nos um caminho. A representação do Tiradentes confirmará algo deste caminho? De onde vem esse Tiradentes que é também um Cristo?

Para além do paratexto, no texto propriamente dito, o fato é que o narrador mobilizou o personagem Geraldo Viramundo, em primeiro lugar como uma representação do alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e depois, ao final da narrativa, à semelhança de Jesus Cristo. Tal condensação imagética não se construiu por acaso: na verdade, a construção da imagem de Tiradentes como um Cristo possui uma história, conforme discute José Murilo de Carvalho (2017). *O grande mentecapto* (1979) é, portanto, mais uma das produções culturais brasileiras que representam o Tiradentes – assim como ocorre no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, no painel *Tiradentes*, de Portinari, etc. –, embora cada produção se utilize de recursos expressivos diferentes para chegar ao resultado estético esperado.

A hipótese de trabalho que assumimos neste segundo momento da análise está relacionada ao conceito de *écfrase*, que trata da "verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais" (CLÜVER, 1997, p. 42). *O grande mentecapto* (1979), de certa maneira, verbaliza uma imagem de Tiradentes à maneira de Cristo. Tal representação, entretanto, não é e não tem o dever de ser uma espécie de cópia descritiva: "ekphraseis literárias não operam com tais restrições, mesmo sendo baseadas em obras reais; a maioria delas tende a atingir a autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam" (CLÜVER, 1997, p. 42). A liberdade da criação literária está garantida quando operamos com conceitos dos Estudos Interartes: cada autor possui sua visão crítica na relação com o texto comparado, citado e re-criado, logo, tal *modus operandi* interartístico não seria diferente na produção de *O grande mentecapto* (1979).

José Murilo de Carvalho (2017) traçou o panorama histórico e social da representação de Tiradentes[2]. Ele considera que houve uma série de tentativas de "achar" um herói nacional, mas Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto eram militares

[2] O percurso da representação do Tiradentes, segundo Carvalho (2017), inicia-se com Castro Alves: "Ei-lo, o gigante da praça,/O Cristo da multidão,/É Tiradentes quem passa.../Deixem passar o Titão (ALVES *apud* CARVALHO, 2017, p. 64). A referência seguinte é de Luís Gama, que, em 1882, escreve um artigo, cujo título é "À forca o Cristo da multidão" (CARVALHO, 2017, p. 69). É necessário ainda ressalvar que, depois da litografia/litogravura de Décio Villares (1890), a história da representação de Tiradentes como um Cristo continua em Pedro Américo, com *Tiradentes esquartejado* (1893); *Tiradentes*, de Décio Villares (1928), e o painel *Tiradentes*, de Portinari (1948-1949).

demais para tal representação (embora Floriano tenha conseguido algum êxito); por outro lado, Benjamin Constant era impopular e apenas servia aos propósitos positivistas. Tiradentes era o herói ideal: inofensivo, mártir, podia ser convocado para dar uma identidade nacional ao Brasil. Para tal intento político ser bem-sucedido, seria preciso idealizá-lo, ou seja, transformá-lo em mito. Com efeito, a mitificação de Tiradentes se tornou possível através da arte de Décio Villares, e considerando ainda que "Não existia nenhum retrato de Tiradentes feito por quem o tivesse conhecido pessoalmente" (CARVALHO, 2017, p. 71), assim o personagem histórico foi plasticamente representado à maneira de Cristo:

Imagem 04: Tiradentes (1890), de Décio Villares, litografia.
(CARVALHO, 2017, p.70).

Em *O grande mentecapto* (1979), por outra via, a condensação imagética do patriota-místico, que é exatamente o percurso do Inconfidente, apresentar-se-á a partir de uma encenação teatral:

> Este [*Viramundo*], por seu turno, já se via interpretando um dos principais papéis, para sua doce Marília [*filha do Governador Ladisbão*] na platéia:
> – Joaquim Silvério não farei jamais. Prefiro Gonzaga.
> – Melhor que isso [*responde Dionísio, estudante*].
> – Tiradentes? – e Viramundo passou a mão no rosto, onde raros fios esparsos mal repontavam. – Infelizmente não tenho barbas para tanto.
> – Dizem que ele também não tinha... Mas não seja por isso. Vem comigo (SABINO, 1979, p. 70).

A semelhança física do personagem literário com o personagem histórico pouco nos importará: a identificação ideológica é o que está no cerne de nossa discussão. O fato é que Viramundo identifica-se com o Tiradentes e inflama-se diante das desigualdades e defenderá os humilhados, assim como ocorreu com a D. Pietrolina e é central na pauta dos Inconfidentes/Conjurados. Depois de uma série de trapalhadas quanto ao momento certo de entrar em cena, Viramundo, que devia fazer um papel menor na peça, entra triunfalmente:

> O grande mentecapto impou de orgulho cívico e em vez de fugir pelo outro lado quando os guardas avançaram para ele, conforme ordenava o seu papel tão ensaiado, preferiu enfrentá-los, cajado em riste:
> – Infâmia! Traição! Para trás, míseros beleguins! Enquanto eu for vivo, tal vilania não se consumará! Fariseus hipócritas! Condutores cegos, que filtrais um mosquito e engolis um camelo! Trazei-me Tiradentes (SABINO, 1979, p. 72).

Através deste momento narrativo, percebemos que o protagonista do romance *impou de orgulho cívico* e invocou uma famosa passagem bíblica, exposta em Mateus (23,24): "*Condutores cegos, que filtrais um mosquito e engolis um camelo!*". Tal passagem já evidencia a passagem do tempo histórico para o tempo sem memória, o tempo mítico, conforme já citamos anteriormente. Ao final do romance, Viramundo, "sem uma palavra, entregou o espírito. Mas seus lábios pareciam entreabertos num sorriso" (SABINO, 1979, p. 225), configurando, mais uma vez, a passagem do herói patriótico para o herói mítico, à semelhança de Jesus Cristo, assim como ocorreu com o famoso alferes: "Tiradentes foi exatamente o contrário. O patriota virou místico" (CARVALHO, 2017, p. 72).

Por último, deve-se considerar a questão dos usos ideológicos dessa imagética de Tiradentes: Herói da Nação? Mártir da Liberdade? Uns, como o Visconde de Taunay (CARVALHO, 2017, p. 76), quiseram pô-lo a tiracolo do monarquismo; a Ditadura Militar, em 1965, "declarou Tiradentes patrono cívico da nação brasileira e mandou colocar retratos seus em todas as repartições públicas" (id., ibid., p. 78); entretanto, a "esquerda também dele não abriu mão [...] os guerrilheiros da década de 1970 [...] Portinari o pintou na década de 1940 [...] Na década de 1960, o Teatro de Arena também reviveu a imagem subversiva do inconfidente" (id., ibid., passim.). Monarquistas, ditadores e marxistas usaram a imagem de Tiradentes, cada um à sua maneira. Em termos de interpretação literária e cultural, qual seria o lugar ideológico da representação de Geraldo Viramundo na cultura brasileira? Consideramos que a imagem

de Tiradentes, culturalmente proposta como um Cristo, fundamentalmente por conta do trabalho de Décio Villares (1890), transformou-se, em *O grande mentecapto* (1979). Há um enquadramento ideológico em que a narrativa literária em questão se insere: ao que a relação paratexto-texto indica, *O grande mentecapto* (1979) está no polo das obras que questionam o *status quo* representado pelo poder instituído.

Considerações Finais

A fim de conceber um louco que encamparia as utopias brasileiras e latino-americanas, *O grande mentecapto* (1979) criou um personagem identificado a Tiradentes e a Jesus Cristo, entrando em discussões relativas à História do Brasil, da Arte e da Literatura. No decorrer das narrativas históricas, plásticas e literárias, o personagem transforma-se, partindo do patriotismo e finalizando a vida em meio a flagrante misticismo. Tais representações reforçam a leitura caleidoscópica de Tiradentes, conduzindo a diversos usos ideológicos deste personagem. Entre tais diversos usos, interpreta-se que Geraldo Viramundo pertence à série ideológica de mártir da nação.

Sugerimos ainda que já havia uma sugestão de imagem literária desde Castro Alves, em relação ao Tiradentes patriota-místico, que será continuada por Luís Gama (1882) e fundada, plasticamente, por Décio Villares (1890). Ademais, percebemos que processos de écfrase se desenvolveram, a fim de realizar esteticamente tal herói patriota-místico, via Tiradentes, em *O grande mentecapto* (1979). Restou-nos, no fim do percurso, indagarmo-nos se a representação do personagem histórico-artístico estava enquadrada, na obra literária, num espectro ideológico conservador ou revolucionário.

Propusemos, por nossa via, que *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, condensa imagens próprias da nacionalidade brasileira (Tiradentes) e adentra o tempo do mito universal (Jesus Cristo). Entretanto, talvez agora também possamos identificar outras relações: para além das imagens, da condensação entre narrativa histórica, literária e plástica, há ainda a correspondência entre texto e paratexto: os tons em vermelho, a vinheta boêmia, os protestos contra o Governador na Praça da Liberdade e o movimento estudantil "vitorioso" formam um quadro ideológico: *O grande mentecapto* (1979) possivelmente é menos conservador que questionador do s*tatus quo* e do autoritarismo brasileiro.

Referências

BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino*: reencontro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.157 p.

CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. In: _____. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 58-78.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes. In: *Revista Literatura e Sociedade*. v.2, n. 2. São Paulo: USP,1997. p. 37-55.

_____. Inter textus/Inter artes/Inter media. In: *Revista Aletria*. v. 14, Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 11-41.

GONZÁLEZ, MÁRIO M. *A saga do anti-herói*: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. 357 p.

SABINO, Fernando. [1979]. *O grande mentecapto*: Relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. 236 p.

AS MANIFESTAÇÕES DA MORTE NO QUINHENTISMO DE HANS STADEN

Juliana Porto Chacon Humphreys (Universidade Presbiteriana Mackenzie)[1]

Resumo: Este artigo discuti as manifestações do tema da morte no livro *História Verídica*, publicado em 1557, no qual o alemão Hans Staden relata suas experiências na colônia portuguesa. Na obra, a morte é retratada sob uma ótica direta e crua que vai de encontro à tradição do Quinhentismo de elevar a morte ao curso épico daquele que se aventura no Novo Mundo, tal como se apresenta, por exemplo, nas cartas do Pr. José de Anchieta. Sendo assim, o objetivo do artigo é compreender as abordagens dadas pelo autor, bem como, destacar a intertextualidade entre os relatos textuais e as gravuras que ilustram a obra, sob a ótica dos estudos interartísticos.
Palavras-chave: Intertextualidade; Arte brasileira; Imagem; Quinhentismo; Morte.

Hans Staden e seu cativeiro no Brasil

Em 1557 a obra *História Verídica,* atualmente intitulada *Duas viagens ao Brasil*, causou alvoroço na Europa. Tratava-se de um relato ilustrado, baseado nas vivências do alemão Hans Staden e escrito por Johan Dryander, que trazia detalhes sobre nativos canibais do Novo Mundo. Nada poderia ser mais pitoresco e assustador do que imagens de humanos nus, cozinhando humanos, enquanto rituais ocorriam em meio a um cenário tropical selvagem e inusitado. O interesse pela obra foi tamanho que no século XVIII existiam setenta traduções e reedições circulando ao redor do mundo, sendo que nos primeiros cinco anos dez reedições já estavam em circulação, conforme explica Eduardo Bueno (2007). Em 1592, o famoso gravador flamengo Theodore de Bry refaz as xilogravuras que ilustravam a primeira edição de *História Verídica*, por meio das quais a riqueza de detalhes passou a horrorizar ainda mais o Velho Mundo.

Sucesso desde a sua primeira edição, o livro foi preparado para impactar os leitores e os não tão leitores de uma Europa com altos índices de analfabetismo. Sob o título original *História Verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*, a obra, fartamente ilustrada, contava as aventuras do alemão Hans Staden, um mercenário que, em sua segunda viagem ao Brasil, sofreu uma

[1] Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professora e pesquisadora do Centro de Comunicação e Letras (UPM). Contato: juliana@humphreys.com.br .

série de acidentes e infortúnios, acabando prisioneiro dos tupinambás na região de Bertioga.

A bordo de um frota espanhola, que tinha como objetivo fundar vilas no litoral brasileiro, Hans Staden foi um dos resgatados de um naufrágio, tornando-se prisioneiro do governador Tomé de Sousa, em decorrência dos objetivos que colocavam em risco as capitanias portuguesas no litoral da colônia. Tendo experiência como bombardeiro, artilheiro e arcabuzeiro (BUENO, 2007), Staden acabou prestando serviço para a colônia portuguesa até ser capturado pelos tupinambás, tribo inimiga dos tupiniquins e aliada dos franceses, contra Portugal.

Passou nove meses em cativeiro e, de acordo com o prefácio da edição original, "durante os nove meses passados em meio aos selvagens hostis, teve de levar em conta, dia após dia, hora após hora, que a qualquer momento poderia ser impiedosamente morto e devorado" (DRYANDER, 1556, p. 170). De fato, ter escapado com vida foi algo fora do comum e, enquanto encarava a fragilidade de sua própria existência, Hans Staden foi testemunha única dos costumes, do cotidiano e dos rituais dos tupinambás, entre eles, os meandros do canibalismo e da vida selvagem, que tanto fascinavam a Europa civilizada.

Após algumas tentativas de fuga, Hans Staden, foi resgatado por um navio corsário francês e pôde, finalmente, voltar à Europa para contar a história que, ainda hoje, permanece sendo uma das principais fontes de pesquisa sobre o canibalismo no Novo Mundo.

Aspectos do Quinhentismo

O Quinhentismo é fruto do empenho missionário da igreja católica que, por meio da fundação da Companhia de Jesus, fez da evangelização no Novo Mundo uma das principais ferramentas da Contra Reforma.

Os elementos básicos da produção quinhentista são a supressão do nativo em favor da fé católica, além do assombro do homem europeu em relação à grandiosidade da natureza na América. De fato, o termo Quinhentismo, designa toda a produção literária produzida no e sobre o Brasil no século XVI, porém, realizada sob a égide da Europa, aspecto que determina, fortemente, o colonialismo Português e o posicionamento europeu sobre o resto do mundo.

No período quinhentista, que durou todo o primeiro século de colonização, a literatura era de informação, muitas vezes produzida para sanar a curiosidade da audiência europeia, porém, quando focada na questão missionária, a informação voltava-se a uma espécie de comprovação necessária à sede da igreja de que o demônio habitava esse pedaço novo de mundo e que todo o necessário deveria ser feito para trazer Nosso Senhor Jesus Cristo àqueles seres ameríndios. "A literatura de informação era feita essencialmente por missionários, navegadores e aventureiros. Somente após um século de colonização é que enfim se produziu texto pela mão dos filhos da terra, os primeiros brasileiros." (SCOPELY, 2016, p. 75)

Não é difícil encontrar na literatura sobre o Quinhentismo, a afirmação de que nenhum outro documento é capaz de retratar de maneira tão fidedigna o nascimento do Brasil quanto as cartas missionárias e os relatos dos viajantes. Por isso, as cartas missionárias serão o contraponto da análise do Quinhentismo em Hans Staden.

De acordo com Guilherme Luz (2006) os relatos quinhentistas produzidos pelos missionários tinham o propósito de causar comoção no leitor, isto é, transmitir a sensação da presença divina na experiência concreta.

> Os acontecimentos 'históricos' relatados por um missionário da Companhia de Jesus no século XVI não se dispõem em uma temporalidade mundana autônoma, pois a *espécie*, seguindo um vocabulário tomista da época, é uma expressão do espiritual no sensível. (LUZ, 2006, p. 47)

É possível, ainda, afirmar que os relatos missionários e, até mesmo aqueles produzidos pelos que estavam a serviço da coroa portuguesa, tendiam a enaltecer a coragem dos que enfrentavam o desconhecido mundo novo. Dessa forma, tanto os missionários quanto os escrivães da coroa colocavam no início de seus relatos ou missivas um extenso agradecimento à Deus pela proteção, além de oferecer todo o esforço das longas viagens à obra divina na terra. Esses dois aspectos característicos do Quinhentismo, revelam-se, também, na obra de Hans Staden, o que não é constantemente observado em outros relatos de experiências produzidos por europeus sobre o Brasil que, mais tarde, tornariam-se comuns. Esse cuidado com a estrutura da obra, obedecendo à prática oficial da época, imprimi um aspecto documental ao relato, aumentando a credibilidade do mesmo.

Interessante destacar que o tom informal era uma das características das cartas missionárias que, ao contrário das epístolas medievais, eram escritas num tom familiar e

direto, com a urgência de quem relata acontecimentos inusitados que estão sendo vividos ali, *in loco*. Essa também é uma propriedade relevante do texto produzido por Dryander, sob a tutela de Staden.

Por último, é relevante destacar que as cartas jesuíticas possuíam uma estrutura narrativa padronizada composta por *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *exórdio*, *narratio*, *petitio* e *conclusio*. Novamente, o panorama do Novo Mundo traçado por Staden, ganha em confiabilidade ao utilizar-se da estrutura oficial dos relatos religiosos.

> Nessa disposição, a *salutatio* seria a repetição de uma fórmula piedosa adequada à relação hierárquica entre o remetente e o destinatário. A *captatio benevolentiae* reuniria os 'procedimentos' que buscam a disposição favorável do leitor para o que se há de seguir. A *narratio* seria, de maneira simplificada, uma narração do 'estado das coisas' relevante aos objetivos da carta. A *petitio*, por sua vez, seria, mediante àquilo que já foi dito anteriormente, algo que se pede ao leitor da carta que sirva de auxílio às dificuldades particulares encontradas para a ação efetiva em favor da fé. Por último, na *conclusio*, far-se-ia uma síntese das principais matérias tocadas ao longo do texto, fechando também com uma fórmula adequada, à maneira da *salutatio*. (LUZ, 2006, p. 54)

Conforme destaca (LUZ, 2006, p. 54) as informações antropofágicas eram feitas sistematicamente no *narratio*, que cumpre, ao mesmo tempo, a função de relato e testemunho de um fato, enquanto revela o poder de Deus na proteção daqueles que o estão narrando. Dentro da estrutura das cartas missionárias, o *narratio* é o momento mais poderoso para a manutenção da fé católica, visto que é ali, naquele trecho, que encontram-se os males a serem combatidos, o que na Europa medieval significava as bruxas e hereges e, na América espanhola e portuguesa, os nativos canibais.

Essas são as principais características do Quinhentismo relevantes para o desenvolvimento deste estudo. A partir desse ponto é importante ocupar-se do tema de maior relevância para a temática em questão: o canibalismo. "As práticas canibais, comuns nas tribos ameríndias, não só eram temática das cartas missionárias como, via de regra, eram utilizadas como pretextos para escravizar e evangelizar a todo custo os nativos da América" (SCHWARCZ, STARLING, 2018, p. 22).

A fé cristã no Quinhentismo e a proteção de Deus em Hans Staden

Figura 1: Como Deus todo-poderoso fez um milagre

> Eu tinha feito uma cruz com dois troncos grossos e ergui frente à cabana onde eu vivia. Lá orava frequentemente ao Senhor. Aos selvagens tinha recomendado não arrancá-la, pois isso poderia lhes trazer alguma desgraça; no entanto, eles não levaram em conta minhas palavras. Uma vez em que eu saí com eles para pescar, uma mulher arrancou a cruz e deu-a a seu marido. Ele devia usar a cruz para esmigalhar as conchas dos caracóis do mar, com as quais faziam uma espécie de rosário. Isso me causou enorme desgosto. Pouco depois começou a chover, e choveu durante dias. Vieram então, à minha cabana, e exigiram que eu tratasse com o meu Deus para que a chuva parasse. Pois a época de plantio tinha começado e, se não parasse de chover, eles não poderiam plantar.
> Respondi que a culpa era deles. Eles tinham irritado o meu Deus, ao arrancarem a madeira na qual eu costumava falar com Ele. No fim acreditaram que aquele era o motivo da chuva, e o filho do meu senhor me ajudou a levantar uma nova cruz. A julgar pelo sol, isso foi mais ou menos à uma tarde. Quando ficou pronta, o tempo ficou bom de uma hora para a outra, apesar de ter estado péssimo de manha. Todos ficaram admirados e acreditaram que o meus Deus fazia o que eu queria. (STADEN, 2008, p.1892)

O relato da cruz de Staden e a plantação de mandioca é um exemplo rico para a comparação entre a exaltação da fé em Deus na obra alemã ante às cartas missionárias típicas do Quinhentismo.

Em *História Verídica* há toda a estrutura congênita ao Quinhentismo, porém, é possível verificar uma aura mística que se imiscui à presença divina, conferindo um tom mais aventureiro e temerário para os relatos do cativeiro.

Na gravura que ilustra a parte do livro intitulada *Como Deus todo-poderoso fez um milagre* essa característica diferenciada está em destaque e é um excelente ponto de partida para início da análise da obra e do tratamento dado à morte em sua narrativa.

Figura 2: Intervenção em Como Deus todo-poderoso fez um milagre

Na figura 2 houve uma intervenção realizada, para efeito desse estudo, na qual quatro quadrados dividem a imagem em instâncias opostas: à direita os nativos à mercê da chuva e da ira de Deus e, à esquerda, a bonança diante da cruz que ganha destaque frente aos demais elementos. É válido ressaltar que a gravura é feita sob os preceitos medievais, tanto em termos de organização de elementos na imagem, quanto em relação ao ainda inexistente conhecimento sobre perspectiva. A forma como se disponham campos antagônicos, que geralmente versavam sobre o bem contra o mal, isto é, Deus contra o Diabo, era exatamente como o apresentado nessa gravura, repartindo-se a imagem em campos opostos: superior, representando o bem e o inferir, representando o mal. Ao centro, invariavelmente, encontravam-se os homens, vivenciando a influência da guerra divina contra o diabólico.

Nos campos superior e inferior do lado direito tem-se materializado o relato de Staden a respeito dos problemas com a chuva e com a plantação de mandioca. É possível reparar o efeito das nuvens carregadas e da chuva torrencial sobre a plantação que, naquele momento, encontra-se esparsa e sem frutos. Ademais, a parte inferior direita da imagem é tomada pela aldeia, uma das simbologias clássicas para referir-se aos nativos da América. Isto significa inferir que no plano terreno, não há nada que proteja os selvagens do poder e da ira divina contra o paganismo.

Nos campos opostos ao que Staden chama de desgosto de Deus, tem-se o detalhamento da provisão divina, tal qual narrada no texto. A imagem é menos caótica e como não havia a ideia de primeiro plano, a cruz ganha um tamanho significativo em

relação à aldeia, determinando a grandiosidade do Deus de Staden diante de toda a tribo. É um Deus que tudo abarca, quando é devidamente adorado pelos homens no plano terreno, tal qual faz Staden na gravura em questão. Entre o sol brilhante e a cruz estão uma vegetação exuberante e uma mulher que realiza a plantação tão vital aos indígenas naquela ocasião.

É certo que a gravura de Staden não possui nenhuma outra função além de materializar a narrativa textual. É a concretização da influência divina em terras longínquas, o poder de Deus em um cenário desconhecido, inóspito e perigoso. Conforme afirma (PRAZ, 1982) desde a antiguidade, ideias foram expressas através de um longa e poderosa tradição de representação imagética. Esse é o caso da relação direta e simbólica das gravuras com o relato textual de Hans Staden. A intersecção entre texto e imagem apaga os limites do influenciador e do influenciado, tornando-se a um só tempo manifestação e experimentação de sentido. De novo, esse é o objetivo dos relatos em *História Verídica*.

Conforme afirmado anteriormente, Hans Staden confere ao seu relato uma aura mística com relação ao poder de Nosso Senhor Jesus Cristo. Para compreender as implicações dessa entrelinha no Quinhentismo, destaca-se um trecho da carta de José de Anchieta sobre o poder de Cristo sobre os índios nativos.

> Os que fazem essas feitiçarias, que, como disse, são muito apreciados pelos índios, persuadem-lhes que em seu poder está a vida e a morte, não ousam, com tudo isso, aparecer diante de nós, porque lhes descobrimos suas mentiras e maldades. Esperamos na infinita misericórdia de Cristo Nosso Senhor que, assim pelos que aqui estão como pelos que a santa obediência enviará, se porá remédio na cegueira em que estão tantas nações de índios. (ANCHIETA, 1555)[2]

A exemplo do que é possível perceber no trecho da carta de Anchieta, Cristo Nosso Senhor age com sua providência e bondade, mediante a atuação dos missionários no Novo Mundo, corroborando a ideia de que nesse pedaço da terra não havia presença divina antes da chegada da igreja católica. Já em *História Verídica* Staden não associa diretamente a bondade divina ao ato missionário ou à devoção em si, ao contrário, Nosso Senhor debruça sua ira contra os nativos e sua plantação de uma maneira quase mágica, como que intentando ludibriar os nativos com seu poder. Por fim, o próprio relator afirma que os índios acreditaram que o Deus de Staden tivesse cessado a chuva

[2] Carta escrita em 1555 em Piratininga, pelo Padre José de Anchieta aos padres da Companhia de Jesus em Portugal.

ao ver a cruz de volta ao lugar, mas o próprio aventureiro não afirma ter, ele mesmo, acreditado piamente, sendo que, para ele, pareceu quase uma coincidência.

A morte canibal em Hans Staden

No Quinhentismo a morte é épica para os missionários do Novo Mundo que, colocando suas vidas em risco, dignificam a obra de Jesus e demonstram caridade. A morte missionária descrita nas cartas jesuíticas está atrelada a um momento de encontro com Nosso Senhor, sendo que, apesar de temida, ela é esperada e reconfortante para aqueles que dedicaram a vida à servidão e à conversão do gentio. Por outro lado, os relatos das mortes nativas são tratados como uma oportunidade de redenção. "O Novo Mundo era inferno, sobretudo por sua humanidade diferente, animalesca, demoníaca, e era purgatório, sobretudo por sua condição colonial" (MELLO E SOUZA, 1993, p. 77). Há uma seriedade intrínseca a esses relatos, determinando o destino amaldiçoado dos pagãos em contraste com os evangelizados e, até mesmo, com os que convertem-se à beira da morte. Em todos os casos, está ali a presença divina na última hora, reconfortante e compensatória para uns, esmagadoramente punitiva para outros.

> Foram a um lugar onde havia uma grande matança de escravos, trabalharam para impedi-la, escusaram-se os índios dizendo que já não podia ser por estarem já todos os gastos feitos e os convidados reunidos. Puseram-se então a pregar os escravos e, tendo-os convertidos, não queriam consentir os índios que os batizassem, dizendo que todos os que matassem depois de batizados quando comessem aquela carne morreriam, e que portanto eles não o haviam de consentir, e com isto os velavam muito bem. [...] E o primeiro que mataram se pôs de joelho, levantadas as mãos, chamando o nome de Jesus, e assim fizeram os outros, entre os quais entraram três meninos muito pequenos, inocentes, bendito seja o Senhor para todo sempre. (CORREIA, 1554)[3]

Para Hans Staden a morte é crua, dura e realista. Deus está somente na sobrevivência, sendo que a presença divina não é registrada em imagem, apenas em texto, onde, explicitamente, deixa-se claro que a sobrevivência ocorre pela força de Nosso Senhor e pela oportunidade de alertar ao Velho Mundo sobre a barbárie praticada na América.

[3] Carta escrita em 1554 em Piratininga, pelo Irmão Pedro Correia a um padre do Brasil.

Figura 3: O golpe mortal

Figura 4: A carne é assada

Figura 5: A cabeça será comida

As figuras 3,4 e 5 exemplificam o caráter documental das gravuras que, em *História Verídica,* não apresentam a morte como redenção. Para a vítima não há esperança pós-morte, consequentemente, a presença divina torna-se inexistente, complementando a forma ritualística e pagã que domina a representação.

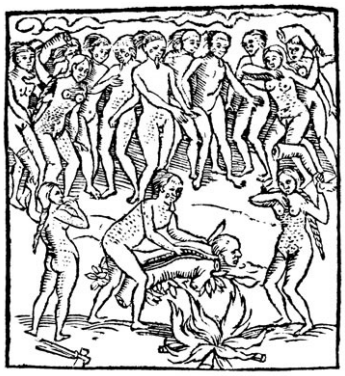


Figura 6: O corpo é despedaçado

Figura 7: Mulheres comem mingau de vísceras

> Depois que a pele foi limpa, um homem o segura e lhe corta as pernas acima dos joelhos e os braços rente ao tronco. Aproximam-se, então, as quatro mulheres, pegam os quatro pedaços, andam ao redor das cabanas e fazem uma grande gritaria de contentamento. A seguir separam as costas junto com os traseiro da parte dianteira. Dividem tudo entre si. As vísceras ficam com as mulheres. Fervem-nas, e com o caldo fazem uma massa fina chamada mingau, que elas e as crianças sorvem. (STADEN, 2008, p. 2226)

Imbuído do pensamento cristão, Staden atribui às mulheres um papel importante no contexto da barbárie e da danação, aproximando-as da representação tanto das bruxas medievais, quando relacionadas aos rituais, quanto da Eva renascentista, quando retratadas com a volúpia e mistério das nativas nuas.

> Qual é a conexão entre Eva e as índias tupinambás? Além de ser uma imagem mítica presente no cristianismo, é a que mais se assemelha à índia,

> porque ela aparece nas pinturas e gravuras como uma mulher nua, voluptuosa, jovem, de cabelos longos, num jardim com árvores, plantas e animais. Algo muito semelhante à visão europeia da natureza e dos aborígenes das Américas, um protótipo do *bon sauvage*. (CHICANGANA-BAYONA, 2017, p. 138)

As gravuras apresentam figuras femininas entretidas na execução das tarefas que envolvem a efetivação do canibalismo. Apesar de envolverem-se em atos dantescos, a disposição dos corpos transmite uma sensualidade aliciante para a imaginação do observador europeu. Esse recurso, é eficiente para conclamar a inefável presença de Deus, pois todo o pensamento católico atribui ao corpo e ao desejo femininos a concretude do Juízo Final. Consequentemente, um cenário de tanta volúpia e sensualidade acarreta o desejo, mas inevitavelmente, levará a humanidade à danação eterna.

As imagens retratam a morte violenta e selvagem, mesmo estando carregadas do simbolismo que remete à crença religiosa, porém, são complementadas pelo narrativa em texto que mantém sua função documental, relatando objetivamente e sem excessos as etapas envolvidas no ritual antropofágico.

A intertextualidade das gravuras e dos relatos escritos em *História Verídica* é determinante para denotar o tom de denúncia assumido no discurso e, nesse ponto, é relevante considerar o objetivo dos estudos interartístico, segundo (CLÜVER, 1997), para destacar a atribuição de sentido por meio da obra de Hans Staden. Quando dois sistemas semióticos se combinam, assim como ocorre com os relatos textuais e a pictografia comprobatória de *História Verídica*, cabe ocupar-se de sua análise para tratar de "questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por esta razão apenas será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais" (CLÜVER,1997, p. 53), essa ideia de contexto cultural consolida a natureza midiática da obra de Hans Staden que foi estruturada e produzida para alimentar o imaginário europeu em relação ao que se pensava sobre a América.

Assim, após considerar as características determinantes do Quinhentismo e o tratamento dado à morte pelos missionários nesse período, é válido resumir a selvageria do relato de Hans Staden em algo como um espetáculo destinado a alimentar os ideais do etnocentrismo da Europa, bem como o egocentrismo da Igreja Católica que fez dos nativos do Novo Mundo a tábua de salvação da dominação por meio da evangelização

com o apoio do mundo civilizado, justamente, sentindo-se ameaçada pela barbárie da morte canibal.

Referências

BRY, Theodor. *Americae Tertia Pars Memorabile Provincie Brasilie Historiam*. Disponível em: https://www.brasilianaiconografica.art.br - acesso em 10 de julho de 2019.

BUENO, Eduardo. Como era gostoso Hans Staden: um livro para devorar *in Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: LP&M, 2008. (livro eletrônico).

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. Vol I. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do novo mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII).* Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 4 dez. 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

LUZ, Guilherme Amaral. *Carne humana: canibalismo e retórica jesuítica na américa portuguesa (1549-1587*). Uberlândia: EDUFU, 2006.

MELLO E SOUZA; Laura de. *Inferno atlântico: demonologia e colonização – séculos XVI a XVIII.* São Paulo: Cia das Letras, 1993.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais.* São Paulo: Cultrix, 1982.

PRIMEIRAS cartas do Brasil: 1551-1555. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.

SCHWARCZ, Lilia M. STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Cia da Letras, 2018.

SCOPELLY, Carlos. *Literatura brasileira: Quinhentismo*. Ebook Kindle: 2016. (livro eletrônico).

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: LP&M, 2008. (livro eletrônico).

INTERMIDIALIDADE E ESTÉTICA DA IMPUREZA NA OBRA "TRÊS CONTOS DE CORTÁZAR", DE GILBERTO MENDES

Rita de Cássia Domingues dos Santos (UFMT)[1]

Resumo: O objetivo deste texto é contribuir para a discussão sobre intermidialidade na música de concerto, relacionando a criação no âmbito musical com a literatura pelo viés da Estética da Impureza e da Teoria da Paródia. Para desvelar estes procedimentos será apresentada uma análise intertextual do tríptico "Três Contos de Cortázar", de Gilberto Mendes. Estudando os processos e as estruturas das relações entre os respectivos contos de Cortázar e as peças musicais, observou-se a conexão com a literatura, interpenetrada pela Estética da Impureza no seu processo composicional, caracterizando assim este estudo como uma pesquisa sobre intermidialidade na música de concerto brasileira do século XX.
Palavras-chave: Estética da Impureza; Julio Cortázar; Gilberto Mendes; Intermidialidade; Literatura e Música.

Introdução

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016), profícuo compositor brasileiro de música de concerto, viveu intensamente o século XX e, além da música, amava outras mídias como literatura e cinema. Constantemente trabalhava com a literatura, usando desde as poesias concretas de Augusto de Campos "Tensão" (1956) e de Décio Pignatari "Beba Coca- Cola" (1957) na sua segunda fase composicional (1960 a 1981); passando pelos *haiku* do monge budista Issa (1763-1827), até o poema "Pneumotórax" (1930) de Manuel Bandeira, estes últimos autores utilizados em sua terceira fase composicional (1982 a 2015). O objetivo principal deste artigo é contribuir para a discussão sobre intermidialidade na música de concerto, relacionando este conceito com a Teoria da Paródia de Hutcheon (1985) e com a Estética da Impureza de Scarpetta (1985).

Consideramos como pressuposto a etimologia do termo intermidialidade, que "nos traz de volta ao jogo de 'estar no entre-lugar', um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos, ou gêneros e significados." (MÜLLER, 2012). Nesta pesquisa este campo epistemológico se expande para o uso da Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985) e da Paródia (HUTCHEON, 1985) nas produções musicais contemporâneas.

Em seu livro *L' Impureté*, de 1985, Scarpetta discorre sobre a arte contemporânea, relacionando as manifestações artísticas da segunda metade do século XX com um novo tipo de estética. Segundo o autor, a Estética da Impureza abarca o novo e o velho, a

[1] Professora da Pós-Graduação de Estudos em Cultura Contemporânea (ECCO), Mestre em Artes (USP), Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT). Contato: rita.domingues@gmail.com.

vanguarda e a evocação do passado e do moderno, as denominadas "baixa" e "alta" culturas, abraçando inclusive a comunicabilidade do *pop art* e da cultura de massa. Contradiz a dissertação massiva e homogênea, usa frequentemente de ironia, exalta o teor dionisíaco sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese), existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis. (SCARPETTA, 1985). Em oposição ao conceito de pureza e especificidade nas artes e respectivas mídias, a Estética da Impureza oferece a visão de entrelaçamento e interpenetração entre elas, numa relação interartes e intermidiática.

Hutcheon em seu livro *Uma Teoria da Paródia* (1985), define a paródia como imitação com diferença crítica. Característico da paródia é o uso do conhecido, do esperado, num contexto diferente, como a utilização de um recurso da música para gerar uma expectativa que depois se contradiz, apenas para ilustrar uma possibilidade intermidiática entre tantas.

O conceito de *ethos* de Hutcheon, foi utilizado por Everett (2004), para ofertar um quadro útil na análise das motivações estéticas que orientaram alguns compositores do século XX a adotar várias técnicas paródicas.

Para desvelar estes procedimentos será apresentada uma análise intertextual do tríptico "Três Contos de Cortázar" (1985), obra de Gilberto Mendes, coincidentemente composta na mesma época que as obras dos dois principais referenciais teóricos.

Três Contos de Cortázar

As peças *"Diálogo de Ruptura", "Ventos Alísios" e "Apocalipse de Solentiname"* compõem esta obra, na qual o compositor faz um tributo ao escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). O conto "Diálogo de Ruptura" está presente no livro *Um Tal Lucas* (publicado em 1979) e os contos "Ventos Alísios" e "Apocalipse de Solentiname" fazem parte do livro *Alguien que anda por ahí* (publicado em 1977).

Três Contos de Cortázar foram compostos para a pianista Beatriz Roman, sendo que o primeiro foi *"Ventos Alísios"* (julho de 1985), o segundo *"Diálogo de Ruptura*" (agosto de 1985) e o terceiro *"Apocalipse de Solentiname*" (dezembro de 1985), mas na partitura o compositor numera como I a peça *"Diálogo de Ruptura*", em seguida *"Ventos Alísios" e* como III *"Apocalipse de Solentiname*".

Este tríptico, que o compositor denomina na partitura com o subtítulo "Destino das Explicações" (título de outro conto do Cortázar), foi estreada pela pianista em Nova York em 20 de outubro de 1986 em concerto patrocinado por *North-South Consonance.* Posteriormente Beatriz Roman apresentou este tríptico no Carnegie Hall na mostra *"Sonidos de las Américas, Brasil"* em abril de 1996, ocasião na qual Gilberto Mendes foi cumprimentado por Philip Glass (SANTOS, 1997, p. 108). *Três Contos de Cortázar* vem sendo executado na Itália pelas pianistas Cristina Campi e Claudia Mariani, na Bélgica por Mireille Gleizes e no Brasil principalmente por Antônio Eduardo Santos. Sobre esta obra, Mendes declarou:

> (...) decidi compor três peças com os três títulos destes seus contos e algum tipo de referência a eles: *Diálogo de Ruptura*, duas estruturas musicais, minimalisticamente repetidas como perguntas e respostas obsessivas; *Ventos Alísios*, em que as terças do tema inicial fazem alusão ao *Blue in Thirds* citado no conto; um momento mais romântico, mais *cantabile*, situa o personagem italiano, e um sopro meio desesperado, angustiado – o espírito geral do conto – perpassa toda a peça, devendo impulsionar sua interpretação; *Apocalipse de Solentiname*, três andamentos, a chegada a São José da Costa Rica, o encontro com Ernesto Cardenal, depois o Apocalipse em Solentiname e por último a perplexidade diante da tragédia vista pelos dispositivos. Os *Três Contos* ainda foram tocados em New York, no Summergarden 1993, do MoMA, pela pianista Jennifer Hayghe. (MENDES, 1994, pp. 210, 211)

Devido às características peculiares de cada conto, e porque se faz necessário conceituar a terminologia, são apresentadas separadamente cada uma das peças: "*Diálogo de Ruptura"*, "*Ventos Alísios"* e "*Apocalipse de Solentiname"*.

Diálogo de Ruptura

O conto "Diálogo de Ruptura" é uma conversa truncada, que não parece fazer sentido, pois as frases são desconexas, o que induz à percepção de que na verdade são dois monólogos paralelos, cada qual com vários assuntos. Esta peça e a segunda do tríptico, "*Ventos Alísios",* apresentam semelhanças na estrutura formal: Parte *a* com perfil minimalista, Parte *b* sem perfil minimalista, Parte *a*' menor do que as outras partes e *Coda* exibe rupturas com pausas, sendo mais rítmica e com textura e articulação diferentes. O compositor solicita que o intérprete repita os blocos A e B na seguinte ordem e sem interrupção: AB ABB AB AABB AB AAABB ABBBB AABB. Esta situação cria a textura minimalista, logo no início da música (Parte *a*).

Toda música é sustentada pela progressão de tons inteiros do baixo do bloco A, partindo da nota *fá* e caminhando para a nota *mi bemol*, com exceção do início da Parte

b que tem a progressão do bloco B e a finalização da Parte *a*', assim como o início e o final da *Coda*.

Em "*Diálogo de Ruptura"* para apresentação deste baixo o compositor utiliza um recurso composicional que remete ao uso do *Color* na *Ars Nova* com as notas *fá, mib, réb, mib*, recorrentes na linha do baixo durante toda a obra, com exceção de alguns trechos presentes no bloco B (finalização em *Dó*), na transição da parte *a* para a parte *b* e na *Coda*. A parte *b* apresenta melodia marcante na voz aguda e a *Coda* é contrastante, rítmica, contrastando com o fluxo que a textura minimalista criou nos primeiros dois terços da peça, e finaliza com o agrupamento sonoro oriundo do terceiro compasso da peça.

Em relação à intertextualidade, observa-se em "*Diálogo de Ruptura"* que a progressão de tons inteiros do baixo que sustenta toda peça é proveniente de obra anterior de Mendes, "*Peça para Piano nº 16"*, de 1959, procedimento denominado por Ap Siôn de intertextualidade intratextual, ou seja, quando consideramos o conjunto total da obra de um compositor como um grande texto (AP SION, 2007, pp. 61,70). A sequência de quintas paralelas desta peça aparece em "*Diálogo de Ruptura"* na forma de arpejos.

Usando a abordagem analítica de Everett (2004), temos em "*Diálogo de Ruptura"* dois momentos com uso de paródia: na linha do baixo e na *Coda*. No primeiro momento, em relação à linha do baixo, o *ethos* que acompanha o uso do material da "*Peça para Piano nº 16"* é deferente (neutro). Na *Coda*, tanto a alusão ao ritmo de Bossa Nova como aos procedimentos composicionais de Villa-Lobos apresentam o *ethos* contraditório ou irônico, pois criam um contexto inesperado que transforma e subverte o significado expressivo do elemento emprestado. No caso, a ironia aqui é gerada pela justaposição incongruente de elementos estilísticos, transmitindo um *ethos* irônico em níveis metafóricos mais amplos de interpretação.

Ventos Alísios

Este texto de Cortázar se desenvolve com a história de um casal, Mauricio e Vera, que na tentativa de resolver o desgaste da relação, procura numa viagem à Mombaça (uma estação balneária) aventuras com novos parceiros, Sandro e Anna, sendo este o momento de cume da trama, com um aumento no número de personagens.

Durante todo o conto perpassa um clima melancólico, sendo que ao fim fica a impressão de que Vera e Maurício cometem suicídio.

A peça é construída de maneira similar a anterior, "*Diálogo de Ruptura"*, com repetição dos blocos A, B e C. Na Seção *a* o Bloco A é repetido doze vezes na íntegra. O bloco A se ligaria a uma ambiência do *blues*, uma aproximação na essência da obra musical citada no conto, que é "*Blues in Thirds"*, da autoria de Earl Hines (1903 – 1983). Nesta seção o Bloco B é repetido quatro vezes na íntegra, mas aparece parcialmente também no início da Variação 3. O Bloco C é repetido cinco vezes na íntegra. Na Seção *a*' o Bloco A é repetido quatro vezes, o Bloco B é repetido três vezes e o Bloco C é repetido apenas uma vez

A Seção b se mostra como variação do bloco A, da Seção a. Mendes compara esta parte de "*Ventos Alísios"* com as valsas berlinenses dos anos 30:

> Um filme recente de István Sabo, Mephisto (...) apresentou uma belíssima valsa desses anos 30 berlinenses (...) Meus *Ventos Alísios*, em sua parte B, refletem o espírito musical dessa época, que ficou na minha lembrança para sempre. Espírito que Richard Rodgers soube tão bem transportar para New York. (MENDES, 1994, p. 29)

Na Seção *b* de "*Ventos Alísios"* temos o uso de paródia de acordo com a abordagem analítica de Everett (2004). Gilberto Mendes compara a Seção *b* desta peça com as valsas berlinenses dos anos 30 (MENDES, 1994, p. 29). Já Antônio Eduardo Santos afirma que o clima italiano desta seção é uma lembrança das canções do Festival de San Remo da década de 60, representando o personagem italiano do conto de Cortázar (SANTOS, 1997, p. 105). Observa-se que neste trecho a ironia é comunicada por meio de sinais implícitos, ao invés de explícitos, a mensagem transliteral é embutida no texto de tal maneira que somente o público culturalmente e ideologicamente apto compreende a dupla significação. Apenas quem ouviu as valsas berlinenses dos anos 30 e as canções do Festival de San Remo da década de 60 será capaz de reconhecer a ironia paródica ou ainda, aqueles que ouvirem a música de Mendes terão uma reminiscência ou uma sensação de *déja vu* ao se depararem com aquelas valsas ou com as canções de San Remo, sendo então também habilitados a perceber a dubiedade desta Seção *b.*

Em relação aos tipos abstratos e gerais de intertextualidade (AP SIÔN, 2007), nota-se no ritmo de "*Ventos Alísios"* a tendência de Mendes para a repetição e quanto à

harmonia apresenta-se essencialmente triádica, algumas vezes com sétimas e nonas, sendo padrões recorrentes nesta terceira fase composicional de Mendes, caracterizando uma intertextualidade intratextual.

Ainda sobre os tipos abstratos e gerais de intertextualidade, em relação à forma e ao som temos semelhanças com o procedimento composicional denominado liquidação da música tonal clássica que promove como fim a dissolução da sentença, através da variação. A diferença de procedimento em "*Ventos Alísios"* é que Mendes aplica o método a um material que não chega a ser uma sentença, mas sim a elementos presentes nos blocos A, B e C. Com isto, o compositor consegue carregar a música para a dissolução parcial de sua sonoridade original, criando este trecho de expectativa antes da entrada da Seção *b*.

Apocalipse de Solentinamente

No conto "El Apocalipsis de Solentiname" Julio Cortázar relata, de maneira ficcional e criativa, sua visita ao arquipélago de Solentiname, Nicarágua, na década de 1970. Como personagem, Cortázar chega à noite e conta que viu pinturas feitas pelos camponeses de Solentiname.

Cortázar retorna a Paris, experienciando sua volta como um retorno a outro mundo, e observa que retorna ao tempo da vida burguesa, ao tempo do relógio. De volta a sua casa, manda revelar e fazer cópias dos filmes e projeta seus *slides*. Nota, então, que as imagens das pinturas *naïfs* desapareceram substituídas por cenas de violência e de repressão policial na América Latina. Verdadeira visão do Apocalipse acontecendo devido aos regimes ditatoriais. O personagem Cortázar é tomado por angústia, mal-estar e vai vomitar no banheiro, enquanto sua namorada Claudine, que acaba de chegar, observa os *slides*. Quando volta para junto dela, ela lhe diz que achou belíssimas as fotos das pinturas populares.

Temos na peça "*Apocalipse de Solentiname"* dois momentos com uso de paródia: nas partes A e A' o uso do mesmo procedimento da "*Peça para Piano nº 16"* e no trecho específico que o compositor cita *"Diálogo de Ruptura"*. Quando o compositor cita a peça "*Diálogo de Ruptura"* o *ethos* que acompanha esta ocorrência paródica é deferente (neutro). Porém quando o compositor faz o uso contínuo de uma mesma figura rítmica e elimina as de barras de compasso, diferentemente das outras

obras dele que usam este mesmo procedimento, nesta Mendes gera um tropo de alienação. (EVERETT, 2004).

Assim como os compositores movidos por uma agenda socialista, como Kurt Weill para a produção teatral épica de Brecht *A Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, Mendes adota aqui a paródia como um dispositivo para denotar a alienação, como a que Claudine demonstra no conto em relação a tragédia ocorrida no arquipélago de Solentiname. De um âmbito estético, a tragédia nessa peça instrumental surge como um tropo que é duplamente codificado, apresentando ora características serialistas ora características minimalistas, sem fixar propriamente nenhum estilo. Isto remete à própria questão do conto: são as fotos representativas das figuras *naïf* ou da violência da ditadura?

Nesta terceira peça do tríptico observa-se, nas partes A e A', procedimentos composicionais como o uso contínuo de uma mesma figura rítmica e eliminação de barras de compasso que são provenientes de obra anterior de Mendes, "*Peça para Piano nº 16"*. Estes mesmos recursos foram usados quatro anos mais tarde por Mendes na obra "*Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul"*. Esta peça para piano de 1989 também apresenta estes procedimentos, caracterizando assim uma intertextualidade intratextual no nível de som/textura. Ainda como intertextualidade intratextual, nota-se a citação de trecho de "*Diálogo de Ruptura"* dentro da peça "*Apocalipse de Solentiname"*. (AP SIÔN, 2007).

Considerações Finais

Pela Teoria da Paródia de Hutcheon (1985), através da abordagem analítica de Everett (2004), pode-se notar como o processo intermidiático de Mendes desvela camadas paródicas na interpretação dos contos. O uso das categorizações de Ap Siôn (2007) foi relevante para a constatação do predomínio da intertextualidade intratextual, ou seja, ou seja, quando consideramos o conjunto total da obra de um compositor como um grande texto.

Em "*Diálogo de Ruptura"*, logo no início da música, os blocos A e B, minimalisticamente repetidos, representam os dois personagens do conto com suas falas truncadas, permeadas por perguntas obsessivas, num diálogo de ruptura. Características da Estética da Impureza como o apreço ao passado e a mistura também aparecem nesta peça. Na peça "*Apocalipse de Solentiname"* também o Serialismo (técnica

composicional que impõe restrições, com regras bem específicas) é usado de maneira "impura", sem o rigor preconizado pelo dodecafonismo de Schoenberg (1874-1951), onde todo o material de alturas utilizado em uma obra dodecafônica, seja melódico (estruturas horizontais) quanto harmônico (estruturas verticais), deve ser originado com base na série.

Em "*Ventos Alísios"* pode-se perceber a mistura de procedimentos pelo viés da Estética da Impureza, como no uso de elementos do jazz (arpejos, *blue notes* e acordes *plaqué*). A ambiência sonora do bloco inicial desta peça se conecta a obra musical citada no conto. "*Blues in Thirds"* é estabelecido desde o início do conto por Cortázar como sendo uma espécie de tema do primeiro casal, que logo após a aventura parte de Mombaça, momento em que a música de Hines é rememorada. Desta forma, estudando os processos e as estruturas das relações entre os respectivos contos de Cortázar e as peças musicais, observou-se na obra *Três Contos de Cortázar* de Mendes a intermidialidade com a literatura, interpenetrada pela Estética da Impureza e pelas camadas paródicas no seu processo composicional.

Por este breve apanhado, parece se revelar o êxito obtido pela arte intermidiática de Gilberto Mendes ao adotar em seus procedimentos composicionais a mistura com aspectos derivados da literatura. Ao fazer uma espécie de releitura musical de contos literários, o compositor conseguiu construir sua música à maneira do conto que lhe inspirou. Não se trata, no entanto, de algo puramente subjetivo, como ficou demonstrado pelas análises intertextuais das músicas, donde se extraiu a observação de estruturas e técnicas de composição alinhadas com a estrutura e apresentação dos textos dos contos. Por fim, este estudo não apresenta conclusões exaustivas, pois ao passo em que se descobrirem novas relações, análises mais aperfeiçoadas poderão trazer uma melhor compreensão sobre o desenrolar destes processos.

Referências

AP SIÔN, Pwyll. *The Music of Michael Nyman: Texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate, 2007

EVERETT, Y. *Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen*. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html>. Acesso em: 17 jan. 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: edições 70, 1985.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical:* dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões... In: DINIZ, Thais F. N. e VIEIRA. *Intermidialidade e estudos interartes*:.... Belo Horizonte: Rona, 2012, pp.75-95.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997

SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

A ÉCFRASE CONTEMPORÂNEA, UMA REFLEXÃO TEÓRICA

Thais Kuperman Lancman (UPM)[1]

Resumo: Esta comunicação, parte de pesquisa de doutorado em andamento, consiste em uma discussão teórica acerca do conceito de écfrase, considerando os desafios que a contemporaneidade àquilo que de forma mais conservadora é definido como "representação verbal de configuração não-verbal". É relevante discutir o conceito de écfrase quando as obras de arte transpostas para a literatura fogem dos suportes tradicionais da arte, como pintura e escultura, envolvendo a performance, diferentes ideias de instalação, obras site-specific, idealizadas para um local determinado, desestabilizando o papel do artista e do receptor, do espaço expositivo e do papel do artista.

Palavras-chave: écfrase; intermidialidade; literatura contemporânea; arte contemporânea

Nesta comunicação farei um breve percorrido sobre o conceito de écfrase, para chegar a uma ideia de écfrase contemporânea. Meu objetivo é mostrar como se deu a mudança de compreensão do conceito da Antiguidade até os estudos mais recentes e como essas diferentes fases contribuem, quase que em igual medida, para o estabelecimento de uma teoria que dê conta da écfrase na literatura atual. Isso significa entender a écfrase à luz das mudanças que sofreram tanto a literatura quanto as artes visuais. Nosso foco é o romance, por si só um gênero em constante transformação, portanto nosso objetivo é chegar à écfrase narrativa, uma forma negligenciada de écfrase segundo Tamar Yacobi. Utilizaremos como exemplo obras do escritor catalão Enrique Vila-Matas. Em relação às artes, buscamos uma teoria e uma metodologia que dê conta da complexidade de um universo que envolve as tradicionais pintura e escultura, mas também instalação, *ready-mades*, vídeo e uma combinação entre estes e outros suportes.

Quando falamos em écfrase, o conceito mais simples que vem à mente é "representação verbal de representação gráfica" (HEFFERNAN, 2004, p.299). Clüver, ao revisitar essa definição, afirmou que ela tinha a qualidade de ser "*catchy*" (CLÜVER, 2017, p.31), de fácil adesão. Entretanto, uma definição simplista acaba mostrando suas limitações quando colocada à prova.

A primeira parte da sentença, representação verbal, parece menos problemática. Alguns autores já falam em écfrase cinematográfica ou écfrase musical, fugindo do verbal, porém é mais comumente aceito que a écfrase ocorra tendo o verbal como destino. A ideia de representação, algo que é representado por meio do texto escrito, abre

[1] Doutoranda em Letras (UPM), Mestre em Literatura Judaica (USP). Contato: lank.thais@gmail.com.

possibilidades para diferentes gêneros ou formas textuais: poemas, trechos de romances ou até mesmo, como menciona Clüver (1997, p.42), um catálogo de leilão, o artigo de um crítico. Isso é de especial interesse quando pensamos no romance contemporâneo, que tem como uma de suas caraterísticas a incorporação de outros gêneros. O conceito de representação não se restringe a uma reconstrução verbal do visual, incluindo uma reflexão sobre o objeto retratado, uma análise, mais ou menos subjetiva, sobre ele. Há, porém, um problema que não reside na frase cunhada por Heffernan mas no estudo do autor sobre a écfrase: ele se limitou a analisar poemas, assim como tantos outros. Clüver tratou principalmente de poemas, assim como Valerie Robillard e Hans Lund. Nenhum, porém, limita o conceito à forma poética, inclusive, reconhecem que há poucos estudos acerca da écfrase em textos narrativos.

Já a segunda parte do conceito de Heffernan, quando ele se refere à representação visual, é mais problemática. Primeiramente, restringe a écfrase a obras de arte, excluindo, por exemplo, a arquitetura. Clüver (2017) nominalmente criticou esse ponto e o refutou. Indo mais adiante, Vieira (2016)estabeleceu critérios de análise para a écfrase arquitetônica. Porém, entre Heffernan e Vieira há um ponto-cego, a arte não-representacional. A arte contemporânea se afastou da representatividade, algo que teve início ainda nas vanguardas do século XX. As duas perguntas levantadas por essas críticas a Heffernan, a possibilidade de uma écfrase não relacionada a artes e uma écfrase de arte não-representacional são úteis quando pensamos na representação da arte contemporânea no texto literário.

Em busca de respostas para as questões colocadas ao conceito mais simplista de écfrase, voltamos ao início da história, quando o conceito de *ekphrasis* começou a aparecer nos *Progymnasmata*, manuais de retórica da Grécia Antiga. É uma combinação de *phrazein* – contar, mostrar, fazer entender – e *ekh* – fora, integralmente, até o fim. O termo foi utilizado pela primeira vez no século 1 como mecanismo ou procedimento retórico-poético por um Théon, talvez Hélio Teão, professor de Retórica (MARTINS, 2017, p.166).

Teão e seus contemporâneos definiam a écfrase como descrição ou de apresentação de objetos, pessoas e lugares, diferente de outros recursos semelhantes por seu caráter persuasivo. Persuadir significava atingir as emoções do receptor, fazendo o receptor "enxergar com seu olho mental" (WEBB, 1999, p.15) aquilo que estava ausente. A

qualidade fundamental da écfrase, diziam os rétores, era a enargia, por vezes traduzida como vivacidade. Aqui, falaremos em enargia para demarcar a especificidade de seu uso, aliada a um recurso literário particular e com essa intencionalidade única, a de fazer o receptor ver e sentir aquilo que é descrito pelo emissor.

Em relação aos objetos da écfrase, os *Progymnasmata* não restringem o termo às obras de arte, mencionando-as como uma categoria entre muitas. A passagem da Ilíada em que é forjado o escudo de Aquiles, tida como a primeira descrição ecfrástica, não se refere a um objeto artístico, e sim a uma arma ricamente adornada. Além disso, é um escudo fictício, posteriormente reproduzido com base na construção verbal de Homero, marcando desde o início essa possibilidade no universo da écfrase

No século XIX, a écfrase começa a se fechar nas artes plásticas com estudos alemães sobre *Eikones*, de Filóstrato. *Eikones* é uma compilação de descrições de obras de arte bizantinas. Há nesses estudos uma compreensão diferente de enargia, atrelada *a priori* às artes plásticas, uma vez que a associação do texto literário à pintura, com evocação de elementos visuais e de uma iconografia familiar ao leitor ou ouvinte, para alguns, já seria enargia. Reproduzir no texto literário as artes plásticas seria transpor não apenas a natureza, mas uma natureza melhorada. Consequentemente, haveria uma transposição também do olhar do pintor ou do escultor para o autor.

A virada nos estudos da écfrase rumo à teoria literária dá em 1955. Leo Spitzer, segundo Ruth Webb (1999, p.16), "catapultou" o termo écfrase para a teoria literária utilizando o termo em sua análise de um poema de Keats. Até então, ele estava mais ou menos restrito aos estudos clássicos, na tradição horaciana do *ut pictura poesis*, ou "como a pintura a poesia". Com Spitzer, écfrase passa a ser entendida como um gênero literário ou um tipo de literatura, na lógica do *New Criticism*, diferente de princípio literário, como propõe Heffernan e Martins. Esse novo período da écfrase manteve-a no círculo de estudos sobre poemas que fazem referência a pinturas ou esculturas, reais ou fictícias. Uma visão radicalmente diferente do conceito mais amplo da retórica grega e dos romanos.

A isso se soma, nos estudos narrativos, a diferenciação entre narrar e descrever, com uma submissão da segunda a primeira. Lukacs (1965, p.91) afirma que o método descritivo sacrifica a tensão de romances, inserindo a dicotomia literária em um contexto maior do seu posicionamento marxista revolucionário. Entretanto, mesmo fora do seu

círculo político, um entendimento semelhante se perpetuou. Genette, ao apontar duas funções diegéticas da descrição, a ornamental e a simbólica ou explicativa, argumenta:

> A descrição é uma escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. Existem gêneros narrativos, como a epopéia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição pode ocupar um lugar muito grande, e mesmo materialmente o maior, sem cessar de ser, como vocação, um simples auxiliar da narrativa. Não existem, ao contrário, gêneros descritivos, e imagina-se mal, fora do domínio didático (ou de ficções semididáticas como as de Jules Verne), uma obra em que a narrativa se comportaria como auxiliar da descrição. (GENETTE, 2008, p. 265)

Damos mais um salto para chegarmos ao ponto atual dos estudos a respeito da écfrase, no contexto da intermidialidade. O foco deixa de ser apenas a literatura mas sim as mídias e como elas se relacionam, ou seja, o processo de passagem de uma a outra. Nesse sentido, Lars Elleström propõe que a écfrase integre uma área de conhecimento mais ampla, que se funde a todo tipo de adaptação. Para Elleström (2010, p.15), mídias são ao mesmo tempo similares e diferentes e a abordagem intermidiática deve partir de esclarecer os aspectos relevantes para a comparação e como eles dialogam entre si. Aquilo que elas possuem de essencialmente similar é o que permite o estabelecimento da "ponte" e, para entendê-la, é preciso conhecer tanto essa ponte quanto o quê ela liga. A amplitude da proposta de Elleström, que expande ao máximo para se ater à particularidade dos fenômenos em si, é a proposta teórica que nos parece mais interessante, por não restringir *a priori* nenhum suporte artístico nem nenhuma proposta que venha a ser reproduzida por meio da écfrase.

Irina Rajewsky (2005, p.44) aponta que, em um sentido amplo, a intermidialidade se ocupa dos fenômenos entre mídias, envolvendo, portanto, o cruzamento de fronteiras ou o estabelecimento de zonas fronteiriças, ainda que difusas, diferenciando-a daqueles que poderiam ser identificados com os prefixos: intra e trans.

Rajewsky (2005, p.51) propõe uma categorização de fenômenos intermidiáticos: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. A écfrase, como a maioria dos fenômenos, não necessariamente se encaixa em apenas uma dessas categorias. Porém, para o tipo de análise que propomos, a qual apresentarei brevemente, transposição midiática parece ser a classificação mais fértil, pois sugere a transformação de um produto ou seu substrato em uma produção em outra mídia. Essa ideia, em última

instância, é bastante próxima do texto ecfrástico fazendo o papel dos olhos do leitor na obra de arte ausente, pois é na transformação que esse "olho mental" é fundamentado.

Esse ponto também parece ser retomado por Clüver (2017, p.37)que, ao discutir o conceito de écfrase, insere a "transmissão da percepção" sobre uma configuração visual, real ou fictícia, ou uma reação sobre essa mesma configuração. Ademais, há a possibilidade da écfrase ser um texto independente, ou uma passagem integrada a outros textos (CLÜVER, 2017, p.42). Embora dê ênfase à poesia, Clüver dá margem à écfrase narrativa.

A definição de Clüver é abrangente ao abandonar o critério de representatividade da obra artística-fonte, até mesmo entendendo que não precisa ser uma obra de arte. Valerie Robillard (1998) também irá destacar a necessidade de pensar a écfrase da arte não-representacional. Entretanto, a definição de Clüver encontra uma barreira ao tratar a écfrase como verbalização de configurações visuais não cinéticas. Por não cinética, ele entende tudo aquilo que não é filme. Entretanto, como é possível ter essa limitação no campo da arte contemporânea, em que vídeos, originais ou apropriados, constituem suporte tão importante? Como no exemplo a seguir, de, de Enrique Vila-Matas:

> Perto do entardecer, chegamos à Hauptbahnhof para ver um estranho espaço da velha estação, *Artaud's Cave*, instalação fílmica montada pelo venezuelano Javier Téllez para a Documenta. [...] A instalação fílmica apresentava uma encenação de *A conquista do México*, obra de Artaud que eu lembrava ser uma tentativa de atacar o espectador, de criar o forte efeito de um golpe de machado no mar gelado que existe em todos nós. Artaud tinha compreendido que a única arte que poderia interessar aos intelectuais era uma que celebrasse a primazia das ideias. [...] E por isso uma audiência refinada de franceses escutava respeitosamente os gritos de Artaud. (VILA-MATAS, 2015, p.183)

No que essa passagem deixa de parecer ecfrástica? Ela desperta enargia, apresenta a obra e reflete sobre ela, transfere um olhar particular, inclusive sobre o suporte fílmico ou apesar dele. Indo mais adiante, a arte contemporânea e, por consequência, a écfrase, desafia até mesmo a ideia de configurações visuais, como no trecho a seguir, também de Não Há Lugar Para a Lógica em Kassel:

> Boston, vendo que eu estava desconcertado com a corrente de ar que circulava por aqueles lugares vazios e que tinha levantado a gola do casaco, me conduziu até uma discreta e pequena placa que havia em um ângulo formado por duas paredes brancas e desoladas. Pela placa fiquei sabendo, chocado, que a corrente de ar era artificial e assinada por Ryan Gander. [...] Boston acrescentou que Gander tinha dado o título de *The Invisible Pull* para aquela

> brisa etérea que parecia empurrar de leve os visitantes. (VILA-MATAS, 2015, p.60)

A obra em questão é uma corrente de ar, logo ela é sentida, e não vista. A configuração visual é a reação dos visitantes do espaço à obra, o que cria um jogo interessante entre obra e espectador. Nem por isso, sua transposição para o texto literário deixa de ser ecfrástica. Parece ser mais proveitoso acrescentar critérios que deem conta dessas manifestações artísticas.

Clüver (2017, p.61) deixou seu conceito em aberto para mudanças que viriam: "A presente definição pode persuadir aqueles que a lêem agora, mas como uma construção cultural está fadada a mudar". Um ponto de partida para o nosso trabalho é a incorporação da écfrase arquitetônica, como proposta por Vieira, que insere o conceito de corporeidade na relação do observador com a coisa observada, o olhar que é transposto para o texto é uma experiência sensorial mais complexa:

> Em suma, a corporeidade – tanto do ponto de vista espaçotemporal e sensorial como do ponto de vista filosófico – é relevante para mostrar o efeito do corpo do usuário (ou leitor) em um ambiente arquitetônico. (VIEIRA, 2016, p.108)

Na observação de obras de arte contemporânea como as já mencionadas, a corporeidade, somada ao aspecto espacial e não-representacional da arquitetura, são essenciais em sua construção e fruição, constituindo a écfrase classificada como performativa (VIEIRA, 2016, p.119).

Clüver (2017, p.61) ainda sugere que a construção cultural muda principalmente a recepção dos textos como ecfrásticos ou não e, diante disso, destaca a importância dos marcadores para que os textos sejam entendidos como tal. Dessa forma, buscamos outros autores que ressaltam a importância dos marcadores textuais da écfrase.

O modelo diferencial proposto por Valerie Robillard fornece uma diferenciação entre textos mais fortemente demarcados e aqueles com sinais mais nebulosos. A tipologia é horizontal, organizada "da esquerda para a direita, para ilustrar a força das relações ecfrásticas" (ROBILLARD, 1998, p.60). No sentido sugerido, estão nessa ordem as écfrases representativa, atributiva e associativa, com suas respectivas subcategorias.

Na categoria mais à esquerda, representativa, estão incluídos textos fortemente intertextuais, com o objeto fonte sendo representado ou re-apresentado e, dessa forma, proporcionam enargia. Como subcategorias, estão estruturação análoga e descrição.

A segunda categoria, atributiva, se refere a textos marcados pela nomeação da obra-fonte, no texto ou em qualquer parte ou, ainda, alusão ao artista, seu estilo ou escola estilística.

Há ainda uma terceira categoria, associativa, para textos que fazem referência a "convenções e ideias associadas às artes plásticas" (ROBILLARD, 1998, p.62) (in pursuit 62), portanto, com marcadores textuais sutis, que são as menções estruturais, temáticas ou teóricas ao universo das artes visuais, e que são, por meio desses recursos, textos dialógicos ou autorreflexivos.

A proposta de Robillard nos interessa pois ele nos permite esmiuçar o processo de produção da écfrase, aprofundando sua compreensão. Também dessa forma podemos observar a recepção da obra por meio dos recursos empregados, e entendendo que o conjunto obra fonte, texto alvo e leitor permitem novas compreensões de ambos. Embora a autora centre seus estudos, como outros, em poesia, pintura e escultura, ele parece ser amplo de uma maneira que compreende a arte contemporânea em sua variedade de suportes.

O modelo diferencial de Robillard pode ser percebido na obra de Enrique Vila-Matas, já mencionado anteriormente. Buscamos exemplos que também esticam o conceito de écfrase de seu uso mais comum, poemas sobre obras de arte convencionais. Utilizaremos a narrativa e a verbalização de arte contemporânea.

Como exemplo de écfrase da categoria representativa:

> A fumaça foi a primeira coisa que vi quando, em um caminho enlameado, começamos a nos aproximar da curva do parque onde se encontrava *Untilled*, a incrível e inesquecível instalação de Huyghe. Terras a serem aradas, lavradas, sulcadas? O que mais pude apreciar, nessa minha primeira de muitas visitas a esse espaço que tanto me perturbou, foi a profunda estranheza do lugar. Era impossível ficar indiferente ali. Notava-se de cara que era um dos principais espaços de toda a Documenta. O artista francês tinha conseguido transformar uma zona de jardim francês, ou seja, uma zona da ordenada natureza do parque, em uma espécie de espaço em processo de construção/desconstrução; um processo paralisado no tempo, com elementos vivos e inanimados. (VILA-MATAS, 2015, p.130)

Nessa passagem, há o olhar do narrador sobre a obra de arte identificada, descrição e análise de alguns de seus elementos, ou seja, a re-apresentação da instalação Unitlled para o leitor, que concebe uma imagem mental de acordo com o que lê e com seu repertório.

Como exemplo de écfrase atributiva, temos o seguinte trecho de *Exploradores do Abismo*:

> Três dias depois, Rita já estava em Lisboa, uma parada obrigatória antes de dar o salto para os Açores. Em sua mala (uma espécie de *boîte-en-valise* no estilo de Marcel Duchamp) levava resumida, miniaturizada, a obra de Sophie Calle. Há a menção a dois artistas, Duchamp e Sophie Calle. Rita, uma personagem, imita a Duchamp: o artista francês criou essa maneira de exibir reproduções de seus trabalhos, fazendo deles portáteis, a tal boite-em-valise, e Rita fazia o mesmo com a obra de outra artista, Sophie Calle. (VILA-MATAS, 2013, p.105)

Nota-se que não há, nesse trecho, forte relação intertextual como no anterior, porém está clara a relação com o universo das artes visuais, com artistas e obras.

Por fim, em *Dublinesca*, há o seguinte trechos:

> Stephen (Dedalus) diz que Shakespeare encobrira seu próprio nome, um nome limpo, William, nas peças, um figurante aqui, um bufão ali, como um pintor na velha Itália põe seu rosto num canto escuro de sua tela. (VILA-MATAS, 2011, p.60)

O exemplo de écfrase associativa se completa nesta passagem:

> Riba continua olhando o desconhecido de impermeável e logo depois o vê entrar lentamente na névoa e então se apagar, desaparecer dentro dela. [...] Nesse mesmo cemitério, em outros tempos, Bloom chegou a ver seu criador. Se tenho um autor, é possível que tenha esse rosto, pensa. (VILA-MATAS, 2011, p.246)

Podemos pensar que a figura na névoa é o próprio autor, inserindo a si mesmo na obra como Shakespeare ou como os renascentistas. O primeiro trecho informa o leitor de um recurso artístico, cabe a esse leitor guardar essa informação e acessá-la páginas adiante. Considerado isoladamente, podemos dizer que é uma écfrase associativa.

Ao fazermos essa leitura do conceito de écfrase e suas mudanças, notamos que a recuperação de algumas características da *ekphrasis* retórica são pertinentes para a compreensão do seu uso na literatura, sendo a principal delas o resgate da écfrase da

dicotomia descrição x narração, constituindo um espaço híbrido. O conceito de enargia também é fulcral para uma análise de textos ecfrásticos narrativos, pois favorece a leitura voltada à recepção e à função desempenhada por esses trechos em uma obra maior. A abertura necessária ao tipo de objeto-fonte passível de écfrase também nos interessa, pois, embora tratemos de tudo aquilo que é chancelado pelo sistema das artes, há uma infinidade de possibilidades estéticas e materiais. Por fim, nota-se a necessidade de manter o conceito de écfrase em aberto, de forma que ele possa acompanhar as mudanças tanto na literatura quanto nas artes visuais e em outras formas de configuração visual que venham a ser objeto de écfrase, inserindo-as nas categorizações existentes e criando outras quando necessário. Essa forma de articulação parece ir ao encontro da noção de écfrase enquanto princípio literário e não gênero, algo que pode ser entendido na linha de "zonas fronteiriças" (RAJEWSKY, 2012, p.71), em vez de fronteiras.

Referências

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura*, v. 19, n. 1, 2017. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>. Acesso em: 16 set. 2018.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, n. 2, p. 37, 4 dez. 1997.

ELLESTRÖM, Lars (Org.). *Media borders, multimodality and intermediality*. 1 ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

GENETTE, Gèrard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, ROLAND (Org.). . *Análise estrutural da narativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008. .

HEFFERNAN, James Anthony Walsh. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Paperback ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? *Ensaios sobre literatura*. Tradução Leandro Konder. 1a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43–94.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, n. 2, p. 163, 30 maio 2017.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâeo sobre intermidialidade. In: DINIZ, THAÏS F.N.; VIEIRA, ANDRÉ S. (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona : FALE/UFMG, 2012. v. 2. .

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 6, p. 43, 2005.

ROBILLARD, Valerie K. In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach. In: ROBILLARD, VALERIE K.; JONGENEEL, ELSE. *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 53–72.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da Écfrase: A presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. 216 f. tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VILA-MATAS, Enrique. *Dublinesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores do abismo*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Tradução Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre. *Word & Image*, v. 15, n. 1, p. 7–18, jan. 1999.

NARRAÇÃO E MORTE NA LITERATURA BRASILEIRA E NA LITERATURA ESPANHOLA: REFLEXÕES SOBRE BERNARDO CARVALHO E JAVIER MARÍAS

Amanda Lopes de Freitas (CEFET-MG)[1]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo propor uma reflexão sobre os narradores contemporâneos nas obras de Bernardo Carvalho e Javier Marías, contribuindo para um estudo comparado entre ambos os autores e sua expressão artística no campo literário brasileiro e hispânico. Concomitantemente será investigada a representação da Morte nessas literaturas, levando em consideração a "crise da morte contemporânea" e a "crise do narrador moderno", postuladas por Philippe Àries (2003;2014) e Walter Benjamin (2012). Para este fim, serão analisados os textos *Nove Noites (2002) e Mañana en la batalla piensa en mí (1994)* de Bernardo Carvalho e Javier Marías respectivamente.
Palavras-chave: Morte; Narrador; Literatura Contemporânea; Bernardo Carvalho; Javier Marías

"... Desaparecerá a morte como saída quando a vida for muito prolongada?"[2]

Bernardo Teixeira de Carvalho (Rio de Janeiro, 1960) além de escritor é jornalista. Atuou como editor do suplemento de ensaios *Folhetim* e também como correspondente da Folha de São Paulo em Paris e Nova Iorque. A partir da década de noventa iniciou-se na literatura com a publicação de *Aberração* (1993); traduzido para mais de dez idiomas, recebeu o reconhecimento da crítica brasileira e estrangeira, sendo agraciado com inúmeros prêmios. Sua narrativa é marcada pela criação de enredos elaborados, cuja complexidade se assemelha a das narrativas policiais com a diferença de que suas personagens estão em busca da própria identidade, de sua origem familiar ou de conteúdos recalcados à luz de estranhas simetrias que descortinam tanto suas vidas múltiplas ou paralelas quanto enfatizam contextos culturais e políticos nacionais e internacionais, parafraseando Pinto (2004, p.135 *apud* Dominguéz 2015, p. 27).

Um dos temas recorrentes na narrativa de Carvalho é o da relação estabelecida entre o eu e o outro, transcendendo as fronteiras da cultura ocidental, criando, desse modo, uma tensão entre o particular e o universal – como se pode notar nas relações ficcionalizadas entre os índios Krahô em *Nove noites* e também sobre os orientais Budistas em *Mongólia* (2003) ou em relação à cultura japonesa em *O Sol se põe em São Paulo* (2007).

---

[1] Doutoranda em Estudos de Linguagens na linha Literatura, Cultura e Tecnologia pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mestre em Letras (Estudos Literários) e Graduada em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Contato: amandaletras@yahoo.com.br

[2] CANETTI, Elias. **Sobre a morte**. Tradução e notas de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Recordando que o objetivo deste trabalho é o de propor uma reflexão sobre os narradores contemporâneos na obra de Bernardo Carvalho e Javier Marías, tendo em vista a estreita relação entre representação da Morte e ato narrativo, cabe ressaltarar que a escolha do *corpus* em questão se deve ao fato de que o projeto ficcional desses escritores é marcado pela incidência da morte em sua qualidade intempestiva com uma frequência bastante expressiva: seja por meio da morte abrupta (o suicídio, por exemplo) ou da busca pela identidade mediante a uma morte familiar e, por fim, dada as relações entre morte e violência / morte, adultério e erotismo. Dessa maneira, iniciemos pelo texto de Carvalho.

O enredo de *Nove Noites* (2002**)** trata da história do antropólogo americano Buell Quain, que viveu entre os índios Krahô em 1932, e das razões ou "desrazões" para o seu suicídio, ocorrido em 02 de agosto de 1939, aos 27 anos. Em termos de narração, tem-se três narradores que se entrelaçam: a princípio, o jornalista que investiga o fato, cujo nome não nos é apresentado; em seguida, há também em primeira pessoa as reflexões da personagem Manoel Perna, apresentado como amigo de Quain e por fim há a presença do próprio Buell Quain através de cartas que são encontradas pelo jornalista. Sobre a veracidade desse material, o romance deixa em aberto se tudo não se tratou de uma invenção do jornalista-narrador. O romance se tece de modo fragmentado, através de uma escrita memorialista e jornalística, com marcas autoficcionais.

Isso porque o próprio Bernardo Carvalho, autor, afirmou em entrevista que se deparou com uma nota em um jornal sobre a vida de Buell Quain e assim tomou interesse pelo mote narrativo. Além disso, dentre os espaços os quais se passam a narrativa – uma aldeia indígena no Tocantins – Carvalho revisita a própria infância, pois seu pai era dono de uma fazenda nas proximidades do local; em algumas edições do livro, há uma foto do próprio autor de mãos dadas com seu pai nesse espaço familiar. O jornalista-narrador nos é apresentado como uma criança que no início da década de sessenta frequentava a fazenda do pai, contrariadamente, na região do Xingu. Sobre o suicídio da protagonista, o relato se apresenta da seguinte maneira:

> [...] Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã do dia 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. [...] O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem, em uma única frase, por

> analogia, o caso de "Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahô, em agosto de 1939". (CARVALHO, Bernardo, 2002, p. 11).

> Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não-agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra e, para muitos, uma das maiores desilusões políticas do século XX. [...] Tinha vinte e sete anos. Deixou pelo menos sete cartas, que escreveu aos prantos, nas últimas horas que precederam o suicídio. Queria deixar o mundo em ordem, a julgar pelo conteúdo das quatro que tive acesso, endereçadas a sua orientadora, Ruth Benedict, da Universidade de Columbia, em Nova York; a dona Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, no Rio de Janeiro; a Manoel Perna, um engenheiro de Carolina de quem se tornara amigo, e ao capitão Ângelo Sampaio, delegado da polícia da cidade. (CARVALHO, Bernardo, 2002, p. 12-13.).

Levando em conta o pensamento de Regina Dalcastagné (2012) não existe na narrativa contemporânea a noção de verdade indiscutível, haja vista que transformações sociais enfrentadas por homens e mulheres fizeram com que esses reconhecessem todo discurso como carregado de armadilhas, "contaminado de intenções e silêncios imperdoáveis". (2012, p. 105). Desse modo, um ponto central na narrativa contemporânea é o próprio escritor, que se insere obrigatoriamente dentro da narrativa.

Seu narrador não é mais aquele que tudo vê e comanda, mas sim alguém que "tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada" (DALGASTAGNÉ, 2012, p. 80). Um narrador suspeito que defenderá seus interesses subjetivos, a partir de um arsenal de estratégias, como o apelo à autoficção, o uso de monólogos interiores, fluxo de consciência, digressões, diálogos fragmentados e distintos focos narrativos simultaneamente; se o narrador romântico do século XIX não dá espaço para questionamentos, sendo dono absoluto do enredo e da fortuna das personagens, na Literatura Contemporânea a linha tênue que separa o real do ficcional visa elaborar uma dúvida detetivesca. Existe entre o leitor e aquilo que é narrado um abismo de intermediários e por essa razão o leitor de Literatura é um ser que desconfia. Ainda de acordo com a pesquisadora:

> Se a narrativa nos serve para dar um sentido à vida, para dar ordem ao tempo e escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, não há como deixar de se indagar quais recursos estão sendo utilizados pelo narrador para conquistar a atenção e, em última instância, a adesão de seu leitor. Um leitor, ou uma leitora, que desconfia e que, imbuído (a) das novas categorias para se pensar e narrar o mundo à nossa volta – como a ideia de compreensão espaço-temporal, a percepção da descontinuidade do real e da própria ilusão biográfica -, exige,

> de algum modo, sua incorporação em textos que se proponham a dizer do presente. (DALCASTAGNÉ, Regina, 2012, p.92).

Em que medida a Morte é representada em Nove Noites? Philippe Ariès - em *História da Morte no Ocidente* (2003), observou que o culto aos mortos não é mais aquele que se manteve ao final do século XIX até o pós-guerra de 1914, marcado por uma conduta de paroxismo. Na atualidade o decoro proíbe toda a referência à morte, distanciando tal fenômeno da percepção dos homens comuns, preocupados em evitá-la como se não existisse: "[...] É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, quando se estiver esquecido que morreram. "(ARIÈS, 2003, p. 225).

Ainda de acordo com o historiador, ao passo que em outras épocas o homem foi soberano de sua morte, a que se apresentava socialmente como uma solenidade pública, hoje se morre às escondidas, de modo que o sujeito chega a ser privado dessa singular experiência. O homem da segunda fase da Idade Média e do Renascimento se comprometia em participar da própria morte, porque nessa estava o sentido de sua existência: só era dono de sua vida quem era dono de sua morte. Foi somente a partir do século XVII que o homem passou a dividir a morte com a família. Essa relação, a que se tornou mais sólida no século XIX, ganhou no século XX, conforme aponta Ariès, uma verdadeira alienação.

Logo, compreende-se que o homem contemporâneo, na impossibilidade de apreensão da incognoscível experiência da morte, afastou de si o que antes lhe era familiar, atribuindo a terceiros a legitimação do rito mortuário (lembremo-nos de que o hospital tornou-se o local da morte moderna); assim, é possível inferir que o interdito que se incide sobre a morte na contemporaneidade é uma característica estrutural de nossa civilização.

Dialogicamente, o ensaio de Walter Benjamin intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987;2012) se valeu da mesma perspectiva de "crise" da morte na modernidade capitalista ao relacioná-la com a extinção da arte de narrar, isto é, de intercambiar experiências. Segundo Benjamin, a ideia de morte perdeu na consciência coletiva sua onipresença e força de evocação. Isso se deve à tentativa da sociedade burguesa do século XIX, amparada por instituições higiênicas e sociais, de afastar o homem moderno do espetáculo da morte, expulsando-a

do universo dos vivos. Se antes morrer era um episódio público na vida do indivíduo, na modernidade a morte ganhou o estatuto de interdito, negação e abreviação.

É na morte que reside a autoridade da narrativa. De acordo com Benjamin, é no momento da morte que o saber, a sabedoria do homem e sua existência vivida tomam uma forma comunicável. O inesquecível aflora nos gestos e olhares do homem que atinge uma autoridade "narrativa" nunca antes vivida. Essa é encontrada na origem da narrativa: "[...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade" (BENJAMIN, 1987. p. 208). Em resposta a esse pensamento, Silviano Santiago (2000) afirma que o narrador contemporâneo ou pós-moderno ressignifica a própria ideia de como narrar a morte. Para o pesquisador, o narrador contemporâneo é o que transmite a sabedoria que se obtém através da observação de uma vivência que não necessariamente seria a dele:

> [...] visto que a ação que narra foi tecida na substância viva da sua existência (Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar autenticidade a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, está desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem). (SANTIAGO, 2000, p. 46).

Conforme afirma Santiago, privado da experiência em si o narrador se identifica com o leitor e ambos, juntos, são observadores atentos da experiência alheia... "que os empolga, emociona e seduz". (SANTIAGO, 2000, p. 51). Não obstante, o narrador contemporâneo é o olhar do jovem curioso que se sobrepõe ao do antigo contador de histórias. Considerando a estreita relação existente entre a representação ficcional da morte e o papel do narrador em prolongar a vida por meio da ação do narrar, pode-se dizer que tanto em *Nove Noites* (como em *Mañana en la batalla piensa em mí) o* narrador personagem cria uma imagem da Morte através do seu discurso elaborado em torno de afetos, memórias e da desconstrução da ideia de moral ou de mal atribuída à morte domada medieval. Tem-se o fenômeno da morte do outro e da morte invertida, conforme aponta Ariès (2014), que dialoga com um tipo de narrador que assiste a morte do outro, embora seja profundamente afetado por ela, a ponto de tornar-se espécie de mediador entre mortos e vivos.

Sendo assim, diferentemente da morte medieval e renascentista, descrita por Áries como familiar e presente na vida do sujeito, podemos pensar em três tipos de morte em *Nove Noites* confirmadas pelo próprio ato de narrar. Em primeiro lugar, o suicídio. Esse

evento é o que motiva a própria construção ficcional. Por se tratar de uma personagem não presente na diegése, em termos de narração, o suicídio é uma solução para determinar o foco naquilo que realmente interessa: a relação entre o narrador jornalista e Manoel Perna. Há nessa interação uma segunda morte representada, o que chamaremos de morte deslocada. O jornalista, ao longo de sua adesão romanesca, deixa entrever uma espécie de trauma devido à morte paterna e a desloca para a figura de Manoel Perna, que também morre e só é acionado na narrativa por meio de seu testamento. Esse deslocamento pertence ao universo narrativo, mas também extra-narrativo se considerarmos que o jornalista é, ao mesmo tempo, o próprio autor, quem perdera o pai e possivelmente as lembranças do espaço ficcional remontem a essa imagem. Podemos também encontrar uma terceira espécie de morte que remonta às moralidades medievais, nas quais a alma dá início a uma jornada pela auto-salvação. A morte é também uma jornada para o jornalista-escritor, quem se apega a investigação sobre o antropólogo como forma de "expurgar os próprios pecados", isto é, como uma maneira de sanar os próprios sintomas e deslizes.

O segundo romance analisado, *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), tem como autor Javier Marías Franco (Madrid, 1951). Escritor espanhol de êxito mundial, considerado um dos mais importantes autores da Literatura Espanhola Contemporânea, é licenciado em Filosofia e Letras pela Universidad Complutense de Madrid. Foi professor de Literatura Espanhola e de Teoria da Tradução na Universidade de Oxford, entre outras instituições universitárias e é membro da Real Academia Espanhola desde 2008. Recebeu importantes premiações como o Prêmio Rómulo Gallegos (1995) e Prêmio Nelly Sachs (1997), entre outros. Desde o início de sua carreira nos anos setenta, Javier Marías se distanciou das estéticas predominantes daquele período, construindo um projeto ficcional marcado pelo cosmopolitismo literário, a partir do qual rompeu com a tradição romanesca espanhola, visto que, atualmente, a crítica literária *mariasiana* se volta para sua produção com olhos apreciativos, situando-o dentro de uma perspectiva literária universal vinculada a autores como Thomas Bernhard, Claudio Magris, J. M. Coetzee ou W. G. Sebald; e a autores espanhóis como Enrique Vila-Matas, Javier Cercas e Antonio Muñoz Molina.

Sua carreira como romancista teve início aos vinte anos, quando publicou a obra *Los dominios del lobo* em 1971; hoje, Marías também escreve artigos de grande repercussão internacional nos periódicos "El País", "El Semanal" e na revista "Letras

Libres". Traduzida para mais de tinta idiomas, no Brasil a sua obra foi publicada pelas editoras Companhia das Letras e Martins Fontes.

Em *Amanhã na Batalha pensa em mim*[3] (1994), a protagonista do romance e também narrador homodiegético se chama Víctor Francés – escritor, *gosht writer* e roteirista frustrado. Ele inicia a narração romanesca através de uma morte abrupta, a que será, como em *Nove Noites*, o fio de Ariadne que conduzirá autor, narrador e leitor pelo labirinto ficcional. Víctor se encontra na casa de uma atrativa mulher, Marta Tellez, com quem pretendia iniciar um caso extraconjugal, visto que seu companheiro, Eduardo Dean, estava ausente naquela noite, fazendo uma viagem de negócios a Londres. Ao longo de flertes e carícias, tem-se o "estopim narrativo": a mulher morre de forma repentina nos braços de seu amante em potencial. Essa morte é o que provoca uma mudança radical na vida de Víctor, que também começará uma nova jornada em busca de si e do outro.

Víctor assumirá a máscara detetivesca e a partir da morte da mulher viverá seus dias averiguando o que de fato ocorreu, o que foi do marido de Marta, de sua irmã caçula Luiza, da família Tellez, além do filho pequeno da mulher, Eugenio, único testemunha do fato ocorrido entre o então casal. No inicio do romance, o narrador, de acordo com a pesquisadora Carole Viñals (2003), tece uma reflexão acerca da chegada inesperada da morte, tantas vezes indecorosa, e afirma que o ato de narrar é o que dá sentido à morte, uma vez que pouco se pode fazer a respeito de sua chegada; portanto, narrar é prolongar o fio de vida que nos resta:

> Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerte entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros. Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere – si tiene tiempo de darse cuenta – les averguenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa. Una indigestión de marisco, un cigarillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha – la nuca – y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol en una gran avenida y ese árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un traseúnte, quizá extranjero: morir de calcetines, o en la peluquería con un gran barbero, en un prostíbulo o en el dentista; ... (MARÌAS, Javier, 1994, p. 15).

Tal mecanismo é usado pela Sherazade de *As mil e uma noites* e, por outro lado, serve como forma de "preparo" para o morrer, como em uma *Ars Moriendi* medieval.

[3] Tradução literal do título da obra.

Segundo Viñals (2003), o romance *Amanhã na batalha pensa em mim* pode ser lido como uma alegoria da morte, na medida em que é composto de vários simbolismos que remetem ao morrer: Víctor e Marta seriam, de acordo com a pesquisadora, nomes opostos: Victor significando vida e Marta, morte. Por isso, ambos não podem se situar no mesmo espaço, haja vista que os mortos seriam, de acordo com a articulista, o problema central dos vivos.

Outra representação é a da ligação entre morte e erotismo. Mesmo cadavérica, a mulher ainda era sedutora e desejada por Víctor; como se fosse uma encarnação da morte, a mulher-morte - como o mito da sereia que traga o pescador-presa para o fundo do mar - no caso Marta, traga Víctor para o fundo de sua própria alma, para a transvaloração de seus antigos valores. O horror faz com que o narrador se afaste, embora ainda mantivesse por ela fascinação:

> Noté que quedaba quieta aunque ya no lo estaba, esto es, se quedo más quieta y noté el cambio de su temperatura y dejé de sentir la tensión de su cuerpo que se apretaba contra mi de espaldas como si empujara, como si quisiera meterse dentro del mio o para refugiarse y huir de lo que el suyo estaba sufriendo, una transformación inhumana y un estado de ánimo desconocido (el mistério). (MARÌAS, Javier, 1994, p. 49).

Javier Marías é conhecido pela sua narração em fluxo de consciência, através da qual faz uso de *flashback* e digressões. De acordo com Sandra Navarra Gil (2013) esse artifício – o da narração digressiva – é o que predomina em toda a obra do autor, como se todos os narradores fossem a mesma *persona*, independente do gênero. De acordo com a pesquisadora, a evolução da voz narrativa em Javier Marías, tanto em seus romances como em seus relatos curtos, é a chave necessária para a compreensão de sua literatura, essa que nunca se desenvolveu pelos moldes narrativos clássicos. A metanarrativa é outra característica desse autor, cujos textos são construídos com base em reflexões sobre o próprio fazer narrativo, além de digressões sobre a vida e a experiência do homem contemporâneo.

Por meio dessa jornada em busca do outro, Víctor conhece mais de si mesmo, seja por meio do reencontro com sua ex-mulher - que se tornara prostituta ou teria sido uma ilusão? A obra deixa em aberto – e também com o seu próprio medo da morte. Essa, em Marías, assim como em *Nove Noites*, é representada como uma jornada, trajetória a ser cumprida pelas protagonistas, com etapas, provações, peripécias e reconhecimentos que as levarão a outro patamar evolutivo e de complexidade. Outra forma de representar a

Morte no texto *mariasiano* se dá através da ausência, ou seja, na ausência de Marta. Tem-se assim a tentativa de expressão do inarrável, unicamente possível através de Victor, convertido em elo entre Marta e aqueles que ela deixou.

Em outras palavras:em *Amanhã na batalha pensa em mim* a Morte é alegórica por se materializar nas próprias personagens, em seus nomes e funções narrativas; por representar uma jornada em busca de si e do outro, tópico comum à Idade Média e Renascença Portuguesa por meio do gênero "moralidades", sendo as pioneiras de origem inglesa e francesa; e por fim, na noção de ausência personificada pela personagem Marta e em sua morte abrupta muito semelhante ao misterioso suicídio de Buell Quain. Há ainda, no romance, o elemento erótico: morte e erotismo estão entrelaçados, outra característica da representação dessa assídua protagonista nas obras de Javier Marías.

De acordo com a pesquisadora Irene Zoe Alameda (2003), nos romances de Javier Marías a voz que relata é tão ou mais fundamental do que aquilo que nos é contado. Portanto, a Morte "existe" quando passa a significar para o eu que a narra. Alameda (2003, p.85) afirma: "Así pues, la literatura hace accesible la voz de los muertos y la mantiene viva y recíproca con la de los vivos". Faz-se importante lembrar que em *Mañana en la batalla piensa en mí*, Victor também descobre que a viagem a trabalho do marido de Marta, Dean, tratou-se na verdade de uma "desculpa" para encontrar sua amante, Eva, e devido a uma suporta gravidez dessa, que poria fim a seu casamento, ele assassina esta mulher. Neste momento, é interessante perceber que o narrador estrangeiro a esse evento, Victor, passa a ser co-responsável pela morte de Eva mesmo na medida em que ao se deparar com o cadáver de Marta, amedrontou-se e decidiu não telefonar para Eduardo, o que se houvesse feito, em uma percepção abstrata de futuro, poderia ter sido fundamental para que Eva não fosse assassinada por seu amante. Esse fato nos permite observar a habilidade de Marías em criar vários mundos em um mesmo romance, conforme aponta Viñals (2003): o vivido (a morte de Marta); o sonhado (poderia ter chamado um médico, um vizinho ou telefonado para o marido dela); o suposto e a mentira (dormiria o marido desentendido em Londres ?).

O mesmo ocorre em *Nove Noites*. O encontro entre o escritor jornalista que se dispõe a descobrir através de cartas perdidas, depoimentos de contemporâneos, jornais e outros documentos o que levou Quain à morte, elabora um relato da vida do antropólogo criado um novo mundo no qual vivos e mortos coexistem através da

experiência do narrar, ainda que por um observador, porém indispensável para a significação da morte então representada por uma ausência.

Por fim, concluímos este trabalho com o pensamento de Philippe Àries sobre a ideia de Morte na contemporaneidade, a que se assemelha aos textos escolhidos em nossa leitura: Nega-se o luto, transfere-se o corpo morto para um espaço físico ou ficcional inalcançável para os olhos humanos; mas, por outro lado, aceita-se a finitude do homem através do afeto, da memória e da mescla da experiência dos que já se foram com a dos que ainda estão.

Referências

ALAMEDA, Irene Zoe. La voz narrativa como argumento constante. IN: Andres-Suaréz, Irene; Casa, Ana. **Javier Marías:** Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco Libros, 2003.

ARIÈS, Philipe. **Sobre a história da morte no ocidente: da Idade Médica aos nossos dias.**Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

_____. **O Homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica e Arte política**. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

CANETTI, Elias. **Sobre a morte**. Tradução e notas de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

DOMÍNGUEZ, Daniel Arrieta. Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva em la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatín. **Tese** (Doutorado em Estudos Literários) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

GIL, Sandra Navarro. Una aproximación al estilo literário de Javier Marías. **Revista de Filología (Universidad de La Rioja)**, n.22, janeiro 2004, p. 187-193. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1056857>Acesso em: 31 ago 2019.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2.ed. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985.

MARÍAS, Javier. **Mañana em la batalla piensa em mí**. Barcelona: Random House Mondadori, 2014.

POZUELO YVANCOS, José María. **Figuraciones del yo enla narrativa:** Javier Marías y E. Vila-Matas: Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. **IN: Nas malhas da letra**- ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 44-60.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.

VIÑALS, Carole. Caos y estructura narrativa en Mañana en la batalla piensa em mi: los mundos posibles de Javier Marías. IN: Andres-Suaréz, Irene; Casa, Ana. **Javier Marías:** Cuadernos de narrativa. Madrid: Arco Libros, 2003.

POESIA E SAGRADO NA MODERNIDADE EM UMA LEITURA DE *ANDANÇAS (1970)*, DE DORA FERREIRA DA SILVA

Ana Maria F. Côrtes (UNICAMP)[1]

Resumo: Este trabalho se propõe a discutir o lugar do sagrado na poesia da escritora paulista Dora Ferreira da Silva (1918-2006), com base na análise de poemas de Andanças (1970). Parece existir, para a escritora, uma dimensão de ritual e de sacralidade na tarefa do poeta, e, nesse rito, a poesia desempenharia um papel central, pois é ela que, com seu caráter iniciático, permitiria o retorno a um tempo primordial. Nesse contexto, a poesia seria responsável por (re)estabelecer um tempo arquetípico, criando um mito cosmogônico (ELIADE, 1986, s/p), no qual o fazer poético seria uma tentativa, simultaneamente, de reconhecer e de fugir à fugacidade e à perecibilidade da vida, a partir da recuperação do instante inicial e primeiro, o tempo da poesia.
Palavras-chave: Dora Ferreira da Silva; literatura brasileira; poesia brasileira; literatura e religiosidade; sagrado.

Dora Ferreira da Silva (1918-2006) possui uma vasta obra poética, tendo publicado desde a década de 1970, até o início da década de 2000. Sua obra e seu percurso enquanto escritora são marcados pelo diálogo que estabeleceu com seu marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva, e com o grupo de intelectuais que frequentou sua casa entre as décadas de 1940 e 1960, conhecido como "Grupo de São Paulo" (CESAR, 2011, p. 289). A casa da poeta se tornou ponto de referência na cidade de São Paulo, no que diz respeito a debates literários e filosóficos. A poeta também fundou as revistas Diálogo e Cavalo Azul, na década de 1960, e traduziu poemas, artigos e ensaios, entre eles, a obra *Elegias de Duíno* (1923) e *A Vida de Maria* (1912), de Rainer Maria Rilke, e diversos textos de Jung.

A poesia de Dora, desde seu primeiro livro, retoma tendências poéticas, como o simbolismo e o misticismo, além de trazer uma série de referências e diálogos, diretos e indiretos, com poetas, escritores, críticos e, também, músicos, que fazem parte de uma tradição, em suas respectivas áreas (FLUSSER, 1992, p. 422). A escritora estabelece diálogos e faz referências, em seus poemas, a, por exemplo, Mozart, Ezra Pound, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima. Ela também faz menciona Eliot, Jung, Pessoa, Rosa e Hölderlin (CESAR, 1999, p. 477). Essas figuras são, de um lado, os companheiros e amigos do "Grupo de São Paulo", com quem ela estabelece uma intensa troca intelectual e, de outro, nomes da tradição, com quem a autora tem contato enquanto leitora e tradutora.

[1] Graduada em Letras (UNICAMP), Mestre em Teoria e História Literária (UNICAMP), Doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Contato: anamariacortes@gmail.com.

É possível, ainda, identificar um diálogo, em seu percurso, entre as tradições portuguesa e brasileira. Dora trocou correspondências com intelectuais portugueses, como Agostinho da Silva e Eudoro de Sousa (CESAR, 2011, p. 299). Esse convívio da poeta com questões luso-brasileiras faz com que haja, em sua obra, um eco das questões da poesia portuguesa – Agostinho da Silva afirma que o "Portugal de Pessoa ortônimo ou heterônimo [...] em Dora vive, como outra ressurecta ânfora, toda fremente de Mar Universal, mesmo que de lágrimas feito" (SILVA, 1999, p. 467). Nesse contexto, cabe destacar, exemplificativamente, as proximidades (temáticas e de imagens) entre os escritos de Dora e os de Sophia de Mello Breyner Andresen, poetas que, até onde se sabe, não chegaram a se conhecer e tampouco fazem menção uma à outra em seus textos (CESAR, 2011, p. 300).

Tratamos, neste trabalho, especificamente, de *Andanças* (1970), primeiro livro da poeta, que reúne textos escritos entre 1948 e 1970. É claro que cada uma de suas obras possui suas especificidades, mas nossa leitura, é que, neste primeiro livro, já se encontram as grandes questões que movem a poesia de Dora ao longo de todo seu percurso literário.

Seu itinerário poético parte de alguns temas e questões centrais e o denominador comum entre todos eles parece ser a busca pelo sagrado, seja aquele presente no mundo, nos homens ou aquele que o homem apenas deseja, ainda que, por vezes, em vão, alcançar. O primeiro tema a partir das quais Dora pensa o sagrado é o dos mitos gregos. Como afirma Mourão (1999),

> Dora frequenta, com devoção romeira, os lugares sagrados da Grécia. É um hábito, talvez uma segunda natureza de todos os que têm o vício egrégio de conviver com mitos, com a circunstância inaugural daquele mundo vicioso [...], vicioso de ninfas e de fontes, de deuses e de musas (MOURÃO, 1999, p. 31).

A retomada dos mitos gregos na poesia de Dora pode ser identificada desde *Andanças*, e faz-se presente até sua última obra, *Hídrias* (2004). A autora escreve, por exemplo, poemas sobre Koré/Perséfone, Diana, Eros e Psique e as ânforas gregas.

Constança Marcondes Cesar (2011) afirma que a poeta encara "o mundo contemporâneo como um mundo que esse caracteriza pela ausência de Deus e da beleza" (CESAR, 2011, p. 301) e ela toma para si, enquanto poeta, a tarefa de devolver a esse mundo em crise seu aspecto sagrado e de revelar o que há de belo nele.

Essa busca por respostas exigiria, por parte da poeta, um esforço em olhar para o passado e para a tradição, aliando-os, por um lado, à criação de um tempo mítico, originário, que tornaria possível à poeta pensar as origens de si, de sua poesia e do Outro, e, por outro lado, à retomada de diversas tendências poéticas e nomes da poesia. Haveria, assim, um duplo movimento na poesia de Dora; ela olharia para trás buscando essas referências e, simultaneamente, buscando o tempo arquetípico e de salvação do mundo que apenas a criação poética conseguiria alcançar. A partir dessas questões, que pretendemos explorar ao longo do texto, temos como objetivo deste artigo analisar o modo como Dora olha para a tradição, nos dois sentidos acima propostos.

Aqui aparece o que entendemos como uma das particularidades da poética de Dora, quando contrastada com a poesia de vanguarda anterior e contemporânea a ela, qual seja, o modo como ela dialoga e se apropria da tradição. Euryalo Cannabrava (1972) confere destaque, após a publicação de *Andanças*, ao "encontro de sensibilidades" (CANNABRAVA, 1999, p. 426) presente na obra. Ele se refere ao "sopro lírico de origem rilkeana" que identifica nos poemas da poeta paulista (CANNABRAVA, 1999, p. 426).

De fato, desde esse primeiro livro Rilke é resgatado, explícita ou implicitamente. O que entra em questão na poética de Dora é uma outra visão da modernidade, na qual é possível identificar a presença de temas que já estavam presentes na poesia de Rilke. Cananbrava parece compreender que a influência exercida pelo poeta na obra de Dora não foi necessariamente direta.

No entanto, à luz de estudos posteriores à crítica de Cannabrava acerca da recepção de Rilke em Portugal e no Brasil, entendemos que a influência rilkeana na poesia de Dora, assim como na de diversos outros poetas lusófonos do mesmo período e anteriores a ela, de fato ocorreu[2]. Cesar (2011) afirma, nesse sentido, que "a referência a Rilke é uma constante nos poemas de Dora. A poeta o invoca, dialoga com ele, assume seu olhar para dizer o sagrado numa tonalidade inspirada no cristianismo" (CESAR, 2011, p. 294).

Acreditamos que esse modo de o tratar se deve ao fato de Rilke ser uma das principais referências literárias da poeta, como ela mesma afirma, em sua biografia:

> Em 1943, Vicente deu-me de presente 'Les Cahiers de Malte Laurids Brigge' de Rainer Maria Rilke. Este foi um dos livros que marcou a minha vida, mais

[2] Referimo-nos a *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, de Arnaldo Saraiva.

> do que isto, Rilke passou a ser uma figura de fortíssimo convívio para mim. Redobrei o empenho no alemão. Queria ler no original as 'Elegias de Duíno', pois Rilke era em primeiro lugar um poeta (INSTITUTO MOREIRA SALLES apud COELHO, 2015, p. 11).

Dora foi, então, leitora e tradutora de Rilke, e parece ter lido atentamente seus textos e sua recepção crítica, construindo uma visão própria acerca da obra do poeta, que ela evidencia ao comentar as Elegias. Nesse sentido, a postura de Dora seria de incorporação e reelaboração da tradição representada por Rilke, filiando-se a ela, até pela importância que a leitura do poeta teve em sua formação literária.

Uma das questões centrais nesse modo de ler Rilke é a relação entre transcendência e imanência, que perpassaria o cotidiano e a linguagem do dia a dia (FLUSSER, 1999, p. 425). De acordo com Souza (2016), a poesia de Rilke

> celebra a união entre homem e mundo, concebendo a natureza como espaço habitado por Anjos, homens e deuses. Sua poesia é um apelo a essa comunhão, o que envolve a incorporação da morte no ciclo vital. Assim, o homem conhece a dor e a primavera. Como Orfeu, conhece o reino da morte e o reino da vida (SOUZA, 2016, p. 19).

O poeta desempenharia um papel central nesse processo de religação do homem com o mundo espiritual e com sua própria finitude, através das imagens e símbolos presentes em sua poesia. A própria poeta afirma que, em Rilke, "a tarefa poética é sagrada; o poeta não é um 'virtuose' a exercitar o próprio coração, mas é o 'salvador' das coisas torturadas que o utilitarismo feroz vai transformando num 'fazer sem imagem'" (SILVA, 2013, s/p).

A poesia e o ato de criação poética enquanto elementos salvíficos, capazes de resgatar os sujeitos de um cotidiano sem imagens, estariam presentes também em Dora – e o próprio fazer poético seria uma tentativa, ao mesmo tempo, de reconhecer e de fugir à fugacidade e à perecibilidade da vida, a partir da recuperação do instante inicial, que marcaria nossa separação em relação ao transcendente.

Ainda que não recorra, necessariamente, às "aprisionantes formas fixas", como afirmou na entrevista a Donizete Galvão[3], o tom de sua poesia parece carregar o peso do passado que ela busca, a força do presente no qual "pisa fortemente", como afirma nos

[3] A poeta afirma: "Celso Luís Paulini e eu fizemos muitos exercícios com sonetos. Partíamos de um primeiro verso e cada um desenvolvia o seu. Acho, entretanto, um recurso fácil. *As formas fixas são aprisionantes*" (GALVÃO, 1999, s/p) *[itálicos nossos]*.

versos de "Título I", de *Uma via de ver as coisas (1973)*, seu segundo livro, e a volatilidade do futuro sobre o qual se projeta. A vida é breve e a palavra poética tenta se fixar, mas é também arrancada e jogada ao vento, sem saber se encontrará um eco.

A imagem do ciclo, que parece central na "via de ver as coisas" de Dora, está presente também na poética de Rilke. De acordo com a leitura que a poeta faz do escritor tcheco, em seus comentários às *Elegias de Duíno (1923)*, essa imagem era uma obsessão do poeta, na medida em que o círculo "que se cerra sobre si mesmo e pelas fontes ascendem para de novo cair e novamente ascender, íntegras, centradas em si mesmas" (SILVA, 2013, s/p). A recuperação dessas imagens em sua própria poesia, e a consequente discussão sobre a fragilidade da condição humana, parecem, assim, um esforço de Dora em marcar sua filiação a uma linhagem rilkeana.

Nesse contexto, o presente do eu-lírico do poema torna-se importante, já que é no presente, no "agora enraizado" sobre o qual ela fala em "Título I", poema acima mencionado, que o fazer poético acontece, projetando-se e sobrevivendo no futuro, ainda que esse futuro não seja mais do que possibilidade no momento da escrita poética. Essa possibilidade de projeção da palavra no futuro é, como afirma Steiner, "uma subversão da mortalidade", pois "o visionário, o profeta, homens nos quais a língua encontra-se em ume estado de extrema vitalidade, podem olhar para além, podem fazer da palavra uma projeção para além da morte" (STEINER, 1988, p. 57).

Essa tentativa de sobreviver à própria finitude e a constante atenção "ao fluxo do tempo" e ao "perecimento da vida" (FELIZARDO, 2010, s/p) são marcas da relação que apontamos entre as poéticas de Dora e Rilke. Essa relação parece passar, inexoravelmente, pela figura de Orfeu, que conhece a vida e a morte. "Assim como Orfeu", afirma Roque (2014), "ao poeta dos tempos de carência cabe o desafio de passar pela morte, enfrentar as densas sombras percorrendo-as sem olhar para trás, sem ceder à dúvida, mantendo os olhos fixos no destino solar" (ROQUE, 2014, p. 147). Além disso, à semelhança de Orfeu, esses são poetas que ousam olhar para trás, a despeito das consequências.

Sobre o mito de Orfeu, Junito de Souza Brandão (1987) afirma que

> Orfeu foi o homem que violou o interdito e ousou olhar o invisível. Olhando para trás e, por causa disso, perdendo Eurídice, o citaredo, ao regressar, não mais pôde tanger sua lira e sua voz divina não mais se ouviu. Perdendo Eurídice, o poeta da Trácia perdeu-se também como indivíduo, como músico

> e como cantor. É que a harmonia se partiu. [...] Orfeu des-completou-se, des-individuou-se. A segunda parte do symbolon se fora. O encaixe, a harmonia agora somente será possível, se houver um "retorno perfeito" (BRANDÃO, 1999, p. 147).

Orfeu, cujo mito está relacionado à música e à poesia, ao retornar do Hades, volta-se para trás à procura de Eurídice. Esse seu gesto é responsável pela perda da amada, que, para Brandão (1987), simboliza o apego de Orfeu à matéria. Seu gesto é responsável pela dissolução de seu próprio mundo, que rui diante de seus olhos. Por outro lado, como defende Roque (2014),

> a tarefa de construir o poema empreendida pelo poeta pode ser pensada como a tarefa a que se propõe Orfeu de levar Eurídice "de volta para a luz". Assim como Orfeu, ao poeta dos tempos de carência cabe o desafio de passar pela morte, enfrentar as densas sombras percorrendo-as sem olhar para trás, sem ceder à dúvida, mantendo os olhos fixos no destino solar (ROQUE, 2014, p. 147).

Destaca-se aqui uma outra questão central na poética doriana, qual seja, a da sacralização do mundo trazida pela poesia. Como afirma Roque no excerto acima, essa tarefa deve ser empreendida pelo poeta, que atravessa a aridez de seu tempo e segue em busca da promessa de vida contida na palavra poética. A poeta não vira as costas ao mundo e à contemporaneidade, incorporando a seu fazer poético questões próprias a seu tempo. Não nos parece que faria sentido que sua poética fosse de outra forma; se é à temporalidade e à existência do homem que a poeta se volta, ela deve se voltar, também, ao mundo e à sociedade na qual se insere esse homem, o que ocorre de maneira particular na obra seguinte de Dora, *Uma via de ver as coisas*.

Ela procura, assim, recompor o lugar do poeta e da poesia na sociedade contemporânea, em uma tarefa análoga àquela levada a cabo por Rilke. Para Dora, o poeta alemão "estende o sentido da conduta heroica ao santo, ao grande artista, a todos aqueles que se furtam ao desperdício e à distração, ao 'fascínio do florescer', escolhendo seu próprio destino" (SILVA, 2013, s/p). A poeta empreende um exercício semelhante, a partir do "antes-sempre-sendo" de seus versos; ela recupera imagens do passado e reconstrói um universo de possibilidades, em meio à carência do mundo moderno. De acordo com Cesar (2011),

> o percurso de Dora, em direção ao sagrado, foi o encontro com a morte e com a proximidade dos deuses; foi o confronto com a sombra e o demoníaco, bem como a superação dos obstáculos no caminho. Foi a celebração da vida, da

> paixão e do entusiasmo, da alegria de reconhecer, no mais elementar da natureza circundante, a secreta e silenciosa harmonia que perpassa tudo o que vive, a totalidade do existente (CESAR, 2011, p. 298).

O poema "Koré" é ilustrativo desse percurso duplo da poeta (de luz e sombras; vida e morte), semelhante ao de Perséfone:

> Koré
> I
> Não vi teu rosto.
> Mas teu poder cada manhã nascia
> para morrer nos carros de ouro do crepúsculo.
> No espaço
> a lua adormecia
> sobre o sono dos mortos
> e entre todos era belo teu rosto
> claro mas indefinível
> secreto.
>
> Meu coração ardia
> quando entre as sombras erravas
> pelos caminhos frios.
> Onde a marca de teus pés
> tão finos
> na extensão do mundo?
>
> Teço violetas pequenas
> busco o narciso selvagem
> nas planícies distantes.
> Meu Senhor virá sem que o vejam
> meu olhos fartos do dia.
> À noite
> entre estrelas acesas
> verei seus olhos sombrios.

Em *Andanças*, estão presentes também referências à tradição medieval (ao catolicismo e à alquimia), outra característica da relação de Dora com o sagrado. A segunda parte do livro, chamada "Tapeçarias", composta de poemas em prosa, é um retrato das tapeçarias da Idade Média. Os poemas revelam um diálogo "entre o passado e a busca cristã da eternidade", "um diálogo entre o paganismo e a religiosidade apoiada na mística cristã" (CESAR, 2011, p. 292).

Há, ainda, nesses poemas em prosa uma imagem específica que se destaca e que está presente em outros momentos da obra de Dora, qual seja a das tecelãs. Nos poemas que compõem essa parte do livro, uma tecelã vai fiando uma intricada tapeçaria para seu amado, como mostra o fragmento que segue:

> III

> DA SOROR MYSTICA
> Donzela sem espelho atenta ao seu tear, bordando pelo avesso dragão de irado olhar. A pétala e o donzel de leve suspirar, falcão preso à corrente, pavão a cintilar. Bordando pelo avesso o escuro parecer, o mal torna-se bem, a terra em florescer. A cor e seu contorno se encontram de repente e o olhar que nada vê só vê o que presente. Se fosse o mundo só a fria geometria, tão certa não seria a exata fantasia. Não fosse o desamor a mágoa que persiste, do amor não nasceria a bela face triste. Donzela que tão só teces o adivinhar, recria pelo avesso o pranto e o esperar. Partiu o cavaleiro em guerras a guerrear, tua mão traçando a prata recrie o seu voltar (SILVA, 1999, p. 52).

De acordo com a pesquisadora Giuliana Ragusa (2005), o fiar se associa, a partir de Penélope, à imagem da mulher que fia para confeccionar um tecido, uma mortalha para o sogro, e, também, por um ardil, uma astúcia – traço marcante também na personagem Ulisses - para escapar aos pretendentes (RAGUSA, 2005, p. 167), daí a ambiguidade que essa tarefa carregaria. Ambígua é a tarefa de fiar de Penélope também porque é, ao mesmo tempo, sudário e lençol (BRUNEL, 1997, p 376).

A imagem da tecelã ou da fiandeira é característica das Grandes Deusas. "O feminino é, pois, a síntese entre a origem e o novo, a deusa mais venerável e a jovem Koré, a virginal Ártemis: a totalidade, o fundo misterioso do ser" (CESAR, 1999, p. 474). De acordo com Durand (1989),

> a fiandeira que utiliza este instrumento [o arco ou a roda de fiar] "uma das mais belas máquinas", é senhora do movimento circular e dos ritmos [...]. O que importa aqui, mais que o resultado, é o que é fio, tecido e destino, é o fuso que, pelo movimento circular que sugere, vai tornar-se talismã contra o destino" (DURAND, 2012, p. 322).

Como afirma Brunel (1988), "primeiras figuras com caráter divino, elas [as fiandeiras] alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte" (BRUNEL, 1997, p. 370). Mircea Eliade, em sua discussão sobre a mâyâ, afirma que "a própria vida é um 'tecido'" – e é esse o sentido do termo mâyâ -, "ou um 'fio que sustêm a vida de cada um dos mortais" (ELIADE, 1991, p. 115). Nesse contexto, o fazer poético, enquanto tecer, torna-se essencial à sustentação do universo, enquanto teia continuamente entrelaçada e desentrelaçada pela poeta e pela Grande Mãe que dá origem a ele. O desequilíbrio desse universo estaria relacionado justamente ao desaparecimento e à morte dessas fiandeiras, ou, se quisermos, das poetas.

Em outro poema de "Tecelagens", lê-se:

> VI
> DO AMOR DE MUITO AMAR
> Erguendo no alto céu o seu tear, perdeu-se a tecelã no imaginar. De linho florentino o azul das transparências, apenas semeado de pálidas ardências. Sem fios de lã dourada quem prende o firmamento, cismava a ensimesmada, a tecelã do vento. [...] Erguido no alto céu mantenho o meu tear, o Amado já pressinto tão próximo a chegar. A estrela da manhã eu tentarei bordar, pois sou a tecelã do amor de muito amar (SILVA, 1999, p. 53).

Nesse poema, ainda que ele tenha sido apenas parcialmente reproduzido, é possível identificar novamente características atribuídas às fiandeiras na mitologia. A atividade de tecer, realizada sempre por mãos femininas, permite à tecelã cismar, "a ensimesmada", em um trabalho que é, metaforicamente, de organização interior (BRUNEL, 1997, p. 376). A moça ainda borda, qual Penélope, porque espera pelo Amado que, ao final do poema "já pressente tão próximo a chegar", e tecer é uma forma de entregar-se ao correr do tempo. Além disso, a tecelã do poema dá origem, demiurgicamente, a todo um mundo com seus bordados, reproduzindo o gesto das deusas do destino. Ela imagina e cria, com suas mãos, um mundo que lhe pertence. Brunel (1988) argumenta que

> à fiandeira é confiado o poder de começar e de interromper. Na vida religiosa, na vida dos cultos e na vida cotidiana, a fiandeira ou as fiandeiras – evoluídas da unicidade à triplicação – inscrevem no mundo o primado feminino. Elas ameaçam a soberania e a potência do próprio Zeus. O destino humano que elas tecem e dirigem não pode ser modificado pelos outros deuses (BRUNEL, 1997, p. 371).

Nos poemas de Silva, é essa poeta-tecelã ou poeta-fiandeira que se revela. Ela "ergue e reconstrói – por meio dos fios poéticos – o mundo em ruínas" (COELHO, 2015, p. 107). Se ela deixar de existir, se não se entregar a seu destino e vocação, a própria sobrevivência do mundo é colocada em risco, na medida em que é ela quem controla – e quem poderia transcender – o tempo. Ela é, simultaneamente, uma poeta-sacerdotisa, aos moldes do Romantismo Alemão e da tradição mítica cretense, que atribuía às mulheres a tarefa de se comunicar com os deuses.

Nesse contexto, em entrevista ao também poeta Donizete Galvão, ao final da década de 1990, Dora afirma: "No meu caso, a parte espiritual é como um elemento condutor ou propulsor de minha vocação poética". E, na sequência: "acho que o papel do poeta é parecido com o daqueles que levam a tocha na Olimpíada. Mesmo que o mundo esteja dessacralizado, temos que acreditar que a vida é forte, transforma-se e cria novas saídas" (GALVÃO, 1999, s/p). A ideia de uma vocação poética parece importante dentro do

projeto poético de Dora, pois coloca o escritor em posição de destaque e de ação diante do mundo caído.

Como defende a poeta em seus comentários à tradução das Elegias de Duíno, "o poeta", diante do desamparo da própria existência,

> como um novo Orfeu, logrará conjurar o finito e o transitório. [...] Como? Através da aceitação plena do terrestre, afirmando apaixonadamente o 'aqui e agora', vendo na morte não o 'outro lado', a promessa da transcendência, mas a mais íntima e sagrada inspiração da terra" (SILVA, 2013, s/p).

Essas afirmações, direcionadas à poesia de Rilke, aplicam-se também à sua própria. Mourão diz, acerca da poesia de Dora, que "hoje, já são poucos os que ainda cultivam, como uma religião secreta, um mistério órfico, a mágica de criar a Beleza, o Poema, que dura para sempre. Os tempos corruptos empenham-se em 'fabricar' a Beleza apenas como um 'produto cultural'" (MOURÃO, 1999, p. 32). Ela seria uma das poucas que ainda se empenharia em criar poemas que transcendem a existência humana, a partir da entrega completa de si ao ofício de poeta. O poema "Cor incurvatum", que encerra *Andanças*, trata dessa questão:

> COR INCURVATUM
> Despe-te, despede-te da túnica do tempo
> que detém.
> Lave-te a água o seio nu
> e no ar tímido, cofre de aromas,
> liberte-se, alígero, o Poema,
> entre céu e raiz,
> prisioneiro da terra de teus lábios,
> acorrentado ao coração de teu descuido e desamor
> solitário cárcere
> onde murcham decepados caules,
> passadas primaveras.
>
> Fundam-se os fundos alicerces
> do verso áspero, inesperado
> nas areias.
> Curva-se o instrumento frágil,
> em diástole dócil
> de transformação.
> (SILVA, 1999, p. 70)

Esse poema reúne o que entendemos serem as grandes questões da poesia de Dora, que procuramos mostrar neste trabalho. O eu-lírico desse poema deseja, acima de tudo, libertar-se do tempo para se entregar à sua vocação de poeta, por mais solitária e árida que seja, por mais que se libertar signifique estar fadado à tarefa de poetar. Destacamos

a ambiguidade da tarefa de fiar, que pode ser considerada lençol e mortalha. A tarefa do poeta nesse poema é, de modo semelhante, ambígua; é liberdade e prisão.

Para concluir, vamos retomar um fragmento de Vilém Flusser, que faz uma das primeiras análises do poema, apenas alguns dias após a publicação do livro. Ele afirma que "[...] a libertação do poeta", que é o que está em questão nesse poema,

> é a submissão a sua própria vocação, que é a poesia. Liberta-se, não para mandar, mas para obedecer e abrir-se, humildemente, ao poder que o impele. Nessa abertura será transformado em instrumento, em canal para a poesia, portanto transformado naquilo que ele é fundamentalmente. O terrível em tudo isto é que ao ter obedecido a sua voz interna, a sua vocação de ser poeta, ele terá traído a sua tarefa de ser "criatura". Terá cometido o supremo pecado da alienação da realidade hic et nunca do engajamento no mundo que o cerca (FLUSSER, 1999, p. 420).

Afim de sacralizar novamente o mundo, a poeta é forçada a entregar toda sua existência à poesia. A tecelã encontra-se, ao final, presa em sua própria trama, vítima do destino que ela mesma, verso a verso, dedicou-se a fiar.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 3 Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro; Brasília, DF: José Olympio: UnB, 1997.

CANNABRAVA, Euryalo. A experiência poética em "Andanças" de Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 426-434.

CESAR, Constança Marcondes. O poetar pensante de Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 475-481.

_____. Dora Ferreira da Silva: Caminhos em Direção ao Sagrado. **Revista Portuguesa de Filosofia**, tomo 67, fasc. 2, Pensamento Luso-Brasileiro contemporâneo, 2011, pp. 289-303.

COELHO, Kamilla Kristina Souza França. **O sagrado em Sophia de Mello Breyner Andresen e Dora Ferreira da Silva.** 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5982. Acesso em: 01/05/2017.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais. **Revista fronteiraz**, no. 5, vol. 5, 2010. Disponível em:

http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/dora.pdf. Acesso em: 10/07/2019.

FLUSSER, Vilém. Dora Ferreira da Silva. In: FERREIRA DA SILVA, Dora. **Poesia reunida.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 421-425.

GALVÃO, Donizete. Entrevista de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, **Revista Cult**, maio 1999. Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html. Acesso em: 12/07/2019.

MOURÃO, Gerardo Mello. Poesia, poeta, poema (Introdução a Dora Ferreira da Silva). In: FERREIRA DA SILVA, Dora. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 25-32.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Biblioteca Azul, 2013. Disponível em: http://lelivros.zone/book/download-elegias-de-duino-rainer-maria-rilke-em-epub-mobi-e-pdf. Acesso em: 01/07/2019.

ROQUE, Maura Voltarelli. **O diálogo com o invisível na poética do entrelugar de Dora Ferreira da Silva**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270072/1/Roque,%20Maura%20Voltarelli_M.pdf. Acesso em: 15/07/2019.

SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

_____. Comentários. In: RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno.** Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Biblioteca Azul, 2013. Disponível em: http://lelivros.zone/book/download-elegias-de-duino-rainer-maria-rilke-em-epub-mobi-e-pdf. Acesso em: 01/05/2017.

SILVA, Agostinho da. Carta de Agostinho da Silva sobre Talhamar (1988). In: SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999, pp. 467-468.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. Vem de longe o velho vinho de Homero. In:____. (Org.) **Poesia com deuses:** Estudos de *Hídrias,* de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2016.

STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp.55-74.

LITERATURA EVANGÉLICA, PARATEXTUALIDADE E TRADUÇÃO

Carolina Dias Pinheiro (UnB)[1]

Resumo: É crescente o espaço de publicação conquistado pelos paratextos originais em Bíblias, presentes nos materiais conhecidos como Bíblia de Estudo ou Bíblias Temáticas. Essa variedade híbrida de literatura religiosa, notadamente na vertente evangélica, ocupa propositalmente o espaço paratextual em torno do texto bíblico (Genette, 2009), e tem como função principal atuar como ponte interpretativa entre o leitor do século XXI e o texto bíblico. Analisando especificamente o papel da tradução nesse contexto, dois nichos de investigação se apresentam. O primeiro relativo à forma como esses paratextos tratam a questão da tradução. O segundo é relativo à própria tradução desses paratextos.
Palavras-chave: literatura religiosa, Paratextos, tradução bíblica, comentário bíblico

Em uma definição "direto ao ponto", uma Bíblia Temática é uma publicação formada pela união entre texto bíblico, em sua forma integral, e um comentário temático, organizado em uma série de paratextos que ocupam desde a capa até a parte pós-textual, que detalham ao leitor partes do texto bíblico focando em assuntos definidos a partir do tema principal.

Essa definição, embora pragmática, ainda deixa em aberto muitas lacunas: resta definir que tipo de "união" é criada; o que seria um tema; e que tipo de texto religioso está sendo tratado. Todos esses questionamentos, e outros mais que possam surgir, revelam que Bíblias Temáticas são de fato uma espécie de publicação muito mais complexa do que aparentam ser em um primeiro momento. Esses questionamentos revelam que estes materiais podem (e devem) ser analisados de diferentes ângulos, observando-se suas dimensões como formato de publicação, como texto religioso, como produto editorial, como participante de um sistema. Sendo assim, mostra-se didático analisar este tipo de material a partir das suas diferentes dimensões, observando em seguida as relações entre elas, formando um quadro completo. Há ainda, para além dos diferentes pontos de observação, o olhar partindo da tradução como lente adicional,

[1] Bacharela em Tradução (UnB), Mestre em Estudos da Tradução (UnB), doutoranda em Literatura (UnB). Contato: carolinadias94@gmail.com

podendo ser incluída nas análises das diferentes dimensões da Bíblia Temática de forma a oferecer maiores detalhes sobre inserção no sistema de textos, recepção e sobrevida como texto. Com base em todas essas considerações iniciais, este artigo descreve a publicação nomeada "Bíblia Temática" a partir de duas dimensões levantadas da definição inicial que apresentei: a dimensão como formato de publicação e a dimensão como texto religioso.

Quando falamos em "Bíblia", não nos referimos imediatamente a uma religião específica -- além do mais, os diferentes textos que formam o volume (*bíblia,* em si, significa *biblioteca*) variam de vertente para vertente. Analisar todos os tipos de comentários bíblicos produzidos por diferentes religiões imporia uma barreira metodológica. Sendo assim, optou-se por limitar o *corpus* de análise apenas à religião evangélica e às Bíblias Temáticas produzidas dentro do contexto da religião evangélica. Essa escolha, ainda que bastante pessoal, foi amplamente influenciada pela curiosidade sobre o atual momento da cultura religiosa brasileira, na qual o discurso religioso evangélico está cada vez mais presente na mídia, na vida em comunidade e na vida política dos brasileiros, além de participar ativamente de um debate cada vez maior sobre liberdade e tolerância religiosa -- discutir a produção textual evangélica, contribuindo com mais dados para uma quadro que é, de fato, muito extenso, mostrou-se, assim, uma tarefa pertinente.

A Bíblia Temática como formato de publicação

É bastante didática, quando falamos de Bíblias Temáticas, a separação entre forma e conteúdo. O conteúdo é, essencialmente, o de um texto religioso, apresentado como comentário ao texto bíblico, dimensão que será melhor apresentada nos tópicos seguintes. A forma, por sua vez, é a união entre um texto bíblico e um comentário bíblico temático. O comentário bíblico, como gênero escrita, pode ser publicado de forma independente do texto bíblico, em um artigo ou livro separado, ou ser apresentado *junto* ao texto bíblico na mesma publicação (PINHEIRO, 2017, p. 23-24; YARCHIN, 2015, p. 05). Essa prática, que está na essência do formato da Bíblia Temática, está fundada sobre o formato de *paratexto*.

Gérard Genette usou a palavra "limiar" para explicar o elemento paratextual. Genette apresenta como exemplo de paratextos desde elementos internos, como notas, prefácios e ilustrações, até elementos de apresentação, como a arte na capa ou o próprio título. A palavra "apresentação" é fundamental aqui. Para Genette, o paratexto não só cumpre a função de apresentar o texto como também de "torná-lo presente":

> [...] Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo,* no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua "recepção" e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. [...]. Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. (GENETTE, 2009, p. 09, grifos do autor)

Cabe aqui abrir um retorno e falar um pouco da dimensão física do livro. A corporeidade, a apresentação material de uma obra é, na maioria das vezes, o primeiro contato de um leitor com a obra. Capa e ilustrações, o material e o cheiro das páginas, o tamanho das letras e outros elementos têm todos algum tipo de participação na leitura. Essa corporeidade, entretanto, ganha uma nova dimensão ao falarmos da Bíblia. Se a Bíblia tem peso místico pelo uso religioso que é feito dela, sua existência física tem igualmente um elemento de experiência mística, como se o texto fosse sagrado não apenas em conteúdo, mas em sua própria manifestação física na forma de livro:

> Outro uso da Bíblia que merece ser mencionado -- embora não envolva, ao contrário dos itens anteriores, alguma coisa extraída da Bíblia -- é tomá-la como um objeto de significação simbólica especial. Na sociedade ocidental, a própria Bíblia física serve em ocasiões formais de representante da divindade ou, para os não-religiosos, de algum princípio ou autoridade absolutos em que acreditem. Empregada dessa maneira, pode-se dizer que ela é um "ícone"; [...] (GABEL e WHEELER, 2003, p. 225)

Entra na discussão, assim, a excepcionalidade do formato da Bíblia Temática, que é de dispor texto bíblico e um texto extra no *mesmo* volume, dividindo a mesma página. Nessa publicação, o paratexto, uma escritura terceira, que não faz parte do texto

bíblico, divide com ele o espaço e a atenção do leitor, em uma relação de troca ativa durante leitura.

Essa participação ativa é possível pela variedade de paratextos que podem ser encontrado em Bíblias Temáticas. Existem assim, conforme Genette já havia proposto, paratextos pré-textuais (como prefácios, páginas de dedicatória, e até mesmo a própria capa), intratextuais (dividem espaço com o texto bíblico na *mesma* página, na forma de notas de rodapé, quadros, anotações laterais), e pós-textuais (em Bíblias os mais frequentes tendem a ser os mapas e os glossários, mas até mesmo coletâneas de hinos e listas de oração são inseridos nessa categoria).

É oportuno agora retornar ao conceito de "tornar presente" apresentado por Genette. Por serem um elemento que dá forma final ao livro, o paratexto tem influência direta sobre a recepção e o consumo do livro. É o paratexto que estrutura a ponte entre leitor e obra, entre o que se pode esperar do produto "livro" e a vontade consumí-lo (Genette sugere que até mesmo a instância extratextual, representa pela propaganda e divulgação, participam de uma categoria mais abrangente de paratexto):

> Um elemento do paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial [...]. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada [...]. (GENETTE, 2009, p. 12, grifos do autor)

Na Bíblia Temática especificamente, a ideia de "ponte" é elevada a um nível ainda mais perceptível. Os paratextos que compõem uma Bíblia Temática são comentários ao texto bíblico e têm o objetivo de direcionar a leitura, chamando atenção para detalhes que de outra forma talvez passariam despercebidos pelo leitor, sem o comentarista para indicá-los (YARCHIN, 2015). Essa é uma das funções do comentário bíblico (que será abordado em maior detalhe quando discutirmos a dimensão da Bíblia Temática como texto religioso). Observando por um ponto de vista diverso, a estrutura

do paratexto temático pode ser visto até mesmo como uma interferência, uma vez que não é possível ignorá-lo.

Nas Bíblias Temáticas, o autor do comentário temático constrói um discurso devocional em breves textos, a partir de trechos (um ou mais versículos) do texto bíblico. Nessas construções são comuns introduções, ou títulos, indicando qual trecho deve ser lido, seguido de uma breve reflexão proposta autor. Tal texto estará na mesma página do trecho em questão, ou próximo a ela, normalmente dentro de um quadro, ou em uma nota de rodapé. Também é comum que exista um destaque dentro do próprio texto bíblico, mudando a fonte e o tamanho da letra do trecho, ou modificando a cor de fundo (PINHEIRO, 2017, p. 30).

Na estrutura da Bíblia Temática, há o destacado uso de uma paleta de cores e ilustrações de forma a articular a presença do comentário e do texto bíblico em todas as pa g inas. É importante destacar que, embora notas de rodapé estejam presentes em Bíblias Temáticas, elas não são o único tipo de material presente em uma Bíblia Temática. Tabelas e quadros também ocupam sua parcela de espaço, e por isso dividem o olhar do leitor. A paleta de cores e a articulação de imagens ilustrativas tem o papel de estabelecer o diálogo entre o texto bíblico e o paratexto que se avizinha a ele. É possível afirmar que não tem a intenção de ser ignorado.

Antes de prosseguir para as outras duas dimensões da Bíblia Temática, é importante salientar mais um detalhe: uma Bíblia Temática raramente é uma tradução da Bíblia. Ou, melhor explicando, raramente uma Bíblia Temática traz um texto bíblico em tradução outra que não as já estabelecida no mercado. Para compreender esse elemento é importante diferenciar a coexistência de traduções da Bíblia e a separação dessas traduções dentro do sistema de religioēs (existem as traduções acolhidas pela vertente protestante, as traduções utilizadas pela vertente católica, e as versões preferidas pela doutrina espírita). Comentários temáticos, em geral, não tem como preocupação primeira fazer uma nova tradução da Bíblia, mas sim de comentar, com foco em um tema específico, trechos e passagens da Bíblia para fins religiosos e doutrinários. Dessa forma, em geral autores e editoras produzem os comentários

bíblicos de forma que possam, sem maiores adaptações, ser acoplados a qualquer tradução da Bíblia.

Em geral, os comentários são escritos tendo como base uma tradução já estabelecida da Bíblia, não sendo uma críticas das escolhas e dos processos de tradução (das línguas originais para a língua do leitor contemporâneo). Isso também possibilita que os comentários temáticos sejam aplicados em diferentes traduções da Bíblia[2]. Sendo assim, não é incomum que a mesma Bíblia Temática possa ser adquirida com diferentes traduções do texto bíblico, mas nas quais o comentário temático, é o mesmo em todas as versões. É bastante comum, entretanto, que Bíblias Temáticas (o produto final) sejam sim, compostas por tradução. Essa vertente do fenômeno, ao qual chamamos de Bíblias Temáticas traduzidas, é uma repetição, em outra língua, do processo de aproveitar o mesmo comentário em diferentes versões da Bíblia. No caso de Bíblias Temáticas traduzidas, apenas o comentário temático é traduzido da língua origem, para então ser unido à uma versão da Bíblia na língua receptora.

Antes de passarmos à análise da próxima dimensão, deve ser destacado como o processo de tradução de um comentário temático confere ao paratexto uma dimensão de relativa independência. Além disso, em lugar de ser apenas um material subordinado, o paratexto aqui participa da definição do produto final (o livro pronto), seu principal diferencial: a *Bíblia da Mulher é* identificada como tal pela presença do paratexto temático que a compõem; sem ele, fica o texto bíblico sozinho.

A Bíblia Temática como texto religioso

Como gênero, o comentário bíblico é criado a partir da vontade de mostrar ao leitor do texto bíblico aspectos presentes no texto que, sem a interferência do comentário, estariam ocultos (YARCHIN, 2015). Dada a pluralidade de objetos de discussão que essa vontade pode gerar, o comentário bíblico é uma espécie de texto que pode ser desdobrado em variados nichos. Tanto aspectos de ordem mais pragmática, como análises linguísticas ou investigação arqueológicas podem ser tratados, como

[2] Esse último aspecto também está ligado ao fato que, tradicionalmente, a Bíblia é dividida em versículo. Essa divisão facilita a localização de trechos e consequentemente permite com maior facilidade a alocação do comentário temático.

também discussões de ordem mais subjetiva, como aspectos doutrinários, lições espirituais e assuntos ligados ao *ethos* de cada religião também podem --- e, de fato, são --- contemplados em comentários bíblicos. De fato, não é raro que determinadas publicações, as Bíblias temáticas são um exemplo, contemplem variados pontos de observação do texto bíblico.

Deve ainda, ser considerada que a existência de uma multiplicidade de comentários bíblicos surge também da existência de interpretação variantes do próprio texto bíblico. Conforme Gabel e Wheeler, as razões para a existência de interpretações divergentes são diversas, e em alguns momentos, próprias à natureza do texto bíblico devido à sua história de formação:

> Há alguns motivos evidentes pelos quais uma passagem pode receber várias interpretações. Ela pode ocorrer em mais de uma forma nos manuscritos bíblicos mais antigos. A informação essencial para a sua compreensão pode ter-se perdido nas dobras do tempo (podemos já não saber o que significam certas palavras, por exemplo). [...] Essas explicações potenciais para a existência de variações interpretativas aplicam-se a todas as obras literárias, inclusive à Bíblia. Mas há um outra explicação que só serve para a Bíblia, refletindo a sua condição ímpar do juízo dos seus intérpretes. Segundo a concepção do judaísmo e do cristianismo tradicionais, os livros bíblicos tiveram tanto um autor humano como um divino. [...] E com frequência, ainda segundo essa concepção, o que Deus desejava que a Bíblia dissesse era mais profundo ou mais abrangente do que o autor humano aparentemente dizia. (GABEL e WHEELER, 2003, p. 229)

A partir dessa natureza, os autores dividem as variedades de interpretações da Bíblia em dois tipos. Há a interpretação baseada no sentido *literal* (sentido básico das palavras em unidade, mesmo que sejam empregadas figuras de linguagem) -- também chamado por alguns autores e estudiosos de "sentido imediato" ou "histórico", entre outras terminologias. E há a interpretação saída do sentido *mais-que-literal,* mais complexo, múltiplo, e muitas vezes alegórico --- não raro encarado como um sentido espiritual ou moral elevado (GABEL e WHEELER, 2009 p. 231).

A necessidade de elucidar o texto ocorre porque "os pontos de referência cultural pelos quais o texto tinha originalmente feito sentido imediato se tornaram obscuros para leitores posteriores" (YARCHIN, 2015, p. 04). Esses pontos culturais (referências presentes na realidade do autor compartilhadas pelos seus leitores

presumidos) aos quais Yarchin (2015) se refere desaparecem com a distância temporal e cultural dos seus leitores posteriores, e seriam cruciais para compreensão correta do texto. Daí a necessidade de demonstrar ao leitor contemporâneo quais referências culturais são essas. Esse ponto de vista também é compartilhado por Ellingworth (2006), no que diz respeito à necessidade que os tradutores de um texto originário de um tempo e/ou cultura diferente da sua própria sentem de incluir ajudas ao leitor (*reader's help*) no texto.

> Informações culturais, aspectos da situação política ou econômica, conotações de certos termos, ou outros dados, podem ter sido pressupostas ou assumidas pelo autor original como compartilhadas ou conhecidas por seus leitores diretamente intencionados ("autorais"); mas não estão, em nenhum sentido linguístico definido, implicados no texto fonte. [. . .] Em tais casos, e há muitos deles na Bíblia, a melhor solução é transmitir, o quanto for possível, todo o conteúdo semântico na tradução, e fornecer o quanto for necessário na ajuda ao leitor (uma expressão genérica se referindo não apenas a notas de rodapé, mas também incluindo introduções, glossários, mapas, diagramas, etc.) informação suplementar sobre a situação fonte que está ausente, ou vai de encontro, à situação do receptor e consequentes pressuposições (ELLINGWORTH, 2006, pp. 201-02, grifo do autor, tradução nossa)

Existem, assim, também diferenças dos públicos dos comentários, dada a variedade de análises que são possíveis de serem extraídas desse tipo de leitura. Se, por um lado, há um grande público que busca na indústria do comentário bíblico no século XXI materiais focados nas dimensões histórica e literária da Bíblia, existem também uma grande demanda para leitores que buscam apenas conhecer seu valor religioso ou devocional (YARCHIN, 2015, p. 08).

O fenômeno do comentário pressupõe a existência de uma comunidade de leitores para quem aspectos explícitas e implícitos do texto carregam, de alguma forma, peso de autoridade para suas práticas (YARCHIN, 2015, p. 3). O comentário voltado para a dimensão espiritual nasce do uso íntimo que o fiel faz da leitura da Bíblia, de forma a buscar no texto orientação pessoal e crescimento espiritual. Configura-se em um uso da Bíblia fora do serviço religioso comunitário. Segundo Gabel e Wheeler (2003):

> Num contexto bem apartado do seu uso na religião organizada e em ocasiões públicas, a Bíblia é usada com propósitos particulares. Alguns a lêem inteira, capítulo por capítulo (talvez um por dia), como uma espécie de exercício religioso; outros seguem um plano elaborado por uma organização religiosa ou por um professor de Bíblia. Em termos gerais, esse exercício serve para reforçar o sistema de crença religiosa do leitor; em termos particulares, pode servir para fornecer elementos que o leitor possa interpretar como orientação divina para a conduta da vida diária ou para tomar decisões difíceis. (GABEL; WHEELER, 2003, p. 225)

Sobre o tema, podemo dizer que sua função básica é estabelecer uma ligação entre passagens do texto bíblico e um público específico, focando em explicitar questões para a vida religiosa/espiritual/moral do leitor. Essa característica pode ser vista como uma derivação própria da prática do comentário que, por si só, já indica dois aspectos que merecem menção, a saber: a pressuposta competência de seu autor (o comentarista) para esclarecer o texto e informar o leitor, identificando os elementos que podem causar dificuldades, e a condição de relevância do texto a que o comentário está vinculado (YARCHIN, 2015). O tema é, dada sua natureza, um elemento extraído da realidade do leitor-alvo, uma informação que pode ser facilmente reconhecida. Nasce daí a ideia de que não somente o comente o comentário, mas de que o próprio texto bíblico trazem elementos pensados "especialmente" para o leitor. O comentário temático mostra-se, por excelência, um exemplo de *texto devocional:*

> Depois da Bíblia, a literatura devocional cristã tem fornecido o mais popular e instrutivo tipo de leitura e guia para os crentes. Considerada mais amplamente, a literatura devocional cristã pode ser pensada para abarcar qualquer artefato verbal inscrito empregado para estimular a produção, sustento, e direção da singular identidade cristã interna. [. . .] Considerada de forma mais restrita, a literatura devocional cristã seria limitada a um grande corpo flexível de clássicos enraizados diretamente na Bíblia[...] (DITMORE, 2010, p. 58, tradução minha).

O tema pode ser entendido como um ponto de vista, um nicho de público. O nome [bíblia temática] já havia sido utilizado por Campos (2012) para se referir às Bíblias voltadas para nichos de mercado, fosse essa diferenciação feita apenas com uma capa, ou incluísse um comentário especial. O comentário temático, assim, vai do texto

bíblico em direção ao leitor, estabelecendo uma conexão a partir do universo do público,

> Tendo-se como base a progressão temática com temas derivados, o tema atua como definidor amplo na BT. Trata-se de um conceito-chave que agrupa abaixo de si subtemas relacionados que surgirão no decorrer do comentário temático. Por exemplo, uma BT para meninas adolescentes [...], tem como tema principal "feminilidade adolescente e pré-adolescente", e traz ao longo do seu comentário temático variados subtemas relativos a esse tópico maior [...] (PINHEIRO, 2017, p. 25-26)

O tema, dessa forma, serve como guia ao comentarista no momento de estabelecer uma ponte com seu leitor. Uma forma simples de colocar seu uso seria a de um "gancho" para que as reflexões não surjam no vazio, ao acaso, para o leitor. O tema orienta sua abordagem. Sendo assim, podemos identificar as Bíblias Temáticas como textos religiosos de base principalmente devocional, cuja base é a leitura do texto bíblico lado a lado com o recurso de um paratexto, que traz um comentário para um público específico planejado a partir de um tema. O comentário deverá estabelecer uma ponte entre texto e leitor, trazendo destaque e explicação sobre pontos selecionados.

Considerações finais

As bíblias temáticas podem ser observadas de diferentes pontos de vista dentro das ciências humanas. De fato, a cultura evangélica e seus fenômenos de escrita já têm sido observados, em maior ou menor grau, pelas ciências sociais, pela antropologia, pela filosofia e pela comunicação social, além é claro, dos estudos da tradução e da teoria e história literaria. São diversas as formas de análise possíveis de serem extraídas de um texto que, como este, é tão multifacetado.

Este artigo, foi dedicado a *definir características*. Essas mesmas definições, embora objetivas (ou ao meno com a intenção de serem objetivas) também trazem espaço à reflexão: qual o peso que a interpretação oferecida por outrem tem sobre um texto que, para muitos leitores, é tão central para a vida pessoal religiosa? Mais ainda, qual carga ganha essa leitura quando colocada lado a lado com o texto bíblico, compartilhando as mesmas páginas (o mesmo "corpo físico" do texto)? Esse

questionamento reflexivo é um ponto provocativo para estudos futuros. Também merece a própria pesquisa a verificação sobre como paratexto e texto interferem na recepção e inserção um do outro perante seus leitores o sistema literário.

A presença do comentário temático temático, entretanto, mais do que um recurso de escrita e de propagação de interpretações sobre o texto bíblico, provoca também uma diferenciação da Bíblia como produto: o que é adquirido não é apenas o texto bíblico, mas seu conjunto com um (para)texto diferente. Outro aspecto que também requer uma pesquisa especialmente dedicada é a dimensão da Bíblia Temática como produto editorial --- um livro vendido e que disputa espaço no mercado com outros títulos semelhantes frente ao seus prováveis compradores -- e todas as implicações literárias e culturais que essa posição traz consigo.

Infelizmente, todas essas investigações não podem ser abordadas de forma satisfatória em um artigo científico. O objetivo principal aqui foi apresentar este tipo de produção, ainda pouco explorada em pesquisas, a outros pesquisadores dentro dos estudos que envolvem a relação entre literatura e religiosidade. Entretanto, tendência para o futuro é que materiais como as Bíblias Temáticas despertem cada vez mais o interesse dos pesquisadores, dada a proeminência crescente e destacada de questões relativas à religião no cotidiano político, social e cultural brasileiro. É preciso discutir, conversar sobre religião, e essa discussão inclui o estudo dos tipos de texto produzidos dentro da religião e sobre as doutrinas praticadas e compartilhadas por grupos cada vez maiores de praticantes.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Leonildo Silveira. Bíblias no Mercado: o poder dos consumidores e a competição entre os editores – o caso da sociedade bíblica do Brasil. Rever: Revista de Estudos da Religião, São Paulo, v. 12, n. 2, p.1-27, jul\dez de 2012. Disponível em: . Acesso em: 27 maio 2016.

CUNHA, Magali do Nascimento. A Explosão Gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. (Teologia pra quê?).

DITMORE, Michael (Ed.). Devotional Literature. In: KURIAN, George Thomas; III, James D. Smith (Ed.). The Encyclopedia of Christian Literature. Maryland: Sacarecrow Press, 2010. Cap. 16. p. 57-60. Disponível em: . Acesso em: 28 dez. 2016.

ELLINGWORTH, Paul. Text and Translation: Model and Reality. In: SIMMS, Karl (Ed.). Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects. 2. ed. Atlanta: Rodopi, 2006. Cap. 16. p. 197-206.

GABEL, John B.; WHEELER, Charles B.. A Bíblia como Literatura. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2003. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Mana Stela Gonçalves

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do Livro). Tradução de Álvaro Faleiros.

PATTERSON, Dorothy Kelley (Ed.). Bíblia da Mulher. 2. ed. Barueri: SBB, 2004

PINHEIRO, Carolina Dias. *"Feita especialmente para você"*: considerações sobre a tradução de Bíblias Temáticas no Brasil. 2017. 142 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata. Religiões em movimento: o censo de 2010. Petropolis: Vozes, 2013.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento. Santa Catarina: Copiart, 2011. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli.

YARCHIN, William. Introduction to the Volume. In: FINLAY, Timothy D.; YARCHIN, William (Ed.). The Genre of Biblical Commentary: Essays in Honor of John E. Hartley on the Occasion of His 75th Birthday. California: Wipf And Stock Publishers, 2015. p. 1-28.

WATTS, James W. Writing Commentary as Ritual and Discovery. In: FINLAY, Timothy D.; YARCHIN, William (Ed.). The Genre of Biblical Commentary: Essays in Honor of John E. Hartley on the Occasion of His 75th Birthday. Oregon: Wipf And Stock Publishers, 2015. Cap. 2. p. 40-53.

UM OLHAR PARA O ROMANCE CATÓLICO EM 30: A INCONCILIAÇÃO ENTRE AMOR E SEXO EM SOB O OLHAR MALICIOSO DOS TRÓPICOS

Elisa Domingues Coelho (UNESP)[1]

Resumo: *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, inaugura entre nós a literatura católica, precursora, por sua vez, da prosa intimista. A questão de fundo do romance é a impossibilidade do protagonista de conciliar amor e sexo. Essa temática terá diferentes tratamentos dentre os escritores católicos, a exemplo de Octávio de Faria, que consegue legitimar o amor homossexual, enquanto Barreto Filho opera o outro extremo e leva a personagem à loucura e ao suicídio. Diferentes "saídas", portanto, foram construídas nessa literatura para retratar a relação com o sexo, o que faz da análise desse romance iniciador da literatura católica e da questão sexual em seu ensejo, além de muito profícua, extremamente necessária.
Palavras-chave: Literatura brasileira; romance católico; década de 30; Barreto Filho.

Existe, no interior dos estudos acerca do Movimento Modernista, uma tendência a se adotar a perspectiva do rompimento e da inovação, seguindo o espírito da época das vanguardas na década de 20 e de configuração política ímpar que se operou na década de 30, chegando a esse espírito de época que contagia a crítica literária e deixa certa nebulosidade sobre as permanências – que existem e são muitas.

Nesse mesmo movimento se situa ainda outra tendência, a de se destacar os grandes nomes como Clarice Lispector e Guimarães Rosa como se fossem expoentes que surgem, por seu brilhantismo, em uma espécie de milagre literário. Sobre isso, fala Bueno:

> Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em "social" e "intimista", Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o "intimista", que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado. Tal sistema, a exemplo do que acontece com *A Bagaceira* em relação ao romance social, também tem seu precursor, o esquecido *Sob 0 olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho; tem seus iniciadores nos primeiros anos da década, dentre os quais se destaca José Geraldo Vieira, com seu *A mulher que fugiu de Sodoma* e prossegue revelando novos nomes com o passar dos anos: Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria e sobretudo Cornélio Penna, escritor central em sua geração. (BUENO, 2001, n. 2, p. 253).

O autor nomina aqui de "sistema" o que trataremos por "tradição literária". Por objetivar tratar de escritores muito próximos temporalmente entre si, separados por uma geração apenas, é coerente tratar esse complexo de obras e escritores como a

[1] Graduada em Letras (UNICAMP), Mestra em Teoria e Crítica Literária (UNICAMP), Doutoranda em Estudos Literários (FCLAr/UNESP). Contato: elisadcoelho@gmail.com .

conformação de uma série de obras contemporâneas – um sistema literário –, que possibilitou o surgimento desses grandes nomes, normalmente tratados isoladamente.

No presente artigo, queremos, entretanto, um resgate mais anterior, por isso nominamos não apenas de sistema, mas de tradição literária, porque nos interessa olhar aqui como o desenvolvimento dessa tendência intimista do romance tem raízes, na realidade, no nosso Romantismo, juntamente a outro desenvolvimento em nossa literatura, que data desse mesmo período: a prosa poética.

Essa corrente do romance brasileiro e essa estilística têm raízes românticas, começam seu desenvolvimento nele e vêm atravessando a consolidação da nossa tradição literária até o sistema literário modernista de que fala Bueno.

> Entre nós, a prosa poética lança os primeiros sinais com os românticos, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e, sobretudo, José de Alencar, inspirado no exemplo de Chateaubriand. Nos fins do século XIX, a prosa narrativa impregna-se de poesia, [...]. Modernamente, essa tendência invadiu a ficção introspectiva e intimista dos anos 30, com Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, mas é com Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Osman Lins, dentre outros, na década de 50, que atinge seu ponto mais alto. (MOISÉS, 1998, p. 24).

O retrospecto feito por Massud Moisés (1998), se nos atentarmos bem, delineia o percurso que estamos traçando com o defendido por Bueno (2001), demonstrando como a prosa poética atuou como componente importante na construção da tradição literária brasileira. De modo que, tal qual nosso romance, ela vai erigir suas bases no Romantismo e, transversalmente, atravessar a consolidação do gênero e perpassar o sistema literário da prosa intimista até sua realização "plena" na narrativa poética de Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Não sendo, todavia, a intenção desse texto uma análise diacrônica e historicista nem do gênero romanesco nem da prosa poética, tomaremos por objeto um romance que, embora traga de forma ainda muito inicial o gênero e a estilística em questão, é emblemático e produtivo para essa análise justamente por não ser apenas inicial, como por ter iniciado entre nós a literatura católica dos anos 30 – grande responsável pela literatura intimista que atravessou a segunda geração modernista –, "[...] a primeira produção ficcional de alguém ligado ao movimento de renovação do catolicismo liderado por Jackson de Figueiredo e desenvolvido dentro do Centro D. Vital, que teria importante

papel na vida intelectual brasileira dos anos 20 e 30 [...]" (BUENO, 2001, año 27, n. 54, p. 59).

O livro de Barreto Filho, dessa forma, ocupa um lugar muito significativo para o romance intimista, afinal, sendo essa vertente da prosa modernista alimentada pela literatura católica que se configurou na década de 30, um romance que inicia sua movimentação literária é, por conseguinte, também um marco na prosa modernista intimista, assim como *A Bagaceira* o foi para a prosa modernista regionalista.

É interessante salientar, também, que ao falar de intelectualidade católica que atuou no nosso Modernismo, não falamos de um movimento homogêneo, embora assim o tenha tratado a maior parte da Crítica Literária. Muitas eram as diferenças entre os escritores e, por consequência, diferentes "saídas" foram construídas nessa literatura para o tema basilar do romance em questão: a relação com o sexo.

Sendo mais fiel à estruturação do romance, a grande questão que sustenta a narrativa é o drama vivido pelo protagonista pela impossibilidade de conciliar, em seu espírito, o amor – mais que isso, o desejo por uma elevação espiritual – e o sexo, que assume o contorno do desejo sexual nos relacionamentos do mesmo.

Não é essa, claro, uma temática nova nem em nossa tradição literária nem mesmo na literatura modernista, *Amar, verbo intransitivo* (1927), de forma absolutamente polêmica, já trouxera exatamente esse embate entre o sentimento elevado e o sexo, em sua narrativa movimentada entre os signos do aprendizado do amor e da iniciação sexual do protagonista.

No romance de Mário de Andrade, em uma profusão de símbolos, narrador e personagens se debatem com seu próprio tema e toda sua configuração faz com que se movimentem entre sexo e idílio e, para isso, elaboram, cada um a seu modo, a existência encarcerada do sexo no amor elevado, familiar e, assim, mesmo que enganosa, o romance termina em uma harmonia que opera a conciliação de amor e sexo.

A mesma temática, quando ressurge na geração seguinte, terá elaborações díspares – assim como o eram os próprios escritores em sua relação com o catolicismo – com Octávio de Faria, que consegue não só "abraçar" o amor – com tudo que lhe compõe – como legitimar o amor homossexual ao mesmo tempo que, com o romance de Barreto Filho em questão, a inconciliação de amor e sexo é impossível de ser solucionada e essa existência apartada de ambos leva o protagonista à loucura e ao suicídio:

> [...] o sexo é visto a partir de uma moral convencional bastante restrita. Pode-se dizer mesmo que o centro do drama de seu protagonista, André Lins, é a incapacidade de lidar com a tensão que existe – e que ele exagera – entre seu caráter sensual e seu desejo de elevação espiritual. [...] (BUENO, 2001, año 27, n. 54, p. 59).

O que muito interessa para essa análise é esse funcionamento da narrativa descrito por Bueno a partir dos signos da espiritualidade e do desejo e como recursos estilísticos característicos da prosa poética atuam na construção dessa reflexão a partir da qual o romance se faz.

No que diz respeito ao funcionamento e construção do romance, a constante tentativa do protagonista de operar essa conciliação – ao longo dos três relacionamentos desenvolvidos durante a narrativa até o seu trágico desfecho – é o que guiará a dimensão reflexiva do romance e constituirá, para o leitor, sua subjetividade atormentada.

E, atuando nesse processo reflexivo que se movimenta ciclicamente por toda a história, surge a prosa poética, que construirá justamente esse exagero citado por Bueno. O que ocorre, na realidade, é uma intensificação dessa aspiração a um sentimento elevado através de recursos líricos no romance a ponto de modificar o desenvolvimento da introspecção da personagem e constituir verdadeiros parênteses no funcionamento que vinha se caracterizando até então na narração.

> Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. La tâche du critique est alors de proposer un modèle, ou une théorie, que l'étude des textes devra vérifier ou infirmer. L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. [...] (TADIÉ, 1994, p. 7).[2]

[2] A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. A tarefa do crítico é, então, a de propor um modelo, ou uma teoria, que o estudo dos textos deverá verificar ou anular. A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens a quem ocorre uma história em um ou vários lugares. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem. (tradução inédita de Ana Luiza Camarani).

Por se tratar de um texto em prosa que não se constitui em sua totalidade desse funcionamento híbrido descrito por Jean-Yves Tadié (1994), cabe à presente análise compreender esse "empréstimo" de recursos da lírica como artífice, como já dissemos, para intensificar a aspiração do protagonista à elevação espiritual. Considerando o desfecho trágico da narrativa a partir da impossibilidade definitiva da conciliação dos desejos, nossa hipótese é do ponto nevrálgico ocupado pela prosa poética no romance ao construir um verdadeiro abismo entre espírito e corpo, amor e sexo, definitivo para que não haja qualquer possibilidade de resolução do conflito em vida.

Essa construção se opera através dessa intensificação por meio da inserção da dimensão mítica no arco de desenvolvimento da esfera introspectiva do protagonista André Lins, como na seguinte passagem, ainda no início do romance:

> André Lins não podia dizer que fosse uma surpresa. Aquele rompimento tinha sido previsto, adivinhado por um instinto. Mas isso não atenuava a dolorosa sensação que acabava de receber. Nesse momento, acorridas em rápida desfilada diante de sua memória intensa, todas as imagens dela vinham renovar a dor, *como uma teoria de sacerdotisas, que num rito místico evoluíssem em torno da chama sagrada*, alimentando-a com o sopro, num desejo de eternizá-la. (FILHO, 1934, p. 13 – grifo nosso).

Nessas primeiras páginas, já temos estruturado um foco narrativo que constrói a narrativa de modo a dar lastro para constantes reflexões da personagem acerca dos acontecimentos que vão costurando o enredo, bem como fala Moisés (1998, p. 29) acerca do funcionamento diferenciado da prosa poética: "[...] a tessitura dos acontecimentos, por natureza extrospectiva, mergulha na introspecção, como se os estratos inconscientes aflorassem a cada notação da intriga [...]".

Vemos, desse modo, os acontecimentos narrados a partir da perspectiva de André Lins que, se traz, nesse primeiro trecho, o sofrimento amoroso, já tem um outro desenvolvimento em seu interior, que denota mais que o *seu* sofrimento, já que o atribui a uma força maior – mística. Ele introduz essa presença (que será frequente na narrativa) de seres mágicos, aos quais atribui o estado de coisas que intensifica sua angústia, operacionalizando uma construção etérea e, até mesmo, mitológica.

Retornando ao que afirma Moisés (1998, p. 29), ainda sobre esse estatuto diferenciado da prosa poética, o crítico diz também que "[...] na prosa poética, o sentido,

ou, quando não, o enigma do sentido, logo salta à vista.". Essa esfera do enigma parece, de fato, comandar a tessitura da narração com essas incursões míticas que caracterizam as reflexões do protagonista.

Unindo esses dois aspectos, o que se percebe, portanto, é que a dimensão introspectiva surge a todo momento, de modo que as reflexões do protagonista em sua busca por esse sentimento elevado parecem ser o verdadeiro fio condutor do enredo. Havendo, ainda, esses parênteses de uma composição outra, que dota a narrativa de uma outra dimensão, compondo seu universo interior, que desde o início salta aos olhos, de uma esfera não só subjetiva como mítica, numa tentativa de dotar suas sensações de uma outra realidade, que transcende o humano.

> A evocação desse quadro **primitivo**, cheio de cores fortes, ficou vibrando objetivamente no som enérgico e contínuo de uma *cigarra invisível*, que era uma nota bucólica sobre a paisagem urbana. Coordenadas por esse canto, outras *evocações* luminosas surgiam de **esquecidas regiões de seu ser**, e faziam a delícia do pequeno *gnomo lírico*, **entidade essencialmente pictural**, cujo senso de perspectiva e colorido ia selecionando as paisagens mais frescas e mais claras, para o seu epicurismo. E nessa atividade capitosa, ele saboreava sob todos os aspectos aquela hora gloriosa, em que **a Natureza suspendera o seu curso normal**, e se estava a exibir num luxo de qualidades intensas e salutares, numa oferta excessiva, que transbordava à solicitação dos nossos sentidos opacos. (FILHO, 1934, p. 75-76 – grifos nossos).

Esse outro trecho, que traz o protagonista em reflexão sobre seu próprio sentir na cidade, esse espaço cosmopolita tão importante por sua função de mergulhar André em uma vida que o aproxima dos desejos que o colocarão em crise com sua aspiração espiritual. É uma passagem de longa explanação sobre a percepção do ambiente nesse dia que lhe parece tão bom e se mostra muito rica para olharmos como se dão as aparições da subjetividade do protagonista atrelada à esfera do enigma, que abordamos acima.

Operacionalizando uma análise mais pormenorizada do texto, percebemos que não há propriamente uma mudança estilística com inversões, por exemplo, que nos remeteria a recursos poéticos, mas há, sim, uma pluralidade de construções de imagens que marcam esses trechos justamente pela dimensão mítica. Podemos identificar, aqui, esse pluralismo por três construções que se dão em paralelo[3] nesse parágrafo e atuam na construção dessa esfera do mito, que perpassará toda a narrativa.

[3] Grifamos, na citação, em três padrões diferentes (negrito, itálico e sublinhado) as três diferentes construções que estamos analisando para melhor visualização dos procedimentos no texto.

Logo na primeira linha, o narrador chama a cena de "primitivo", ambientando a reflexão nesse espaço anterior a sua existência; ambiente esse que habitará de seres místicos como a "cigarra invisível". No desenvolvimento do parágrafo, a transmutação do espaço – e de si – nessa ambiência ancestral continuará com a referência a si mesmo com "esquecidas regiões do seu ser" e o uso do adjetivo "pictural", que remete a essa idade muito anterior a ele mesmo, para finalizar com a conclusão de que "a Natureza[4] suspendera o seu curso normal", ou seja, o seu redor é metamorfoseado em outro, atemporal.

Essa nova ambiência que habita seu fluxo de pensamento continua sendo povoada por esse misticismo, há a menção a outras "evocações" e ainda "o gnomo lírico", esse interessante ser que é, se nos atentarmos, não qualquer entidade, mas uma entidade poética, síntese de seus anseios espirituais e intelectuais de elevação.

Finalizando o parágrafo, há ainda duas menções muito interessantes se pensarmos naquela intensificação a que nos referimos anteriormente: esse cenário mítico como "oferta excessiva" e que "transbordava a solicitação ...". São termos muito significativos e que nos remetem àquele "exagero" que Bueno (2001) detecta e que analisamos, no início desse texto, como resultante desse procedimento – essencial para a estruturação do romance – operado pela prosa poética de intensificação das sensações, que transparecem nas reflexões do protagonista e tem papel tão importante nesse desenvolvimento temático da narrativa.

Moisés (1998, p. 29) afirma que "A fusão do enredo e da poesia, a narratividade desenvolvida em ambiência lírica ou épica, eis, em suma, a prosa poética.", elucidação que traduz essa transmutação que analisamos do ambiente citadino nessa ambiência lírica, para usar o termo do autor. Sobre esse processo constitutivo do romance que, como vimos, opera-se a partir da metáfora, Tadié (1994) também demonstra como um importante procedimento da narrativa poética:

> Les figures de rhétorique sont ici encore le lieu d'une rencontre la figure poétique de la métaphore se signale par une fréquence analogue à celle du poème (qu'elle ne suffit pas, notons-le, à caractériser). Mais, en même temps, si la métonymie, comme on l'a beaucoup dit, est la figure par essence du récit réaliste, parce qu'elle assemble les éléments sémantiques selon un principe de contiguïté, dans le récit poétique, la métaphore n'est pas seulement un peu, et parfois, métonymique, elle l'est toujours récit de métaphores, le récit poétique

[4] Atenção aqui para o uso da inicial maiúscula, transmutando o espaço "natureza" na entidade "Natureza".

> peut se définir par la progression linéaire des similarités, ou par la similitude des associations par contiguïté. (TADIÉ, 1994, p. 8).[5]

O autor caracteriza essa narrativa que transita entre a prosa e a lírica como um "récit de métaphores", caracterizado por sua "progression linéaire des similarités", o que traz uma importante reflexão sobre os procedimentos encontrados nesse parágrafo. Afinal, ao longo dele, há essas três construções que compõem um universo metafórico do espírito de André Lins, que quer ascender a tal ponto que se expressa e dota suas reflexões de uma ambiência e personagens que constituem sua própria mitologia dessa busca que transcende o *agora*.

Mais significativo ele se mostra pelo que afirma Tadié, é uma construção que se fará presente ao longo dessas reflexões do protagonista – que, como já discutimos, acompanham toda a sequência narrativa – na construção de sua busca mítica pela elevação espiritual, de modo a intensificar seu anseio, e consequente angústia, o que, por sua vez, é essencial na construção também temática do romance do crescente distanciamento e incompatibilidade com o desejo sexual.

> O filho ingênuo dos trópicos andou de mão em mão, derramou-se e espalhou, entre os homens que dançam julgando experimentar um prazer de pura sociabilidade, a insinuação dos motivos reais de enlaçar um jovem corpo em movimento. E porque ele vivia esses motivos, é que as raparigas vibráteis sentiam por ele atrações inconscientes, gostos intempestivos, fascinadas por esse olhar malicioso dos trópicos que brilhava através de suas pupilas animadas. [...] (FILHO, 1934, p. 38).

Essa passagem, também do começo do romance, mostra esse protagonista, que se julga um ingênuo filho dos trópicos mergulhado nos prazeres da cidade, como um desajustado. Aos seus olhos, o que atraía as mulheres que ele conhecia era esse descompasso entre ele e os demais para lidar com o desejo sexual, como se houvesse um jogo e ele não conseguisse seguir as regras.

[5] As figuras de retórica são ainda aqui o lugar de um encontro: a figura poética da metáfora distingue-se por uma frequência análoga à do poema (que, é preciso constatar, ela não é suficiente para caracterizar). Mas, ao mesmo tempo, se a metonímia, como já se falou bastante, é a figura por excelência da narrativa realista, porque ela reúne os elementos semânticos de acordo com um princípio de contiguidade, na narrativa poética, a metáfora não é apenas um pouco, e às vezes, metonímica, ela o é sempre: narrativa de metáforas, a narrativa poética pode definir-se pela progressão linear das similaridades, ou pela similitude das associações por contiguidade. (tradução inédita de Ana Luiza Camarani).

Constitui-se, assim, como um momento importante para nossa análise, pois esse desencontro entre ele e esse jogo social se dá através do que chama dos "motivos reais". André Lins transborda, sente e expressa o desejo com a transparência de seus sentidos e faz uma armadilha para si mesmo, gera uma primeira fagulha de desconforto, aqui se encontra o motor de sua busca, que discutimos até agora.

> Quando se recolheu ao hotel das Laranjeiras, foi com intenção de iniciar uma vida de intelectualidade, de renovação interior. A adaptação definitiva já estava feita, já se tinha integrado ao meio novo, e sentindo-se estranho ao antigo, cuja atmosfera interior se desvanecia, compreendia que era mister criar 'novas raízes, e introduzir na sua vida um outro sentido profundo. (FILHO, 1934, p. 39-40).

A fagulha do desejo, ou de como ele percebe o seu desejo, lança-o, então, a um extremo. Em reação ao jogo insincero do desejo que ele não consegue compactuar, princípio de sua angústia e desencontro de si, ele segue sem intermediações para o extremo oposto: isola-se do mundo para encontrar-se na elevação intelectual.

Nesse ponto é que se cava em seu espírito o sulco profundo da inconciliação. Recolhido nessa espécie de retiro intelectual (e espiritual), desvincula-se do mundo, perde a pouca habilidade que havia conquistado de conviver naquela sociedade e passa a viver nos processos cíclicos de busca que alimentarão sua subjetividade de uma desfiliação cada vez maior do mundo com a metaforização da sua busca na ambiência mitológica que analisamos anteriormente.

Assim sendo, do desajuste inicial, ele se lança na busca por uma elevação através da intelectualização crescente, que, quanto mais avança, mais o distancia do mundo e dos desejos. Não conseguindo se desfiliar por completo do sexo nem atingir com plenitude essa elevação ambicionada, vive repetidamente a busca, o caminho:

> André reconhecia em todas essas repulsas, esses desgostos, a mesma inquietação de sua infância, que tinha traçado um círculo, para voltar ao mesmo lugar. Via que não tinha mudado. Tinha ficado imóvel, e tudo o que andou e percorreu não foi senão uma agitação sobre si mesmo, resolvendo-se, espinhando-se, lacerando-se. Ele ainda se reconhecia, o mesmo de sempre, procurando captar na mulher alguma coisa de fugidio, que talvez não resida nela, mas que se pode atingir através dela. (FILHO, 1934, p. 131).

Ao final do romance, como golpe de misericórdia, há a fatal constatação da ciclicidade de sua busca, que, intensificada a cada novo relacionamento e novo mar de

sensações e reflexões, revela-se – termina por se transmutar em uma busca mítica – maior que ele e insolúvel.

Quando se percebe tendo percorrido – e ainda permanecido – no labirinto, novamente frente a frente com o Minotauro, constata que se lançara em um caminho que não fizera outra coisa a não ser aprofundar em seu espírito a angústia da inconciliação entre seus desejos e se lança para a morte, única saída para uma busca maior que si e, portanto, maior que sua vida.

Esse percurso de busca, pulsão da narrativa, mostra, desse modo, a centralidade do procedimento da prosa poética que discutimos anteriormente. Repousa, justamente, no "exagero" assinalado por Bueno (2001), na "intensificação" discutida por esse trabalho, o projeto literário desse romance: uma busca que transcende a vida através do aprofundamento da impossibilidade e do sofrimento, só possível estilisticamente, aqui, com o empréstimo dos recursos poéticos que caracterizou a prosa intimista do Modernismo brasileiro.

Referências

BUENO, Luís. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa*, SP: 2001, n. 2, p. 249-261.

_____. O sexo em dois romancistas católicos de 30. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, 2001, año 27, n.º 54, p. 59-66.

FILHO, Barreto. *Sob o olhar malicioso dos trópicos.* Rio de Janeiro: Record, 1934.

MOISES, Massud. *A criação literária:* prosa II. São Paulo: Cultrix, 1998.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poetique.* Paris: Gallimard, 1994.

LITERATURA E RELIGIÃO: TRANSTEXTO-DISCURSIVIDADE NO CONTO *A IGREJA DO DIABO,* DE MACHADO DE ASSIS.

Hélen Suzandrey Maia Sousa [1]

Resumo: Este trabalho tem a intenção demonstrar os resultados da pesquisa dissertativa em torno do conto *A igreja do Diabo,* sua relação com a Religião, e em que medida este texto machadiano está encharcado de outros textos, para isto, foram levantados os conceitos de intertextualidade, paratextualidade e sua relação transtexto-discursiva com os textos religiosos e não religiosos. A pesquisa foi desenvolvida por meio da metodologia transtexto-discursiva, elaborada pelo cientista da religião Eli Brandão e teve como fundamentação teórica o conceito de palimpsesto de Gerárd Genette, na obra *Palimpsestes. La littérature au second degré.*
Palavras-chave: Literatura; Religião; Transtexto- discursividade.

Considerando que Machado de Assis utilizou-se de elementos que constituem obras de caráter universal para compor o conto *A igreja do Diabo,* nosso maior desafio foi compreender de que modo esses textos coexistiam entre si. As referências à Religião e a elementos que constituem o mundo ligado à religiosidade nos levam a crê que Machado foi influenciado pelos textos bíblicos e que, por isso, foi um exímio conhecedor deste mundo religioso. Sendo assim, as Ciências da Religião colaboram para acrescentar ao mundo da literatura mais uma análise dos textos machadianos, tendo a religião como elemento norteador para as mais variadas interpretações.

É incontestável que, enquanto objeto de estudo de diversos autores, Machado de Assis e suas obras tornaram-se referências de análise para muitas pesquisas, contudo o cenário geral de análises costuma negligenciar ou tratar com pouco valor a relação entre Religião e Literatura presente em suas obras. Dentre os ingredientes que nos chamam atenção em suas obras, aqui particularmente no conto *A igreja do diabo,* é a presença efetiva de elementos que fazem parte do universo Religioso.

Mas como ignorar a presença de elementos tão caros à religião como: diabo, deus, igreja, mandamentos, fieis, doutrina e etc, que estão presentes no texto machadiano? Como ignorar a co-presença de outros textos no conto? A partir de tais questionamentos, destacamos, entre outros aspectos, a intrínseca relação que há entre a

[1] Doutorando da Universidade de Coimbra- Portugal em Literatura de Língua Portuguesa. Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Para (UEPA). Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária (UEPA). Graduada em Letras pela Universidade da Amazônia (UNAMA). E-mail: helensuzandrey@gmail.com

Religião e a Literatura, como uma das diversas formas de analisar e compreender a formação do texto, que neste caso é a narrativa *A igreja do diabo.*

No texto literário o narrador decide o momento em que determinada informação entra e de que maneira será feito, existe vários fatores que interferem no espaço e tempo vivido pelos personagens, e existe um espaço narrativo que antecede, e o que se coloca após o olhar do leitor. Por isso que a narrativa, enquanto discurso, pode ser analisada como forma de descrever a realidade narrada ou abordar particularidades do contexto narrativo, ou seja, a mesma história pode ser narrada de diferentes formas.

No conto *A Igreja do Diabo* salta aos olhos a presença de duas personagens importantes para o Cristianismo e para a literatura não religiosa: Deus e o Diabo, de modo que estes já nos conduzem a uma pista na relação entre Religião e Literatura. Estas relações se dão, segundo Eli Brandão da Silva [2], porque se configuram a partir das possíveis conexões que definem a estrutura temática do texto esclarecem-se em muitas dimensões, não se restringindo unicamente a interação de unidades significativas (SILVA, 2001, p. 111), desta forma o conceito de transtexto-discursividade elaborado pelo pesquisador será uma das maneiras de compreender a formação do texto machadiano. Silva ainda reitera:

> Conjuga-a com a abordagem transtextual de Genette e passa por elementos de semântica discursiva. Não é, portanto, uma leitura rigorosamente transtextual como sugerida em *Palimpsestes*, porque possui um degrau semântico discursivo. Associar dois ou mais textos implica uma compreensão, pois o leitor apenas reconhece uma relação contratual, por causa de pré-conhecimento dos textos envolvidos e porque ele jamais se aproxima do que diz o seu texto se não viver na aura do sentido interrogado (SILVA, 2001, p. 181-182).

A compreensão de leitura do conto *A igreja do diabo* nos revelou a presença de narrativas de caráter universal. Essa relação pode ser considerada de duas ordens, uma de caráter hipertextual e a outra transtexto-discursiva. Este diálogo entre os textos nos fornece um movimento que faz coexistir entre si, desde o título (paratexto) até a própria estrutura do conto (hipertexto) que nos apresenta o caminho transtexto discursivo, evidenciando o aspecto reescriturístico do texto. Silva ainda explica que o movimento realizado a favor dos textos literários religiosos e não religiosos, constitui-se a partir não

[2] SILVA, Eli Brandão da. *O nascimento de Jesus-Severino no auto de natal pernambucano como revelação poético-teológica da esperança:* hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre teologia e literatura, p. 111. 2001

só de um encontro entre texto, mas se trata principalmente de um reencontro (SILVA, 2001,p.277). Nesta superfície, consideramos que o conceito de transtexto-discursividade, nos confere um caminho para análise do conto e corresponde a um método de análise que pode ser utilizado como ponte capaz de reconhecer as relações interdiscursivas e hipertextuais.

Por ter um caráter de travessia, trans, o método transtexto-discursivo não permite leituras "rigorosamente literária, nem rigorosamente teológica. O método proposto aplica-se tanto a textos literários, quanto a textos teológicos". O método pode, ainda "reconhecer e projetar outras relações transdisciplinares" (SILVA, 2001, p. 180).

Diante disto podemos considerar que a dimensão transtexto-discursiva do conto se estabelecerá a partir da presença e da interação das personagens Deus e Diabo, tal constatação nos possibilita uma primeira compreensão, a presença de suas imagens se revela a partir da composição temática de outras obras que são evidentes no conto machadiano. Sobre o momento da narrativa machadiana em que se revela explicitamente a presença da obra *Fausto* de Goethe, que em suas primeiras páginas nos fornece um caminho na direção entre Literatura e Religião, pois no *Prólogo no Céu*, o Diabo fica face a face com Deus, e diante disso Haroldo de Campos esclarece que entre as fontes mais obvias estão a Bíblia, o pacto com o Demo, no "*Prólogo no Céu",* é inspirado no "Livro Bíblico de Jó" (CAMPOS, 1981, p. 73). Este traço transtexto discursivo nos revela não somente evidencias explícitas de um texto em outro, mas isto também se dá através das características das personagens, de elementos que presentificam tal relação. Podemos notar esta co-presença logo nas primeiras linhas do conto, onde se narra o encontro de um velho manuscrito beneditino, no qual descreve a história do Diabo que quer fundar sua própria igreja, pois sentia-se humilhado por exercer um papel secundário na cultura cristã.

No caso do texto *Fausto* de Goethe há a presença efetiva no conto, não apenas de maneira explicita: "venho por todos os faustos" (ASSIS, 1997, p. 11).", mas se estabelece a partir das características da personagem Diabo, este que expõe uma face humanizada. Para Campos, o linguajar de Meristófeles, na sua corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções. O "alto" e "baixo" neles coexistem, aproximados em convívio derrisório. (SILVA, 2001, p.78). Diante desta afirmação conseguimos perceber semelhanças com o Diabo machadiano, que nos

aponta suas próprias doutrinas dessacralizando as normas da Igreja de Deus. Segundo Brandão, isto só é possível porque a religião não é só a experiência pessoal, mas se manifesta como experiência coletiva, como tradição teológica, visto que estes passam a fazer parte do universo sacralizado, sendo assim mesmo, símbolos do sagrado. (SILVA, 2001, p. 120). Ainda afirma que:

> Isto não significa que haveria uma forma melhor de expressão, mas que a religião utiliza a linguagem poética para expressar a experiência pessoal e coletiva e para falar do ainda-não, dos possíveis humanos, da esperança, por deficiência, pois esta linguagem não consegue traduzir a intensidade da sua experiência; por eficiência, pois o ser humano é capaz de criar e de utilizar um sistema simbólico através do qual pode transmitir a outros sua experiência; por proficiência, porque só a poesia tem a força, a beleza e a capacidade de atingir dimensões da realidade humana, que a linguagem comum dissimula. (SILVA, 2001, p. 120).

A relação que se deve buscar entre a religião e a literatura não se estabelece a partir da subordinação ou de confronto entre elas, mas de um diálogo. Pois segundo Silva, deve ser uma dialética na qual a problemática não seja considerada em termos de uma pergunta literária que, aguarda uma resposta teológica, nem como um lugar teológico. Mas a abordagem de estar mais próxima da ideia de um convite mútuo que aguarda uma resposta-envolvimento, um abraço. (SILVA, 2001, p.138).

Neste sentido, a literatura ou o texto literário pode estabelecer uma relação mais ampla, pois seria um conjunto de possibilidades ou um conjunto de práticas que se confundem com a própria história da cultura, isto porque, na literatura não se tem uma temática específica, ela convoca outros textos. No conto machadiano podemos destacar essas alusões, ou mesmo, cruzamentos, diálogos com outros textos que, acontecem em nível horizontal e vertical, ou seja, entre o texto e o leitor, entre o texto e os seus outros textos, entre o texto e o mundo (SILVA, 2001, p. 166).. Para Carvalhal tal constatação muda a compreensão do comparativismo que persegue um tema, uma imagem ou mesmo um simples verso ao longo de diferentes textos. Ela considera não apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. (CARVALHAL, 2006, p. 48).

Desta forma a própria obra literária abarca certos conflitos das interpretações, isto porque não se deve ler uma obra de maneira unívoca, monológica, autoritária, ou mesmo dogmática (CARVALHAL, 2006, p. 167), pois um texto se apresenta, mas ao mesmo tempo apresenta outros. O conto *A igreja do Diabo* em sua própria existência paratextual fornece em grande parte a compreensão a partir do diálogo que mantêm com

o leitor. Neste sentido, como não existe temas que são exclusivamente literários e pelo potencial palimpsêstico e pluridiscursivo da literatura, a obra de arte pode ser analisada em múltiplas perspectivas, a nossa é possibilitar esta leitura a partir da relação entre Religião e Literatura, como método eficaz na compreensão da formação do hipertexto. Visto que a Literatura é a compreensão da sociedade, a folhagem cultural de um povo, estrada pela qual se tem a compreensão de uma cultura e que, por apresentar elementos que estão diretamente relacionados ao ser humano, tornou-se transtemporal.

A obra *Palimpsestes*. La littérature au second degree (1982), do autor francês Gérard Genette, tem sido de grande valia para o entendimento do universo machadiano, na condição hipertextual que se encontra o conto *A igreja do diabo*. Na busca de um caminho teórico para nossa pesquisa destacamos seus estudos na intenção de propor uma maneira de analisar textos, partindo do conceito de *palimpsesto*. Para ele, de forma mais simples, *palimpsesto* é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não se esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sobre o novo(GENETTE, 1982, p. 5), Assim, quem ler por último lerá melhor, já que o texto pode ler outro, até que se chegue ao fim dos textos, que seria aqui conhecida como a literatura de segunda mão. Apropriando-se desta assertiva, verifica-se no conto machadiano a co-presença de outros textos da literatura universal e, por conseguinte, sua relação hipertextual.

Genette destaca sua preocupação em estabelecer critérios para a construção do conceito mais eficaz para as categorias transcendentais, e classificou em cinco as categorias específicas de transcendência textual, enumeradas de maneira crescente de abstração e implicação, são elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e a arquitextualidade, ainda enfatiza que:

> O objetivo da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é antes, tarefa da crítica), mas arquitexto, ou se preferirmos, a arquitextualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a "literariedade da literatura), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentes- tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. do qual se desta cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual o texto, que definiria já, grosso modo, como "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos." (GENETTE, 1982, p. 8)

Dessas premissas iniciaremos por definir o conceito de *Intertextualidade*, segundo as considerações de Genette, que seria a relação de co-presença entre dois ou

vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro, de forma que a maneira mais explicita é a citação, com as aspas, tendo ou não com referência. Genette ressalta ainda que:

> (...) Sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explicita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete: assim, quando Madame dês Loges, brincando com provérbios. 'Esse não vale nada, provemos um outro' . O verbo *prover* (em lugar de *propor*) não se justifica e não se compreende senão pelo de que Voiture era filho de um mercador de vinhos(GENETTE, 1982, p. 8).

Reconhecendo que este conceito de intertexto pode ser também discutido a partir da concepção de Michel Riffaterre, que diz que é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outra, que precederam ou sucederam, a intertextualidade é se não um mecanismo próprio da leitura, pois ela reproduz a significância por si mesma, no entanto ressalta Genette que este tipo de transtextualidade corresponde a uma relação restrita, pois segundo o intertexto se define como um "traço", ou seja, uma alusão, uma figura pontual, um detalhe, que implica em uma relação micro-textual(GENETTE, 1982, p.8). Apesar de destacar a importância do intertexto, nos ocuparemos de maneira mais ampla com a *Hipertextualidade* que será nossa principal maneira de estabelecer relações entre texto.

O segundo tipo de transtextualidade é chamado de *Paratexto*, que se define através de suas relações e que geralmente, segundo Genette, se estabelece a partir de um conjunto que forma a obra literária como: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, errata, capa e outros sinais que são considerados acessórios, enfatiza que o pré-texto dos rascunhos, esboços e projetos diversos, também são considerados paratextuais (GENETTE, 1982, p. 9),. Ressalta que geralmente o paratexto é menos explícito e mais distante, que, o texto propriamente dito, pois o paratexto é um ambiente de perguntas sem respostas (GENETTE, 1982, p.11). Neste sentido, consideramos que os paratextos constituem conexões importantes para a análise e compreensão da narrativa, isto porque também podem estabelecer relações hipertextuais e intertextuais.

Genette define a terceira forma de transcendência textual como *Metatextualidade*, que neste caso se estabelece a partir da composição de um comentário no texto, ou seja, é a união de um texto no outro, sem que necessariamente precise ser citado diretamente. Apesar de já ter sido alvo de muitos estudos, Genette ainda não se convenceu de que esgotaram suas interpretações, ele acredita não estar certo de que se tenha considerado com toda atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual (GENETTE, 1982, p.11).

A próxima categoria de transtextualidade se configura a partir de sua abstração e seu caráter mais implícito. Definida como *Arquitextualidade*, trata-se aqui de uma relação silenciosa, de caráter taxonômico que recusa sublinhar uma evidência. Tendo em vista que o texto não tem o dever de conhecer e assim declarar sua qualidade genérica. Portanto, o verso como verso, a prosa como prosa é determinada pelo leitor que pode aceitar ou recusar a nomenclatura utilizada para determinado texto(GENETTE, 1982, p.11). Para Genette, a determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público que podem muito bem recusar esse *status* por meio do paratexto, pois a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o "horizonte de expectativas" do leitor e, portanto, da leitura da obra(GENETTE, 1982, p.12).

O quinto tipo de transtextualidade, chamada de *hipertextualidade*,é o que iremos nos deter com mais ênfase, já que para todos os efeitos, consideramos o conto uma obra hipertextual, já que segundo Genette toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto A (*hipotexto)*, é considerado um hipertexto, sendo este considerado a obra propriamente dita, ou seja, obra literária. Ainda ressalta que:

> Dizendo de outra forma, consideramos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrange ao mesmo tempo *hiper-* e o *meta*) ou texto derivado de outro preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) "fala" de um texto (*Édipo Rei).* Ela pode ser de uma outra ordem, em que não fale B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualifiquei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manisfestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (GENETTE, 1982, p.17).

Existem outras formas de modificação deste texto, uma delas é a imitação ou imitativa, sendo que ela se estabelece por apresentar uma transformação de um procedimento mais complexo e exige uma constituição prévia de um modelo, de competência genérica que, segundo Genette, é capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Sendo assim, o texto tido como imitativo, é um texto que para imitá-lo haveria a necessidade de adquirir conhecimentos prévios, ou ter domínio sobre ele, total ou pelo menos parcialmente, domínio no qual se escolheu imitar. Genette ressalta que:

> As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, torna-se citação, mas a *citação* é uma prática definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas caraterísticas gerais, todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o *préfacio*(diríamos de bom grado o mesmo do *título*) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero o arquitexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ouso dizer, a própria classificação (literária): ocorre que certos textos têm um a arquitextualidade mais pregnante (mais pertinente) que outros, e, como ocasião de dizer em outro lugar, a simples distinção entre obras mais ou menos providas de arquitextualidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquitextuais. E a hipertextualidade? Ela também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.(GENETTE, 1982, p.17)

Antes de tudo, é importante ressaltar a preocupação de Genette em não considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas(GENETTE, 1982, p.16). Gérard Genette esclarece que se consideramos a transtextualidade em geral, não como uma categoria de textos (proposição desprovida de sentido: não há textos sem transcendência textual), mas como um aspecto da textualidade, da literariedade, deveríamos igualmente considerar seus diversos componentes (intertextualidade, paratextualidade, etc.) não como categorias de textos, mas como aspectos da textualidade(GENETTE, 1982, p.17). No conto *A igreja do diabo*, podemos destacar sua composição hipertextual, quando percebemos sua relação com dois hipotextos que compõe a narrativa, neste caso são: a narrativa bíblica de Jó e o *Fausto* de Goethe, porém, vale ressaltar, que o conto ainda apresenta outras composições textuais, ou hipotextos.

Genette ainda explica que quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor, ou seja, estará sempre submetido às condições de análise do receptor deste texto. Daí a importância de nossa pesquisa, já que temos a intenção de estabelecer condições de análise para a compreensão e interpretação do conto machadiano. Genette ainda afirma:

> Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra anterior ou posterior. Tal atitude teria por efeito projetar a totalidade da literatura universal no campo da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo; mas, sobretudo, ela dá um crédito, e atribui um papel, para mim pouco suportável, à atividade hermenêutica do leitor – ou do arquileitor. Rompido há muito tempo, e para minha felicidade, com a hermenêutica textual, não me cabe abraçar tardiamente a hermenêutica hipertextual. Considero a relação entre o texto e seu leitor de uma maneira mais socializada, mais abertamente contratual, como relevante de uma pragmática consciente e organizada. (GENETTE, 1982, p.18)

Nesta via Genette tentou estabelecer parâmetros a partir dos gêneros oficiais de hipertexto (sem a palavra, certamente), que seriam a paródia[3], o pastiche, porém reorganiza uma nova classificação, dentro da categoria de transtextualidade onde teríamos que (re)batizar a paródia como desvio de texto pela transformação mínima. Aqui em nossa pesquisa adotaremos um critério de analise a partir da compreensão do quadro geral proposto por Genette, em que ressalta ainda a necessidade de adotar ou recuperar, mesmo parcialmente, a divisão funcional, que seria neste caso, a distinção entre satírico e não satírico, que para ele, é ainda evidentemente simples demais, pois há certamente várias maneiras de não ser satírico, e a frequência das práticas hipertextuais. Genette esclarece que:

> (..,) A divisão "estrutural" que proponho conserva um traço comum com a divisão tradicional: a distinção, no interior de cada grande categoria relacional – entre paródia e travestimento, de um lado, entre charge e pastiche, do outro. Essa distinção repousa evidentemente sobre um critério funcional, que é, ainda, a oposição entre satírico e não-satírico; a primeira pode ser motivada por um critério puramente formal, que é a diferença entre uma transformação semântica (paródia) e uma transposição estilística (travestimento), mas ela comporta também um aspecto funcional, pois é inegável que o travestimento é mais satírico, ou mais agressivo, em relação a seu hipotexto que a paródia, que não o toma exatamente como objeto de um tratamento estilístico comprometedor, mas apenas como modelo ou padrão para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não lhe diz mais respeito. Portanto, minha classificação só é estrutural no nível da distinção

[3] Segundo Gerárd Genette é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de texto, ora a imitação satírica.

> entre grandes tipos de relações hipertextuais; ela se torna funcional no nível da distinção entre práticas concretas. Seria melhor oficializar esta dualidade de critérios e fazê-la aparecer em um quadro com duas entradas, das quais uma seria estrutural e a outra funcional – assim como o quadro (implícito) dos gêneros em Aristóteles tem uma entrada temática e uma entrada modal.(GENETTE, 1982, p.22)

Diante da analise feita a partir da classificação textual realizada por Gérard Genette, entendemos que através da tabela geral de hipertextualidade podemos elaborar a classificação do conto *A igreja do diabo*, de acordo com suas características textuais, já que a que tudo indica se estabelece por uma obra hipertextual. Segue, portanto a tabela geral de Classificação hipertextual:

Regime/relação	**Lúdico**	**Satírico**	**Sério**
Transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPOSIÇÃO
Imitação	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

A partir desta da analise e compreensão da tabela geral de hipertextualidade o conto machadiano *A igreja do diabo* pode ser identificado como um texto de regime ou relação: satírica, por transformação e travestimento, já que segundo Genette um mesmo hipertexto pode ao mesmo tempo transformar um hipotexto e imitar um outro: já que de certa maneira o travestimento poderá transformar um texto nobre, sendo que poderá ser imitado para fazer dele o estilo de um outro texto, mais difundido que, segundo Genette, seria o discurso mais vulgar, pois poderíamos até ao mesmo tempo transformar e imitar no mesmo texto (GENETTE, 1982, p. 26). Acreditamos que o conto se organiza a partir destas compreensões e será alvo minucioso de trabalho no próximo capítulo desta pesquisa, no entanto, vale lembrar que assim como sugere Genette, não se esgotam as possibilidades de análise, interpretação e compreensão do texto, nesta direção ele reforça esta ideia quando diz:

> Sobre o princípio geral dessa divisão, não tenho muito a retomar, a não ser brevemente para reafirmar pela última vez a pertinência da distinção entre os dois tipos fundamentais de derivação hipertextual, que são a transformação e a imitação: ao fim (para mim) desta investigação, nada me leva a confundi-los mais do que no início e nada me sugere a existência de um ou vários outros tipos que escapariam a essa oposição simples. Algumas vezes me perguntei se a relação do texto "definitivo" de uma obra com o que hoje se chama, felizmente, seus "textos preliminares" não estaria no domínio de um

> outro tipo de hipertextualidade, até mais genericamente de transtextualidade. Parece-me decididamente que não: como tivemos algumas ocasiões de apenas entrever, a relação genética se reporta constantemente a uma prática de autotransformação, por amplificação, por redução ou por substituição. Por mais inesgotável que seja seu campo de estudo e por mais complexas que sejam suas operações, ela é um caso particular (ainda um oceano em nosso mar) da hipertextualidade conforme aqui definida: toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade. (GENETTE, 1982, p.39-40)

Contudo, o conto nos revela não apenas seu caráter hipertextual, mas atesta seu valor transtexto – discursivo, pois conseguimos imprimir o valor de outras obras na movimentação que um texto faz em outro, como podemos notar na passagem que se segue:

> A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a *Ilíada*: "Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu..." O mesmo disse da gula, que produziu as melhores páginas de Rabelais, e muitos bons versos de *Hissope*; virtude tão superior, que ninguém se lembra das batalhas de Luculo, mas das suas ceias; foi a gula que realmente o fez imortal. Mas, ainda pondo de lado essas razões de ordem literária ou histórica, para só mostrar o valor intrínseco daquela virtude, quem negaria que era muito melhor sentir na boca e no ventre os bons manjares, em grande cópia, do que os maus bocados, ou a saliva do jejum? Pela sua parte o Diabo prometia substituir a vinha do Senhor, expressão metafórica, pela vinha do Diabo, locução direta e verdadeira, pois não faltaria nunca aos seus com o fruto das mais belas cepas do mundo. (ASSIS, 1997, p.07)

O que se pode observar a partir de tal trecho é que quando a personagem começa a definir suas doutrinas, abre mão de textos pretéritos como: *Ilíada e Hissope*, além da indicação bíblica que acompanha a fala da personagem, quando diz que substituiria a vinho do senhor pelas suas próprias vinhas, seguramente o conto nos apresenta inúmeros momentos que se prevalece de textos que compõem o arcabouço da literatura universal. O conto machadiano possui um caráter potencialmente transtexto discursivo que será melhor explorado no próxima capítulo de nossa pesquisa. No entanto, guardo tal afirmação para estabelecer relação com os conceitos de paratextualidade e a hipertextualidade que compõe a obra como um todo.

Assim, partindo daquilo que Gerárd Genette estabeleceu como hipertextualidade, verifica-se que o conto machadiano, bem como suas relações paratextuais são passíveis de interpretações e análises a luz do diálogo entre o universo discursivo das Ciências das Religiões e da Literatura, uma vez que foram estabelecidas a partir da composição

de textos pretéritos, nos quais reforçam a tese de que estamos diante de um conto hipertextual e que segue uma tendência de transtextualidade e discursividade.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.
BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*: O enigma do olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
BRUM, Fernando Machado. *Literatura e Religião*: estudos das referências na obra de Machado de Assis. Porto Alegre, 2009.
CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe.* Perspectiva, 1981.
CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da. *Para uma poética da vitalidade:* religião e antropologia na escritura machadiana (uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis). Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Tese. 2007.
CORRÊA, Antonio Henrique. *Digressões, transgressões, agressões*: A Bíblia nos contos de Machado de Assis (Papéis Avulsos). Universidade Estadual Paulista. Dissertação. 2008.
COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*: o diabo como a sombra de Deus na história. Rio de Janeiro: Record, 1996. .
FERRAZ, Salma. As bem aventuranças nas versões de Borges, de Machado de Assis, da Bíblia satânica de Anton Lavey e na versão ao mestre com carinho. In: *O demoníaco na literatura*. Campina Grande, Paraíba: Eduepb, 2012.
_____ . O Bruxo do Cosme Velho decretou a morte do Diabo. In: *As malasartes de Lúcifer*: textos críticos de teologia e literatura. 2011.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
GOETHE, Johann. *Fausto uma tragédia* – primeira parte. Tradução original alemão de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2013.
MACHADO DE ASSIS, J. M. A igreja do Diabo. In: *Histórias sem data*. São Paulo: Editora Globo, 1997.
MAGALHÃES, A. C. de M. *Deus no espelho das palavras:* teologia e literatura em diálogo. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.
MAGALHÃES, Antônio C. M; SILVA, Eli B. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: O demoníaco na Literatura. Eduepb; Campina Grande (PB), 2012.
MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura:* reflexão teológica a partir da antropologia de Jorge Amado. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
MILES, Jack. *Deus uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
SILVA, Eli Brandão da. *O nascimento de Jesus-Severino no auto de natal pernambucano como revelação poético-teológica da esperança:* hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre teologia e literatura. São Bernardo do Campo, SP. Tese 2001.

OBSESSÃO E RESGATE EM TRAMAS DO DESTINO

Dr. Jorge Leite de Oliveira (UnB)[1]

Análise sobre mecanismos da obsessão presentes na narrativa de romance espírita psicografado por Divaldo Pereira Franco, importante tribuno espírita conhecido mundialmente e médium de uma série de obras literárias psicografadas. O suposto espírito comunicante, entidade real para nós, espíritas, denomina-se Manoel Philomeno de Miranda, nome de importante dirigente espírita baiano falecido em meados do século passado. Na obra analisada, observamos a influência das entidades desencarnadas nas vidas dos personagens. Analisamos, em *Tramas do destino*, o drama, o sofrimento e a reabilitação espiritual da família Ferguson. Aqui são tratados os casos de resgate expiatório que envolvem, principalmente, duas pessoas: Rafael Ferguson e sua filha Lisandra.
Palavras-chave: Obsessão; Resgate; Sofrimento; Reabilitação espiritual

Sobre o autor e suposto comunicante

Divaldo Pereira Franco, psicógrafo desta obra, é importante tribuno espírita conhecido mundialmente e *médium* de uma série de obras literárias, além desta. O suposto espírito comunicante, entidade real para nós, espíritas, denomina-se Manoel Philomeno de Miranda, nome de importante dirigente espírita baiano falecido em 1942. A obra, que expusemos em comunicado, esclarece-nos a respeito da influência das pretensas entidades desencarnadas em nossas vidas, em consequência dos nossos atos.

Sobre a análise

Analisaremos, em *Tramas do destino*, o drama, o sofrimento e a reabilitação espiritual da família Ferguson. Aqui são tratados os casos de resgate expiatório que envolvem, principalmente, duas pessoas: Rafael Ferguson e sua filha Lisandra, além de seus maiores *obsessores*, os espíritos Jules Henri e Ermínio Lopez.

Como benfeitores bondosos, familiares e amigos, *encarnados* e *desencarnados*, não mediram esforços e renúncias para auxiliar todos os personagens da trama narrada no resgate dos seus débitos, em vista de estes estarem comprometidos no mal desde existência passada. Desse modo, observamos que, mesmo aos grandes transgressores das Leis Divinas, sua Justiça nunca é desacompanhada da Misericórdia e oportunidade para a reabilitação de qualquer falta, tendo em vista a ascensão espiritual e a felicidade, reservadas a cada um nós.

[1] Graduado em Letras e Especialista em Língua Portuguesa (UniCEUB), Especialista, Mestre e Doutor em Literatura (UnB). Contato: jojorgeleite@gmail.com.

Após ficarmos sabendo, na questão 132 de *O livro dos espíritos*, que o objetivo da encarnação é fazer o espírito chegar à perfeição, o que requer seu retorno à existência (id., q. 166), finalmente somos informados sobre a justiça da reencarnação, pela questão 171 dessa obra básica, quando Kardec é esclarecido de que o "dogma da reencarnação" baseia-se "Na Justiça de Deus e na revelação, pois [...] o bom pai sempre deixa aos filhos uma porta aberta ao arrependimento (KARDEC, 2017, p. 120).

Os sofrimentos inauditos da família Ferguson, em especial os do pai, Rafael, e de sua filha Lisandra, em função de graves delitos cometidos por eles em vidas passadas, são a demonstração patente dessa Justiça, associada à Providência, alicerçada no Amor. Explica o suposto espírito Philomeno de Miranda que

> Examinada apenas uma vida, mesmo com o melhor apuro psicológico, não se dispõe de dados para explicar a Justiça Divina, em se considerando a pluralidade dos sucessos felizes e desgraçados que gravitam em torno dos homens, e que os distingue na vasta gama policromada das suas conquistas e quedas (FRANCO, 2015, p. 7).

Já no início da narrativa do espírito Miranda, observamos a presença do instinto agressivo de Rafael, próspero comerciante, que embora amando sua esposa Artêmis a maltratava muito. A esposa, de sólida formação cristã, tudo suportava com humildade.

A mãe de Artêmis, Adelaide, desencarnara um ano após o casamento da filha, mas passaria a protegê-la espiritualmente e à família desta. Diversas vezes, manifestou-se, em sonhos, à filha e familiares. Em seu primeiro comunicado, o suposto espírito Adelaide informou a Artêmis de que esta seria mãe, em breve, mas sua vida se pautaria pelo sacrifício, paciência e humildade.

Após algum tempo em que suportara o mau gênio do esposo Rafael, nasceu Gilberto e, dois anos após, Lisandra. Hermelinda, bondosa irmã de Rafael, fora morar com a família deste e passara a auxiliar Artêmis nos serviços domésticos. Nascida Lisandra, porém, à medida que esta crescia, acentuavam-se nela o que a medicina classifica como "disritmias cerebrais, com incidência primária de epilepsia". Explica Philomeno de Miranda que "[...] Lisandra era dominada, em tais ocasiões, pela presença de clichês mentais gravados no inconsciente atual e ali arquivados pelos atos incorretos que os insculpiram na existência anterior, que ora deveria rever para superá-los, mediante resgate sacrificial" (FRANCO, 2015, p. 35).

Um dia, porém, Rafael passou a sentir uma série de sintomas orgânicos, como "perda de sensibilidade tátil", "câimbras nas mãos e nos pés", além de "despigmentações cutâneas". Ao consultar o dermatologista, este diagnosticou hanseníase e internou o comerciante em colônia destinada a tratamento dos portadores do *mal de hansen*. A partir desse dia, Rafael seria afastado da família e da sociedade, como era costume na época.

Nos primeiros anos de sua internação, Rafael demonstrava-se revoltado e agressivo com todas as pessoas do local. Entretanto, nunca lhe faltou a dedicação do enfermeiro espírita chamado Cândido, o qual sempre procurava acalmá-lo e tratar seu corpo enfermo, que se deformaria ao longo dos anos.

Com o passar do tempo, a angústia da família Ferguson, já ciente da doença de Rafael, aumentou. Além da ausência do pai, a filha Lisandra tornava-se cada vez mais alienada mentalmente. Acrescida às suas crises epilépticas, que oscilava entre o *pequeno* e o *grande mal*, havia a influência do sentimento de culpa, pelos crimes de existência pregressa. Nessas crises, ela "[...] defrontava os cúmplices e as vítimas do passado que a haviam reencontrado, nela produzindo os justos horrores que a vingança infeliz propicia".

Aqui se tratava de um componente da *obsessão*, perseguição espiritual devida a supostos crimes cometidos, em vida passada, pelo *obsidiado* contra o, agora, espírito obsessor, que se vinga perturbando sua atual vítima por meio de influências mentais, que acabam afetando-lhe o cérebro atormentado (FRANCO, 2015, p. 78).

Lisandra, na existência atual, nada fizera para sofrer de epilepsia; entretanto, devido a seus crimes em existência anterior, atraíra para seu corpo atual a influência daqueles aos quais, então, ferira. O mesmo ocorreria com seu pai, Rafael, que ainda conservava instintos agressivos, quer por influência própria, quer pela atuação de obsessor.

Oito anos após o isolamento hospitalar de Rafael, que sempre se mostrara revoltado com a própria enfermidade, embora a família, que ele se recusava a ver, mantivesse correspondência afetuosa com ele, Lisandra também contraiu o *mal de hansen*. Por esse tempo, o enfermeiro Cândido, discretamente, manifestara sua convicção espírita ao agressivo enfermo e, respeitosamente, buscava conscientizá-lo sobre a influência da *Lei de Causa e Efeito* como justificativa das nossas expiações e provas.

Em encontro espiritual, ocorrido após o adormecimento de seus corpos, o espírito Adelaide reuniu o casal Ferguson (Rafael e Artêmis), Lisandra, Hermelinda e o enfermeiro Cândido. Como ocorre em diversos casos semelhantes, o objetivo era

recordarem-se de seus comprometimentos em vida passada, para que melhor resgatassem suas dívidas espirituais. Nesse momento, Lisandra assumiu a personalidade de Annette, ao ouvir chamamento do atual obsessor, dela, espírito Ermínio Lopez. Em seguida, Rafael adotou a personalidade de inimigo de Annette (Lisandra) e Ermínio. Esse primeiro encontro foi encerrado pelo espírito Adelaide, que, em seguida, propôs a todos que voltassem a dormir.

Esse acontecimento espiritual foi narrado por Rafael, no dia seguinte, a Cândido, que se propôs visitar a família do *hanseniano*, com recomendação escrita do seu paciente já agora profundamente modificado pelos estudos espíritas. Acompanhado de Clarice, sua esposa, na tarde de um belo domingo, o enfermeiro esteve com os Fergusons, que começaram a receber do casal as notícias consoladoras da Doutrina Espírita. Todos tornaram-se espíritas, à exceção de Lisandra, que, embora muitas vezes recebesse passes de Cândido, demonstrava antipatia por este, influenciada por seu obsessor.

Os Fergusons, exceção de Lisandra, também passaram a frequentar o Centro Espírita Francisco de Assis e conheceram a médium Epifânia, que a todos contagiou com sua elevação moral. Três anos após ter contraído hanseníase, Lisandra foi considerada clinicamente curada. Ainda assim, sentia-se cada vez mais louca e revoltada com a vida, por influência do espírito Ermínio que a subjugava, juntamente com outros obsessores.

A obsessa recebeu orientação da médium Epifânia para frequentar o centro espírita que acolheu sua família, mas tornou-se refratária a qualquer diálogo e inimiga do enfermeiro espírita, benfeitor de seu lar. Até que, numa de suas visitas à casa dos Fergusons, Cândido precisou levar Lisandra apressadamente ao hospital, onde ela passou alguns dias internada. Sob a influência de seu perseguidor invisível, a moça tentara o suicídio, seccionando as artérias dos pulsos. Ainda aí, o espírito Adelaide socorreu a neta e evitou o mal maior de sua desencarnação extemporânea.

Lisandra arrependeu-se do gesto insano e, sob a cuidadosa assistência do bondoso Dr. Armando, a jovem repensou suas atitudes e recebeu de boa vontade alguns conselhos inspirados espiritualmente à sua mãe, Artêmis, que a incentivava a reagir contra as investidas de seu obsessor, Ermínio, e da própria consciência culpada. O médico, que ouvira toda a conversa de Artêmis com a filha, elogiou a senhora e ficou sabendo que esta se tornara espírita, por influência do enfermeiro Cândido, tal como o Dr. Armando e sua esposa, após grave acidente com o filho desse casal.

Lisandra, entretanto, ao retornar ao lar, voltou a ser subjugada, obsessão em grau elevado, pelo espírito Ermínio. Desse modo, tornou a se retrair do convívio familiar e não aceitou participar das reuniões espíritas no centro. A médium Epifânia sugeriu à família Ferguson não constranger a enferma aos estudos contra sua vontade.

Por esse tempo, em reunião mediúnica no centro, o espírito Jules Henri manifestou-se pela faculdade de Epifânia e acusou Rafael Ferguson, que, em passada existência, chamara-se Georges-Henri, de tê-lo levado à morte para ficar com a esposa de Jules, Louise-Caroline. Esta mantivera-se fiel ao marido e fora internada em convento espanhol a pedido de Georges, inconformado com a recusa dela ao seu assédio. O espírito Jules passara cem anos procurando seu assassino, que não perdoara. Agora que o encontrara, queria levá-lo à loucura, sem compaixão por seu sofrimento atual.

Doutrinado pelo benfeitor espiritual Natércio, esse espírito reencontrou Louise, no plano espiritual, que passou a cuidar do agora ex-obsessor de Rafael. Outros trabalhos espirituais socorristas continuariam sendo realizados no centro.

Novamente levados a um encontro grupal, após adormecerem no corpo físico, estavam agora reunidos os personagens, sob a orientação da equipe de Natércio e outros espíritos socorristas do Centro Espírita Francisco Xavier. Nesse novo encontro, o espírito Ermínio Lopez, Lisandra e seu pai, Rafael, rememoraram a existência em que a moça se chamara Annette. Seu atual pai, naquela encarnação, fora o mesmo Georges-Henri, seu esposo infiel e sedutor das donzelas da época, que, ao surpreendê-la em atitude suspeita, após retornar repentinamente ao lar, mandou construir uma parede em frente ao armário onde o amante de Annette, Ermínio, se escondera e o matara emparedado.

Outro amante de Annette/Lisandra, antes de Ermínio, foi Rondelet, cavalariço de sua família, agora seu irmão Gilberto, que ela envenenou e empurrou seu corpo rio abaixo para que pensassem ter sido suicídio, após ele embebedar-se.

Os débitos de Lisandra não se restringiam apenas a esses espíritos. Diz o espírito Philomeno de Miranda que

> Com a imantação psíquica defluente do processo obsessivo de longo curso, a vampirização espiritual se desenvolvia, dominadora, minando-lhe as defesas mentais e orgânicas, numa problemática destrutiva, com que a vingança dos enfermos espirituais se desforçava dos padecimentos sofridos... (FRANCO, 2015, p. 275).

Em vista do agravamento do estado de alienação mental de Lisandra, o Dr. Armando sugeriu a internação dela em hospital psiquiátrico de outra cidade. Consultado o espírito Natércio, guia da médium Epifânia, este aprovou a hospitalização, o que foi feito com a intercessão de Epifânia ao amigo diretor desse nosocômio sem custos para a família Ferguson que, na época, não podia arcar com essas despesas.

Nesse nosocômio, Lisandra conheceu a enfermeira Lis, que se tornou sua irmã espiritual e lhe prestou cuidadosa e devotada assistência. A moça, agora decididamente, espírita, colaborava como podia com os serviços da instituição que a acolhera. Segundo Miranda, "Já não se evadia à consciência da culpa, nem se justificava com a frivolidade pelo erros cometidos. Sincero arrependimento, isento da ideia pessimista de infelicidade, deu-lhe maiores dimensões aos imperativos de expiação e ressarcimento..." (FRANCO, 2015, p. 315).

Alerta-nos Philomeno de Miranda:

> Cada mente é um dínamo gerador de energias, cuja intensidade e procedência canalizam forças poderosas, conforme a direção que se lhes dá. Portadora de energias ainda desconhecidas para nós outros desencarnados, a onda mental agrega como desarticula as moléculas que compõem a matéria em suas múltiplas e complexas expressões (FRANCO, 2015, p. 264).

Rafael, liberto da obsessão do espírito Jules, tornou-se estudioso e praticante devotado da Doutrina Espírita. Apesar de todas as sequelas que a hanseníase lhe provocara, com amputações e outras deformidades físicas, passou a servir com humildade a todos que conviviam com ele e criou um grupo de estudos de "recreação mental e estímulos morais", intitulado *Grupo do Otimismo,* além de uma biblioteca, que tiveram o apoio da direção da colônia de tratamento onde estava internado. Diz Philomeno que agora Rafael Ferguson "Era um homem novo em Jesus Cristo, transformado em paciente modelo, auxiliar querido" (FRANCO, 2015, p. 302).

Após um ano do retorno de Rafael à sua residência e seis meses de casamento de Gilberto com Tamíris, a hanseníase voltou a manifestar-se em Lisandra, atacando agora centros vitais de seu organismo, que a levariam à desencarnação, conforme sua própria previsão conformada aos desígnios divinos. Lisandra desencarnou cercada dos cuidados e carinhos da equipe médica e de sua amiga Lis, além do amparo dos espíritos Adelaide, que a receberia no plano espiritual, e Natércio, que a desligou do corpo físico.

Vários meses após o casamento de Gilberto e Tamíris, Philomeno de Miranda juntou-se à equipe espiritual de Natércio para programar nova etapa de resgates e ascensão dos principais personagens deste drama, semelhante a muitos outros, neste *mundo de expiações e de provas*, como classificam as supostas entidades espirituais (KARDEC, 2017). Os cônjuges foram conduzidos, em "desdobramento parcial pelo sono" a uma reunião realizada em dependência do Centro Espírita Francisco Xavier, que teve a participação de familiares, trabalhadores dos planos físico e espiritual dessa casa. Nesse encontro, foi acertada a reencarnação de Lisandra e Ermínio, que seriam filhos do casal Tamíris e Gilberto, filho primogênito do redimido espírita-cristão Rafael, que perdoou sua algoz do passado e irmã desencarnada.

Para Lisandra, seria nova oportunidade de resgate e redenção pelo amor, após muito sofrer no corpo físico. Jules, outro ex-obsessor, já retornara à Terra e, no momento próprio, requereria o amor e cuidado de Rafael Ferguson, segundo informou a este o espírito Natércio.

Conclusão

Esta história, baseada em caso supostamente real, que apenas teria os nomes dos envolvidos trocados, como é natural, por abordar acontecimentos provavelmente envolvendo pessoas ainda residentes em cidades diversas, objetiva mostrar-nos o quanto a Justiça de Deus jamais está desacompanhada de sua Misericórdia e Amor. Mas, se refletirmos bem nas consequências de nossos atos, jamais aceitaremos a desculpa de que "a vida segue" e de que não vale a pena nos esforçarmos em ser melhores, pois o "futuro é incerto". Quem faz nosso porvir são nossos atos...

Pelo menos é essa a proposta das obras literárias espíritas, de acordo com a ideia teórica que propusemos em nossa tese sobre a análise da obsessão, suas causas e consequências: *Chamados de Assis: espaços fantásticos do Rio mutante na obra machadiana.* Compreendidos bem os diversos tipos de obsessão citados na obra de Allan Kardec (2013), é possível analisar qualquer romance, conto ou peça teatral nesses termos, aos quais podemos acrescentar a vampirização.

Os romances espíritas baseados em casos reais, como este, são abundantes em nos confirmar os ensinamentos trazidos a nós pelo Consolador, que, para os espíritas, está expresso na Doutrina Espírita. Esse Consolador, ou Paráclito, teria vindo confirmar a promessa de Jesus Cristo contida no Novo Testamento, João, 14: 15- 17:

> Se me amais, observareis meus mandamentos, e rogarei ao Pai e ele vos dará outro Paráclito, para que convosco permaneça para sempre, o espírito da Verdade, que o mundo não pode acolher, porque não o vê nem o conhece. Vós o conheceis, porque permanece convosco (BÍBLIA de Jerusalém. Novo Testamento, 2004).

Todos esses romances são expressos de forma profunda, com base nos ensinamentos contidos nas obras codificadas por Allan Kardec e que tiveram início com *O livro dos espíritos*. Esta é obra extraordinária, desdobrada em outras, não menos valiosas. Com base no contido nelas, a Espiritualidade Maior nos ilustra com narrações de histórias aceitas como verídicas, como esta, cujo estudo e reflexão nos impulsionam à vivência do amor, fundamental a uma vida melhor para cada um de nós, a fim de que não cometamos novos gravames à Lei Divina. Essa, pelo menos, é a nossa certeza, como espíritas estudiosos e praticantes dos conceitos elevados contidos na Literatura Espírita.

De qualquer modo, crendo ou não nessa tese, vale a pena analisar as obras espíritas ou não espíritas com base nos processos diversos da obsessão e vampirização.

Referências

BÍBLIA de Jerusalém. *Novo testamento*. Ed. rev. e amp. 3. imp. São Paulo: Paulus, 2004.

FRANCO, Divaldo Pereira. *Tramas do destino*. 12. ed. Pelo espírito Manoel Philomeno de Miranda. Brasília: FEB, 2015.

KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos*. Tradução Evandro Noleto Bezerra. 4. ed., 4. imp. Brasília: FEB, 2017.

OLIVEIRA, Jorge Leite de. *Chamados de Assis*: espaços fantásticos do Rio mutante na obra machadiana. Curitiba: Instituto Memória. Centro de Estudos da Contemporaneidade, 2018.

KARDEC, Allan. *O livro dos médiuns*. Tradução de Evandro Noleto Bezerra. 2. ed. Brasília: FEB, 2013.

RAZÃO E IMAGINAÇÃO EM C. S. LEWIS: UMA LEITURA A PARTIR DE SEUS TEXTOS ACADÊMICOS

José Luiz Coelho Rangel Junior (PUC-Rio)

Resumo: C. S. Lewis não possui uma teoria da metáfora tão bem acabada quanto a de I. A. Richards ou mesmo, em outro contexto, como a de Max Black ou Paul Ricoeur. Mas, apesar de Lewis não ser um linguista nem um retórico, esse trabalho partirá da hipótese de que é possível, a partir da reconstituição de suas principais ideias sobre a metáfora, mostrar como compreensão do autor sobre o modo de construção e utilização da metáfora não deve ser descartada, mesmo nos dias de hoje.
Palavras-chave: Metáfora; Razão; Imaginação

Em junho de 1962, o crítico literário norte-americano, Lionel Trilling (1905-1975), publicou um artigo sobre a acalorada controvérsia entre os acadêmicos britânicos C. P. Snow (1905-1980) e F. R. Leavis (1895-1978). Em "Science, Literature & Culture: A Comment On The Leavis-Snow Controversy",[1] Trilling apresenta dois pontos de vista distintos e britânicos *par excellence*. Além disso, o crítico americano remete às origens desta querela, no contexto acadêmico da Inglaterra Vitoriana.

Pode-se, segundo Trilling, recuperar os primórdios desta discussão na controvérsia que envolveu dois importantes acadêmicos nas Letras e nas Ciências, durante o século XIX inglês: Matthew Arnold (1822-1888) e Thomas H. Huxley (1825-1895). A controvérsia entre os dois acadêmicos vitorianos tem como origem as palestras apresentadas por Huxley, "Culture and Education". Nelas o biólogo darwinista defende que a Ciência deveria ocupar o lugar de destaque antes dado à Literatura na educação. Isto porque as ciências possuíam, segundo Huxley, uma preocupação com a verdade racional e um compromisso com a realidade prática.

Desde a publicação de "Culture and Anarchy" (1867), de Matthew Arnold, o termo "cultura" passou a ser identificado como uma de suas marcas no meio intelectual. Em 1882, convidado para proferir uma Rede Lecture, em Cambridge, Arnold apresenta um texto, em resposta a "Culture and Education", de Huxley, que mais tarde seria publicado sob o título de "Literature and Science". Nele, Arnold tenta o que poderia se chamar de uma solução de compromisso. De fato, o literato concede à ciência posição

[1] Disponível em: <https://www.commentarymagazine.com/articles/science-literature-culture-a-comment-on-the-leavis-snow- controversy/>, acessado em 10 de julho de 2019.

importante e inestimável na educação. No entanto, a ciência não seria capaz de produzir um conteúdo instrutivo acerca do conceito filosófico de beleza ou sobre questões éticas, segundo o crítico oitocentista. Ele conclui que este serviço seria melhor desempenhado pelas Letras, entendidas como o amplo campo da crítica e das ciências humanas. Estas, inclusive, se incumbiriam de estabelecer as conexões necessárias entre o conhecimento científico e a totalidade da vida humana. Apesar disso, Arnold não restringia ao discurso literário a responsabilidade de desenvolver a cultura, antes considerava que esta tarefa caberia às várias disciplinas intelectuais.

Apesar de ocuparem posições opostas em relação à ciência, arte e educação, Trilling observa que a relação entre Huxley e Arnold sempre foi pautada por um tom de respeito mútuo e cordialidade. Isto, no entanto, não foi verdade em relação a Leavis e Snow. Principalmente depois que o primeiro respondera de forma um tanto quanto grotesca e acima do tom a uma palestra do último.

Em 1959, Snow, um cientista, pesquisador e funcionário de alto escalão na indústria privada, também apresentou uma Rede Lecture em Cambridge –· assim como Arnold o fizera quase três quartos de séculos antes – que deu origem à publicação do livro *The Two Cultures*. Neste texto, Snow analisa duas formas de culturas entre as quais não se percebia diálogo dentro da acadêmica. Elas são representadas por duas figuras, a do intelectual literário e a do cientista natural. Este distanciamento e confinamento entre os campos literário e científico, segundo o autor, se dá por uma profunda incompreensão e suspeita entre as partes.

Snow propõe, então, uma distinção radical entre cientistas e literatos: enquanto os primeiros são rápidos em captar e reagir às mudanças, os últimos, ao contrário, demoram a perceber e a reagir a elas. Por isso, o autor atribui aos intelectuais literários parte da responsabilidade por eventos catastróficos como Auschwitz, por exemplo. Em geral, afirma Snow, estes são mais tolos politicamente, algumas vezes até mesmo pervertidos. Já os cientistas, apesar de serem pessoas imaginativamente limitadas, pois não se interessam tanto por literatura, têm "o futuro em seus ossos". Por outro lado, para os literatos o melhor seria que não houvesse futuro nenhum, dado o evidente pessimismo com que acompanham aquilo que, do ponto de vista das ciências, são

avanços sociais e tecnológicos.[2] Nota-se, portanto, que a própria relação com o futuro é determinante no alargamento da distância entre cientistas e literatos. Sendo a cultura literária uma cultura eminentemente tradicionalista, como afirma Snow, restaria a ela apenas ser substituída por uma cultura científica.

Trilling pondera sobre a conclusão de Snow, pendendo claramente para o lado das posições defendidas por Arnold e Leavis. O crítico norte-americano reconhece, no entanto, que no primeiro há um claro interesse de classe ao defender as letras e humanidades. Já contra o segundo pesa o fato de ter sido exagerado e desproporcional no tom da resposta. Ainda assim, Trilling recorda que Snow perdeu de vista os exemplos de literatos ingleses como S. T. Coleridge (1772-1834), Charles Dickens (1812-1870) e William Morris (1834-1896), cujas obras foram responsáveis, em grande medida, por denunciar a perversidade no impacto da Revolução Industrial dentro da sociedade inglesa do século XIX. Trilling ainda sugere que se houve alguma melhora nas condições de vida dos ingleses citadinos, isso se deu muito em função da crítica social destes autores.

Como observa Trilling, para Leavis – assim como para o primeiro formulador da expressão, Matthew Arnold – "a literatura é a crítica da vida". Esta atribuição carrega claras reverberações iluministas que não cabem aqui serem aprofundadas. Mas vale notar que, apesar da forma condenável como responde à crítica de Snow na palestra que dera origem ao livro "Two Cultures? The Significance of C. P. Snow", há aspectos sobre a posição de Leavis que podem ser defendidos, sob o ponto de vista do autor do artigo. Um deles está na seguinte conclusão a que chega Trilling: se o futuro está nos ossos de alguém deve estar nos ossos do gênio literário, exatamente porque nele também reside o passado. Em sua avaliação, Trilling prossegue afirmando que se existe alguém qualificado para defender a Literatura este alguém seria F. R. Leavis. Isso porque em toda a sua carreira como crítico e professor Leavis defendeu acertadamente a ideia de que a literatura nos apresenta as possibilidades da vida; quais qualidades a vida possui e quais ela não tem, embora devesse ter.

---

[2] Um dos exemplos dados por Trilling é o de George Orwell (1903-1950). Segundo o critico norte-americano, para Snow o pessimismo encontrado em *1984* seria, na verdade, um forte desejo de que o futuro não venha a existir.

No entanto, Trilling reconhece em seu artigo, que devido a uma crescente especialização das disciplinas acadêmicas, pode-se encontrar uma compartimentalização dentro dos próprios campos das artes e ciências. No caso específico das artes, pode-se pensar, por exemplo, nas muitas diferenças entre a poesia e a pintura, gerando pouca ou nenhuma interação entre poetas e pintores. Ou, no caso das ciências, como a Biologia e a Física, por exemplo, conduzem seus estudos de forma autônoma. Apesar disso, o crítico norte-americano conclui, o isolamento entre as ciências e as humanidades é muito mais radical.

O autor e crítico literário do origem irlandesa, Clive Staples Lewis (1898-1963), se manteve fiel à tradição polemista entre acadêmicos oriundos de Oxford e Cambridge.[3] Durante sua carreira ele se envolveu diretamente em diversas controvérsias como as descritas linhas acima. A mais famosa delas se deu com o historiador de Cambridge, E. M. W. Tillyard (1889-1962), enquando Lewis era professor em Oxford.[4]

Cronologicamente, a maior parte dos artigos produzidos por Lewis para a academia foi publicado no período entre as polêmicas Arnold-Huxley e Leavis-Snow, e muitos de seus textos tocam nas mesmas questões. Mas diferentemente dos casos

---

[3] Apesar de ter feito toda a sua carreira como estudante e mais tarde como tutor de língua inglesa em Oxford, ironicamente Lewis recebeu, nos últimos anos de sua vida, mais reconhecimento em Cambridge do que Oxford jamais lhe rendera. De fato, em Oxford, Lewis nunca obteve a posição de professor pleno – algo como a posição de um professor titular no Brasil. Já em Cambridge, Lewis recebeu três convites para ocupar a recém-criada cadeira de Literatura Inglesa Medieval e Renascentista, pelo que somente depois de duas recusas, acabou aceitando muito por insistência de seu amigo em Oxford, J. R. R. Tolkien. De fato, a cadeira fora criada em função de seu reconhecido trabalho como especialista da literatura de língua inglesa no período do medievo e renascimento. Para além do fato de que Lewis fora um intelectual completo, possuindo um amplo domínio das letras clássicas, as quais lia nos idiomas originais, bem como da literatura moderna europeia.

[4] *The Personal Heresy*, publicado em 1939, reune textos de ambos os acadêmicos em que se pode acompanhar suas posições em relação ao modo de se abordar criticamente textos literários. O ponto de vista defendido por Lewis é de que uma obra literária deve ser interpretada, antes de mais nada, a partir de seus próprios termos, ou por seus próprios méritos, sendo o contexto histórico em que ela se insere, bem como a personalidade e intenções do autor, questões secundárias da análise. Portanto, Lewis assume uma posição anti-historicista em contraponto ao que defendia e praticava Tilliyard. Apesar de diferirem em alguns pontos, é preciso notar que a atmosfera entre os dois acadêmicos era amistosa e construtiva. De fato, há uma relação muito próxima entre o que Lewis fez em seu *A imagem descartada: para compreender a visão medieval de mundo*, texto originário de cursos ministrados em Oxford, durante a década de 1930, e publicado em livro postumamente em 1964, e *The elizabethan world picture: a study of the idea of order in the age of Shakespeare, Donne and Milton* (1942), de Tillyard.

analisados anteriormente, Lewis e seus opositores falam a partir do mesmo campo, ou seja, sob o ponto de vista das humanidades. Uma das primeiras controvérsias de que acadêmico irlandês participou ficou conhecida como "*The Great War*", alcunha dada por ele e seu amigo de toda vida, Owen Barfield (1898-1997). A partir desse momento, a saber finais da década de 1920 e início da década de 1930, Lewis desenvolve um posicionamento *sui generis* a respeito da natureza da linguagem, cujos desdobramentos serão apresentados brevemente a seguir.

No artigo "Bluspel and Flalansferes: A Semantic Nightmare", de 1939, Lewis discorre sobre seu ponto de vista acerca da natureza figurativa da linguagem. Este artigo, portanto, se não é a única incursão do autor no território da metáfora, pelo menos, é seu esforço mais bem acabado em relação ao tema. No entanto, como o próprio autor menciona, as ideias por ele defendidas em "Bluspels and Falansferes", são em grande medida tributárias do embate de ideias travado com Owen Barfield.

Lewis abre seu texto com a seguinte afirmação: "Philologists often tell us that our language is full of dead metaphors" [Filólogos frequentemente nos dizem que nossa linguagem está cheia de metáforas mortas] (LEWIS, 2013, p. 251). Em seguida Lewis cita *The Meaning of Meaning* (1923), de C. K. Ogden (1889-1957) e I. A. Richards (1893-1979), dois importantes linguistas da escola de Cambridge, para a eles se opor. Nessa obra os autores defendem que "it is impossible thus to handle a scientific matter in metaphorical terms" [é impossível lidar, portanto, com questões científicas em termos metafóricos] (*op.cit.* 2013, p. 251). Mas Lewis argumenta que Ogden e Richards se esquecem que as palavras que chamam de "científicas" possuem uma origem figurativa.[5] Seguindo Barfield, Lewis afirma que os linguistas foram presas de uma espécie de feitiço, chamado por ele de "verbal ghosts of physical sciences" [fantasmas verbais das ciências físicas], que dominava as mentes europeias de então. Isso significa dizer que a suposição de estarem se desviando de expressões figurativas não era correta. Para o autor e seu amigo de Oxford, os acadêmicos de Cambridge estavam, na verdade, se confinando ao uso de figuras muito antigas e, por isso, talvez, desconhecidas deles.

[5] Esta afirmação, na verdade, Lewis estria de *Poetic Diction: A Study in Meaning* (1928), de Owen Barfield. Obra em que o colega e opositor, no campo das ideias, dedica ao próprio Lewis com os seguintes dizeres: "Opposition is true friendship" [A oposição é a verdadeira amizade].

Pode ser interessante deixar, por um tempo, o artigo de 1939 e passar a outro artigo, retirado dos cadernos de anotações de Lewis e publicado pela primeira vez em 1967, em *Christian Reflections* [Reflexões Cristãs].[6] Trata-se de "The Language of Religion" [A Linguagem da Religião], texto em que Lewis faz uma breve análise sobre três tipos de linguagens: a poética, a científica e a comum.

É importante notar que o artigo foi escrito como uma encomenda e que, portanto, Lewis não acreditava necessariamente na existência de uma linguagem da religião totalmente distinta da linguagem comum, como o próprio autor afirma logo no parágrafo inicial do texto. Para Lewis, algo como uma linguagem da religião estaria muito perto do uso comum da linguagem encontrada em conversas ordinárias, ou, pelo menos, em algum lugar entre a linguagem comum e a poética. Ao fazê-lo, Lewis está claramente estabelecendo uma distinção entre a linguagem da religião e a da Teologia – esta mais próxima da científica, segundo ele.

Para efeitos do argumento aqui pretendido, pode-se deixar de lado a questão que era central para o autor para que se observe estes três tipos mais distintos. Sendo assim, também é necessário pontuar que tanto a linguagem poética quanto a científica são aprimoramentos feitos na linguagem comum. Neste sentido, a linguagem científica se afasta da comum ao pretender comunicar uma quantidade mensurável e precisa de um evento ou fenômeno, de modo que pode se averiguar sua correção a partir do uso de instrumentos.

Há, no entanto, que se marcar algo a respeito da distinção muito mais nebulosa entre a linguagem comum e a poética. Lewis afirma que tentar diferenciá-las pode ser muito difícil. Por isso, o autor se restringe a dizer que a linguagem poética é mais carregada de adjetivos do que a comum. Porém, ambas são melhores para comunicar a qualidade de um evento ou fenômeno em relação as expressões ditas científicas. Em

---

[6] O volume foi originalmente organizado por Walter Hooper, ex-secretário de C. S. Lewis, ao final de sua vida, e, posteriormente, conselheiro literário de sua obra. Hooper informa no prefácio da obra em língua inglesa que Lewis pretendia apresentar o texto em questão em março de 1960, no 12° Simpósio da Colston Research Society, sediado na Universidade de Bristol. A fala jamais ocorrera pois Lewis já estava com a saúde bastante debilitada a esta altura de sua vida. Hooper encontrara o texto nos cadernos do autor faltando duas de suas páginas. No entanto o organizador observa que a leitura do artigo não fica comprometido por essa falta.

suma, a partir dos exemplos escolhidos pelo próprio autor, pode-se ter uma ideia do que Lewis pretendia com esta distinção entre três tipos de linguagens: "Começo com três frases: (1) Estava muito frio; (2) Fazia um frio de 13 graus; (3) 'Ah, que amargo frio fazia […]'. Eu devo descrever a primeira como linguagem comum, a segunda como linguagem científica e a terceira como linguagem poética" (LEWIS, 2019, p. 215).

Portanto, afirmar que à noite a temperatura chegará a 13 graus – expressão científica – não diz nada do que se pode sentir ao sair de casa numa noite fria – apesar de que se pode formular algo neste sentido a partir do uso da linguagem científica. Mas, neste caso, Lewis defende que a linguagem comum pode fazer isso melhor. Sendo assim, alguém poderia simplesmente dizer: "seus ouvidos doerão" ou "suas orelhas ficarão congeladas". Já a linguagem poética, para além do maior uso de adjetivos, poderia fazer algo semelhante à comum, de maneira indireta: "Os poetas estão sempre nos dizendo que a grama é verde, ou que o corisco é trovejante, ou que os lábios são vermelhos. Não estão, a não ser poetas ruins, sempre nos dizendo que as coisas são chocantes ou prazerosas" (2019, p. 218).

Lewis defende que a linguagem poética não "consiste em descarregar ou em despertar mais emoção. Ela pode muitas vezes fazer uma dessas coisas ou ambas, mas não penso ser essa sua *differentia*" (2019, p. 217). Sendo assim, fica claro que há uma diferença, para o crítico britânico, entre a linguagem poética e a poesia em si. Na poesia encontram-se outras qualidades para além da linguagem a ela inerente, como ressalta o autor. A linguagem poética se destaca mais em relação à científica quando se tenta transmitir algo da experiência humana a que o leitor não tenha experimentado antes.

> Este é o mais notável dos poderes da linguagem poética: transmitir-nos o tipo de experiência que não tivemos, ou talvez nunca tenhamos, usar fatores dentro da nossa experiência para que eles se tornem indicadores de algo fora de nossa experiência – como duas ou mais estradas em um mapa mostram onde uma cidade que está fora do mapa deve estar (2019, p. 222).

No entanto, não são apenas as diferenças entre estes tipos de linguagem que interessam a Lewis. Há algo em comum entre elas que pode estabelecer a ponte entre os

dois artigos acima citados. Isto é, para o autor a linguagem poética – assim como a comum e a científica – não é simplesmente um modo de expressão empolado, nem um mero meio de se transmitir emoções, mas um meio legítimo de informação. No entanto, o tipo de informação transmitida em cada uma delas é de natureza distinta. A seguir, Lewis trata das diferenças na forma como se transmitem informações nas expressões poéticas e científicas.

> Mas não devo ir longe demais. Penso que a linguagem poética transmite informações, mas ela sofre de duas deficiências em comparação com a científica. (1) É verificável ou falsificável apenas em um grau limitado e com certa margem de imprecisão. […] (2) Um informação assim, como a linguagem poética tem de dar, pode ser recebida somente se você estiver pronto para encontrá-la na metade do caminho (2019, p. 224).

Por isso, Lewis afirma que é um erro pensar a experiência como algo comunicável em linguagem literal ou com expressões precisas em contraposição às emoções, que seriam uma classe especial da experiência que não se pode expressar literalmente. O autor propõe algo diferente: apenas uma parte da experiência seria comunicada sem linguagem poética, mas não a maior parte dela. Em seus termos: "[…] Ser incomunicável pela linguagem científica é, até onde posso julgar, o estado normal da experiência" (2019, p. 229). E ainda:

> A própria essência de nossa vida como seres conscientes, o dia todo e todos os dias, consiste em algo que não pode ser comunicado senão por indícios, símiles, metáforas e pelo uso daquelas emoções (em si mesmas não muito importantes) que são indicadores disso (2019, p. 232).

Dizer que é possível pensar sem metáfora seria, para Lewis, apenas ignorar as metáforas fossilizadas nas palavras. Ademais, o autor afirma que, a pretensa literalidade da palavra não passa de metáfora compreendida, sendo o seu inverso o *nonsense*. Ou seja, segundo o crítico, quem não utiliza metáforas de forma consciente não cria sentido.

Sem querer parecer alarmista, o autor considera que as palavras possuem um eixo metafórico em diferentes níveis, e nem todas elas são metáforas esquecidas ou mortas. “E mesmo quando a metáfora está perdida há, frequentemente, a esperança de que se possa restituir o significado apontando para algum objeto sensível, alguma sensação ou alguma memória concreta” (2013, pp. 263-64).

A fim de rematar a exposição do pensamento do escritor e crítico irlandês, segue-se uma citação do último parágrafo de seu ensaio “Bluspels and Flalansferes”Assim sendo, Lewis trabalha claramente a partir de um ponto de vista não hegemônico, no que se refere às pesquisas acadêmicas atuais. O autor defende uma compreensão da linguagem que privilegia o que se poderia colocar, em termos saussurianos, como a *parole*, em contraposição a uma visão, mais comum nos estudos em Linguística, que trabalha com ênfase na *langue*.

Há algo, no entanto, em suas formulações que antecipa, em alguma medida, teorias modernas da metáfora e que cabe aprofundar em futuras pesquisas. Para além do fato de que o ponto de vista de Lewis também congrega uma humanista de educação – não no sentido do humanismo iluminista, do século XIX –, mas na acepção do termo mais cara ao renascimento. Apesar de não ser um elitista como o foi Matthew Arnold, e de ter profundas divergências com o pensamento de F. R. Leavis, sua compreensão acerca da natureza da linguagem se aproxima da ideia dos dois críticos ao pensar a função do discurso poético como complementar e não isolado do discurso científico e, por isso, talvez não deva ser hoje totalmente descartada.

Bibliografia

ADEY, Lionel. **C. S. Lewis's "great war" with Owen Barfield**. Victoria, B.C: University of Victoria, 1978. (ELS monograph series, no. 14).

BARFIELD, Owen. **Poetic diction: a study in meaning**. 2nd ed. Middletown, Conn. : Scranton, Pa: Wesleyan University Press ; Distributed by Harper & Row, 1987. (Wesleyan paperback).

COMO, James T. **C. S. Lewis: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2019. (Very short introductions, 591).

EDWARDS, Bruce L. (Org.). **C.S. Lewis: life, works, and legacy**. Westport, Conn: Praeger, 2007. (Praeger perspectives).

GREEN, Roger Lancelyn; HOOPER, Walter. **C.S. Lewis: a biography**. London [England: HarperCollins, 2003.

LEWIS, C. S. **Selected Literary Essays**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2013.

LEWIS, C. S.; TILLYARD, E. M. W. **The personal heresy: a controversy**. New York: HarperOne, 2017.

MYERS, Doris T. **C.S. Lewis in context**. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1998. RICHARDS, I. A.; OGDEN, C. K. **The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism**. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2013.

TRILLING, Lionel. Science, Literature & Culture: A Comment On The Leavis-Snow Controversy. **Commentary**. Disponível em: <https://www.commentarymagazine.com/articles/science-literature-culture-a-comment-on-the-leavis-snow- controversy/>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

VALORES CRISTÃOS NA LITERATURA PARA O JOVEM ADULTO: UMA ANÁLISE DE *O SENHOR DA CHUVA*, DE ANDRÉ VIANCO[1].

Juliana de Souza Topan (IFSP/UNICAMP)[2]

Resumo: A literatura juvenil "de fantasia", por sua representação do sobrenatural, identifica-se ora com o gênero fantástico, ora com o maravilhoso. Essas narrativas não apresentam, inicialmente, um intuito religioso (de conversão ou transcendência espiritual), mas de entretenimento. Entretanto, a análise de *O senhor da chuva*, de André Vianco (2001), demonstra, apesar de seu contexto de leitura e produção teoricamente secularizados, um sistema de crenças e valores que podemos identificar como religiosos, através de seus enredos e personagens. Conclui-se que tal sistema influencia no sucesso dessas obras, já que grande parte dos leitores brasileiros compartilham desses valores cristãos, ainda que não se autodeclarem religiosos.

Palavras-chave: Literatura para jovens adultos; Literatura e religião; Cristianismo e literatura; Sobrenatural e literatura juvenil.

Introdução

A partir da segunda metade do século XX, houve um aumento significativo na produção cultural para jovens, e, mais especificamente, entre a década de 1990 e início do século XXI, o mercado editorial, em nível internacional e nacional, concentrou investimentos em uma literatura direcionada ao público juvenil, que será cada vez mais segmentado na tentativa de criar produtos cada vez mais específicos sob o critério de faixas etárias: literatura infantojuvenil, literatura juvenil, literatura para adolescentes, literatura para jovens adultos e adultos novos[3]. O fruto de tais investimentos se tornou cada vez mais notável, sobretudo depois do sucesso internacional da saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling (publicada em 7 volumes entre 1997 e 2007): grandes lançamentos de séries juvenis atraíram milhares de jovens a livrarias, que hoje destinam um lugar de destaque à seção de livros para adolescentes; as famosas "listas de mais vendidos"

[1] Esse artigo é parte integrante da pesquisa de doutorado "Releituras míticas na literatura para jovens adultos no Brasil e nos Estados Unidos" (em andamento), desenvolvida sob orientação do Profº. Dr. Marcos Lopes.
[2] Professora no Instituto Federal de São Paulo, campus Pirituba. Graduada em Letras, Mestra em Educação e Doutoranda em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Contatos: juliana.topan@ifsp.edu.br / liadassis@gmail.com
[3] Essa multiplicidade de rótulos provém do mercado editorial estadunidense, e são também utilizados em sua crítica literária específica ao nicho juvenil: *children literature*, *literature for young people*, *adolescent literature*, *young adult literature* e *new adult literature*. No Brasil, os termos literatura infantojuvenil, literatura juvenil e literatura para jovens adultos alternam-se nos catálogos das editoras, sem, aparentemente, critérios claros para sua delimitação (COZER, 2013, "Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis de leitores").

ganharam uma subseção para a literatura juvenil e o crescimento desse nicho, em comparação à estagnação de outros, no mercado editorial brasileiro, também chama a atenção. Segundo dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (AMORIM, 2009, apud LUFT, 2010) e da Associação Nacional de Livrarias, crianças e adolescentes constituíam, em 2007, 40% do total de leitores; em 2009, o segmento da literatura juvenil firmou-se como o mais relevante, economicamente, com um incremento de 41% em obras editadas e 13,39% de novos títulos lançados (em relação ao ano anterior), com um acréscimo de 9,26% nas tiragens de livros juvenis. Se considerarmos que, na média geral, neste período, houve um decréscimo de 3,17% na produção de novos exemplares, esse número se torna ainda mais expressivo.

Além de constatar o crescimento do segmento literatura para jovens em nível internacional, outro dado notável é que o *boom* dessa literatura, identificado a partir do lançamento da série *Harry Potter*, deu-se com a publicação de livros classificados em geral, pelas editoras brasileiras, como "literatura de fantasia". Na pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* publicada em 2012, a literatura juvenil de temática mitológica ou sobrenatural, representada pelas séries *Harry Potter* e *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer (publicada em quatro volumes entre 2005 e 2008), apareceu entre os 10 títulos mais vendidos e lidos pelos brasileiros (SANT'ANNA, 2012, p. 4). Além da estrondosa vendagem, em nível internacional[4], essas obras conquistaram seguidores, iniciando uma onda de narrativas que recontam mitos e contos maravilhosos, que passaram também a alimentar a produção cinematográfica e televisiva, sobretudo nos Estados Unidos. Além disso, motivaram a republicação ou alavancaram as vendas de narrativas anteriores, como as sagas *O senhor dos anéis*, de Tolkien (publicada em três volumes, inicialmente para o público geral, e não especificamente juvenil, entre 1954 e 1955) e *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis (publicada em 7 volumes, originalmente, entre 1950 e 1956).

Diante de tal sucesso das obras de temática mitológica ou sobrenatural na literatura para jovens, deparei-me com as seguintes questões: apesar de seu contexto laico de produção e fruição, essas obras veiculariam uma visão de mundo religiosa? Em caso afirmativo, isso influenciaria em sua recepção pelo público e seu sucesso comercial?

[4] Estima-se que a vendagem da série *Harry Potter* atingiu a marca de 1 bilhão de exemplares vendidos, e a série *Crepúsculo*, 400 milhões, até abril de 2012 (c.f. SANT'ANNA, 2012, p. 2).

Anjos e demônios na literatura para jovens

No Brasil, grande parte desses livros, classificados pelo mercado editorial no gênero "fantasia", são traduções de autores estrangeiros; por isso mesmo, a obra de André Vianco, autor paulista que iniciou sua carreira com narrativas sobre vampiros, chamou minha atenção. Além de se dedicar a um gênero pouco cultivado na literatura brasileira, esse autor conquistou expressivas vendagens (em 2011, estimadas em mais de 500 mil exemplares) desde a publicação de *Os sete*, seu romance de estreia, a princípio, em edição independente; depois pela editora Novo Século, passando por outras casas de renome como Rocco e Aleph. Entre 2001 e 2007, o autor publicou pela Novo Século os 6 romances que constituem a saga *Os sete*: além do romance homônimo, *Sétimo*, *O senhor da chuva*, *O turno da noite I – Os filhos de Sétimo*, *O turno da noite II – Revelações* e *O turno da noite III – Os filhos de Jó*.

Entre eles, *O senhor da chuva* me interessou particularmente por se diferenciar dos demais romances: não é propriamente uma narrativa vampiresca (embora haja nela um vampiro); é um romance que não apenas apresenta um mundo em que anjos e demônios se manifestam no plano terreno e interferem na vida humana, mas no qual humanos também interferem nos eventos protagonizados por estes seres sobrenaturais. Assim, Thal, um anjo-general muito reconhecido no plano divino, interfere na vida de Gregório, ao salvar a vida deste traficante quando ele é descoberto na tentativa de dar um golpe em um fornecedor de drogas. Mas Gregório também interfere no destino de Thal, pois este estava em desvantagem em uma luta com demônios, chefiados por Khel, um cão-demônio e seu inimigo maior; e, caso perdesse, seria transformado também em um demônio. Ao invadir o corpo de Gregório, Thal (um ser incorpóreo, do plano divino) salva-lhe a vida, e, ao mesmo tempo, passa para o plano físico e não pode ser derrotado por Khel. Assim, o destino de Thal e de Gregório estão ligados; o anjo está aprisionado no corpo do humano, e este só sobrevive por incorporar o poder daquele. Mas Thal viola "a Lei": na luta entre anjos e demônios, não era permitido que esses seres sobrenaturais fugissem para o plano físico (VIANCO, 2008, p.94). Essa transgressão daria aos demônios o direito à Batalha Negra, uma guerra entre anjos e demônios na qual os anjos derrotados seriam transformados em novos demônios. Embora não se explicite claramente no romance quem teria estabelecido "a Lei", a visão cristã subjacente à narrativa sugere que se trata

de uma lei divina (referente às lutas entre anjos e demônios, ao domínio da terra e dos homens). Isso se explicita na cena em que Thal encontra-se com Jesus:

> Thal eriçou-se ao sentir a presença dEle. Era muita energia no mesmo ser ao mesmo tempo. Nunca estivera ali, nunca havia sentido aquilo, tampouco que os olhos iriam queimar e o peito, explodir. A sensação era indescritível. Quando Ele entrou, através da luz, as sensações se multiplicaram. Ele tinha o mesmo tamanho de Thal, mas no resto era diferente. Parecia um homem comum. Parecia. (...)
> A luz tomou conta da sala, e Thal pode ver o futuro. Percebeu que o medo e a aflição que o perturbavam era algo egoísta, que o futuro reservava a Batalha Negra e ele seria um dos generais. (...) Thal sentiu o horror de Antigas Profecias perfurando a face, sangrando os olhos. (...) Um exército de demônios cobriu o céu, transformando o dia em noite e a noite, em Noite Eterna. Não era o fim dos dias, era algo mais sutil e suave, apenas um toque, uma guerra ligeira para lembrar aos anjos e aos demônios que eles eram inimigos. Para lembrar aos homens que eles eram carne. (...)
> (...) O senhor falou apenas na mente do anjo:
> - Aquele filho lhe deu a vida de novo. Agora, a Lei permite uma chance aos exércitos de Satanás. O mais poderoso dos anjos das trevas enviará generais. (VIANCO, 2008, p. 96)

No trecho, a Batalha Negra se evidencia como algo inevitável, tanto no transe de Thal que o leva à visão do futuro, quanto na fala de Jesus, que coloca explicitamente a permissão aos exércitos demoníacos, que teriam "uma chance" de "interferir brutalmente no plano dos homens" e de aumentar o "exército satânico", já que, durante esta Batalha, todos os anjos mortos se converteriam em "anjos negros", ou seja, anjos a serviço de Satanás, e os humanos, em vampiros (VIANCO, 2008, p. 178-193).

Pela breve apresentação do mote principal do enredo, podemos perceber claramente porque a obra de Vianco é classificada no gênero "fantasia": anjos, demônios e, principalmente, vampiros são consideradas criaturas que só existem na fantasia humana, em um plano ficcional. Porém, no conjunto de crenças de uma parcela expressiva da população brasileira, anjos e demônios são criaturas reais. Neste ponto, convém refletir que o rótulo "literatura de fantasia" é, muitas vezes, utilizado como termo equivalente à "literatura fantástica". Entretanto, segundo Todorov (2017, p. 30), o gênero fantástico se caracteriza pela hesitação (por parte do narrador, personagens e narratário), diante de fatos que não podem ser explicados pelo "princípio de realidade", pela dúvida se tais fatos ocorrem ou são fruto da imaginação ou ilusão dos sentidos. Ao se escolher uma resposta, entra-se "num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso" (ibidem, p. 31). Este se daria quando a dúvida se convertesse em uma aceitação do sobrenatural, quando os "elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no

leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos" (ibidem, p. 60).

Porém, em abordagem mais recente sobre o gênero fantástico e o gênero maravilhoso, David Roas (2014) faz algumas ressalvas às teorias de Todorov, especialmente ao caráter "evanescente" que, segundo este, caracteriza o fantástico, um gênero limite entre o "sobrenatural explicado (do 'estranho', poderíamos dizer) (...); e o do sobrenatural aceito (ou do 'maravilhoso')" (TODOROV, 2017, p. 48). Assim, por ter sua essência na hesitação entre a explicação racional e a aceitação do sobrenatural, o efeito do fantástico não seria evanescente apenas dentro de narrativas que superassem a hesitação por uma dessas possibilidades, mas seria também breve na história da literatura, tendo sua plena expressão entre os séculos XVIII e XIX. Segundo o autor, a dúvida, a hesitação diante do insólito/sobrenatural inexplicável só seria possível diante da crença em uma "realidade imutável, externa", típica do "século XIX positivista" e impossível de ser sustentada a partir do século XX (ibidem, p. 176-177).

Roas (2014, p. 41) considera tal definição do fantástico "vaga e restritiva", considerando que, ao invés da hesitação diante do insólito, o que caracterizaria o fantástico seria a transgressão da realidade (a qual, ainda que não seja vista como imutável ou totalmente explicável logicamente, é constituída por aquilo que conhecemos como um mundo organizado por um conjunto de conceitos e regras). Assim, a essência do fantástico seria a "irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável" (ibidem, p. 43), isto é, a necessidade de que os eventos sobrenaturais narrados sejam ambientados em um espaço-tempo que identificamos com "o funcionamento físico do nosso mundo" (ibidem, p. 44). Este seria o diferencial entre o gênero fantástico e o maravilhoso: neste, os eventos sobrenaturais se dariam em "um mundo autônomo, independente" da "nossa realidade": "O leitor do romance de Tolkien se sabe diante de um mundo absolutamente irreal, onde tudo é admissível, e onde, portanto, não existe possibilidade de transgressão" (ibidem, p. 45).

A partir dessas teorias, considero que *O senhor da chuva* oscila entre os gêneros fantástico e maravilhoso: os eventos sobrenaturais narrados irrompem em um mundo que narrador e narratário podem identificar como real – há, portanto, a ideia de transgressão do "funcionamento físico" do que identificamos como realidade. Porém, embora alguns personagens expressem dúvida ou hesitação diante dos eventos sobrenaturais ocorridos

na pacata cidade de Belo Verde, tal hesitação não é colocada no nível da enunciação narrativa, que coloca tais eventos no mesmo plano da realidade; além disso, há a aceitação deles por boa parte dos personagens, o que se explica por seu sistema de crenças: são evangélicas ou satanistas; em ambos os casos, conhecem o "Velho Código" (um conjunto de profecias que menciona a Batalha Negra). Diante disso, minha hipótese é que não apenas as personagens estão inseridas nesse sistema de crenças, mas também o narratário, e que a boa recepção das obras de Vianco e seu sucesso de vendagem, no Brasil, relaciona-se à identificação dos leitores com esse sistema de crenças.

Nesse sentido, é importante mencionar que a narrativa de Vianco dialoga com um conjunto numeroso de romances e filmes, especialmente de origem estadunidense, que apresentam uma visão apocalíptica, isto é, a ideia de uma batalha final do Bem contra o Mal – que podem ser personificados em anjos e demônios, respectivamente, mas também em humanos e *aliens*, ou quaisquer outras criaturas naturais ou sobrenaturais. Lynn S. Clark (2005, p. 26) considera que o aumento do interesse em temáticas sobrenaturais, na produção cultural para jovens, "está relacionada com as preocupações crescentes sobre o mal ao longo da última década do século XX e início do século XXI", considerando-se trágicos eventos na sociedade estadunidense como o tiroteio em Columbine (1994), seguido por outros, em várias escolas do país, e o ataque de 11 de Setembro de 2001. Além disso, Clark considera a "herança evangélica" como determinante na forma como o mal é compreendido e representado nas narrativas, tanto jornalísticas quanto ficcionais, o que demonstra como os valores dessa herança cristã são amplamente aceitos:

> Cristãos evangélicos se veem como engajados em uma batalha do bem contra o mal nessa Terra; o mal é uma presença real à qual os fiéis precisam resistir a cada momento. Com sua ênfase em uma batalha contra o mal, o evangelicalismo tem um grande apelo sobre pessoas que estão alheias ou distanciadas de outras tradições de fé. Esta pode ser uma razão para seu crescimento. Isso também fornece uma razão pela qual suas categorias de mal e de "fim dos tempos" continuam a oferecer estruturas garantidas que frequentemente são encontradas no entretenimento popular ou mesmo em novas histórias.
>
> A forma como o mal é entendido nos Estados Unidos tem grande relação com a herança evangélica do país e sua contínua importância nas vidas de muitas pessoas. (...) Essa forma cristã específica de entender o mal foi frequentemente oferecida em notícias e comentários e foi presumivelmente aceita de forma ampla[5]. (CLARK, 2005, p. 28/29)

[5] Tradução minha para este trabalho. No original: "Evangelical Christians see themselves as engaged in a battle of good versus evil on this Earth; evil is a real presence that must be resisted by the faithful at every turn. With its emphasis on a battle against evil, evangelicalism holds a great deal of appeal for persons who

Sabemos que o Brasil também é um país majoritariamente cristão; considerando o contexto em que *O senhor da chuva* foi escrito (o final dos anos 1990) e publicado (o início dos anos 2000), convém citar dados do censo de 2000: nele, 73,9% da população entrevistada se declarou católica, e 15,6%, evangélica, constituindo 89,5% dos entrevistados (CAMPOS, 2008, p. 14). Além de considerar o número majoritário de pessoas que se autodeclaram cristãs, vale lembrar que, pela influência da Igreja Católica na formação cultural brasileira, valores cristãos ultrapassam as paredes das igrejas e templos, e são assimilados pela cultura – tornando-se uma visão de mundo internalizada inclusive por aqueles que não se identificam com a religião institucional e não seguem seus protocolos e rituais. Desta forma, além da influência de obras estadunidenses que apresentam essa "herança evangélica", Vianco expressa também uma visão de mundo cristã bastante familiar aos leitores brasileiros, ainda que estes façam parte da pequena porcentagem que não se declara católica ou evangélica.

É possível também estabelecer uma relação entre o sucesso de obras como *O senhor da chuva* e uma visão de mundo religiosa se considerarmos outro gênero no qual as obras de Vianco são classificadas: a narrativa de terror. Tanto na história da literatura quanto na do cinema, esse gênero sempre atraiu o grande público, e, nas últimas décadas, especialmente o público juvenil, representando milhões de espectadores e de dólares nas bilheterias dos filmes hollywoodianos. Em sua maioria, as histórias de terror, tanto na literatura como no cinema, são baseadas na existência do Mal, que, se não é personificado pelo demônio, é apresentado por alguma criatura cuja única função é infligir sofrimento e espalhar a destruição. Nesse sentido, é importante mencionar que a origem desse gênero se relaciona a propósitos religiosos: os primeiros livros a representar o Mal, em suas várias facetas, com o intuito de atemorizar os leitores, foram os *Teufelsbücher*, literalmente, "livros do diabo", que tiveram seu auge na Alemanha, entre 1545 e 1604. Redigidos por pastores luteranos, tais livros tinham como objetivo "fornecer ensinamentos a respeito do diabo aos cristãos em geral" e "demonstrar que o diabo não

are alienated or distanced from other faith traditions. This may be one reason for its growth. It also provides a reason for why its categories of evil and the 'End Times' continue to provide taken-for-granted frameworks that often are found in popular enterteinment and even new stories.
The way evil is understood in the United States has a great deal to do with the country's evangelical heritage and its continuing importance in the lives of many people. (...) This specifically Christian way of understanding evil was frequently offered in News and commentary and was presumably widely accepted".

só tomava posse da alma e do corpo, como buscava controlar tudo, lançando confusão em todo o reino humano" (MUCHEMBLED, 2001, p. 149). Porém, não era apenas a intenção disciplinadora e a moral punitiva dessas obras que garantiam o interesse do público, que

> se atém principalmente a uma viagem nas asas do sonho, que lhe permite ver coisas proibidas, arrepiar-se com elas, e depois juntar-se, sem problemas de consciência, ao universo dos bem-pensantes. Provar do fruto proibido, de certo modo, sem sofrer as consequências de seu ato!" (ibidem, p. 166).

Outro exemplo eloquente, nesta mesma linha, é o de pregadores protestantes estadunidenses, no século XVII: preocupados com a presença do mal, escrevem narrativas detalhadas para reprimir práticas que consideram de bruxaria (CLARK, 2005, p. 24/26). Essas narrativas procuravam despertar o temor dos fiéis, com propósitos de encorajamento e fortalecimento moral, mas também despertavam o efeito do "arrepiar-se com as coisas proibidas" e depois voltar à realidade dos "bem-pensantes" sem grandes consequências.

Em suma, *O senhor da chuva*, assim como muitas das narrativas juvenis "de fantasia", está relacionado tanto a gêneros ficcionais (o maravilhoso, a narrativa de terror) que, em sua gênese, apresentam a aceitação do sobrenatural, quanto a ideias cristãs amplamente difundidas na cultura estadunidense e brasileira – o que permite supor a veiculação de tais ideias através dessa forma de entretenimento juvenil.

Considerações finais

Inicialmente, a ideia de que livros de temática mitológica ou sobrenatural (como *Harry Potter*, *Crepúsculo* e *O senhor da chuva)* veiculem crenças religiosas pode parecer relacionada a uma neurose persecutória que leva padres e pastores a temerem tais leituras, desaconselhá-las a crianças e jovens, advertir pais e professores e até a queimar exemplares em praça pública[6]. Entretanto, sem dar razão a atitudes autoritárias como

[6] Notícias recentes atestam que tal neurose persecutória não é algo nem passado, nem isolado: no início de abril de 2019, padres poloneses queimaram exemplares das sagas *Harry Poter* e *Crepúsculo* em frente a uma Igreja, alegando sua "ligação com magia e ocultismo" (c.f. "Padres queimam livros de 'Harry Potter' e 'Crepúsculo' na frente de Igreja", *O Globo*, 02/04/2019, disponível em https://extra.globo.com/noticias/page-not-found/padres-queimam-livros-de-harry-potter-crepusculo-na-frente-de-igreja-23567185.html, acesso em 03/08/2019). No mês de julho de 2019, o assunto voltou aos jornais através da polêmica causada por um vídeo da ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves, em que ela propõe a "caça" a livros que "ensinem as crianças a serem bruxos". Em matéria recente, o Jornal *Folha de São Paulo* relata o reflexo desse conservadorismo entre autores e editores, que já tiveram livros que apresentam personagens e narrativas do folclore europeu e brasileiro vetadas em escolas e programas de leitura (c.f. "Damares inspira caça a bruxas e seres mágicos na literatura infantil",

essas (muito comuns em sistemas totalitários nos quais, como ressalta Michèle Petit (2009, p. 111-114), vigiar a palavra é o primeiro passo para se vigiar o pensamento e manter o *status quo*), visões de mundo religiosas perpassam essas obras; curiosamente, mais comumente valores cristãos (defendidos por seus detratores) que excedem a adesão a religiões institucionais, suas práticas e templos, para se constituir em valores culturais amplamente aceitos e arraigados ao longo de um processo histórico-social no qual a Igreja Católica e, mais recentemente, as Igrejas Evangélicas – denominação que engloba tanto as denominações de protestantes históricos quanto pentecostais e neopentecostais – teve influência decisiva (BELLOTTI, 2010, p. 56).

Portanto, creio que não apenas o suspense narrativo e a linguagem fluida e fácil para o jovem são responsáveis pelo sucesso de *O senhor da chuva*. Embora não tenha sido escrita com uma intenção de catequese ou conversão, podemos identificar claramente na obra um elemento da narrativa de terror que deriva das narrativas religiosas, como a origem demoníaca do mal, e uma visão apocalíptica na batalha do Bem contra o Mal, representados, respectivamente, por anjos e demônios. Esses elementos, provenientes de um sistema de crenças cristão, são familiares a muitos dos leitores brasileiros que, se não se declaram cristãos, estão inseridos em uma cultura fortemente influenciada por seus valores – e isso é um fator relevante para o sucesso desse e de outros livros do autor.

Referências

BELLOTTI, Karina Kosicki. "Pluralismo Protestante na América Latina", in SILVA, Eliane Moura; BELLOTTI, Karina Kosicki; CAMPOS, Leonildo Silveira (org.). *Religião e Sociedade na América Latina*. São Bernardo do Campo (SP): Universidade Metodista de São Paulo, 2010, pp. 55 a 71.

CAMPOS, Leonildo Silveira. "Os mapas, atores e números da diversidade religiosa cristã brasileira: católicos e evangélicos entre 1940 e 2007". *REVER - Revista de Estudos da Religião*, dez. 2008, pp. 9-47, disponível em www.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_campos.pdf, acesso em 03 jul. 2019.

CLARK, Lynn Schofield. *From angels to aliens: Teenagers, the Media and the Supernatural* [E-book]. New York: Oxford University Press, 2005.

Folha de São Paulo, 26/07/2019, disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bruxas-gnomos-e-seres-magicos-de-livros-infantis-entram-na-mira-de-religiosos.shtml, acesso em 03/08/2019).

COZER, Raquel. Segmento Juvenil lidera crescimento nas vendas de livros em 2013. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2013. Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385279-segmento-juvenil-lidera-crescimento-nas-vendas-de-livros-em-2013.shtml>. Acesso em: 03 ago. 2019.

_____. Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis dos leitores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2013. Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganha-subdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml>. Acesso em: 03 ago. 2019.

LUFT, Gabriela Fernanda Cé. *Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI*. 2010. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. Entre bruxos e vampiros: ideologia e alienação no mercado editorial de literatura juvenil. *Anais do III Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil*, PUC-RS, maio de 2012. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S5/jaimesantanna.pdf>. Acesso em 03 ago. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VIANCO, André. *O senhor da chuva*. São Paulo: Novo Século, 2008.

LITERTURA E RELIGIOSIDADE: UM ESTUDO SOBRE CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Miriam Piedade Mansur Andrade[1]

Resumo: No contexto literário nacional, a obra de Machado de Assis, desde a sua primeira recepção, tem fomentado diversas pesquisas nos domínios das Letras e Ciências Humanas, dada sua natureza não só literária, mas também teológica e filosófica. O objetivo deste texto é o de promover um debate de temas presentes nos textos machadianos que estabelecem relações intertextuais com textos bíblicos e religiosos. As análises apresentadas serão sobre os contos "Na Arca", "A igreja do Diabo" e "O sermão do diabo". Com essa realização, enseja-se promover um diálogo interdisciplinar entre literatura e religião.
Palavras-Chave: Machado de Assis; Diálogo; Bíblia; Literatura; Religião.

Afrânio Coutinho, no prefácio da coletânea em três volumes da obra completa de Machado de Assis, publicada pela editora Nova Aguilar, afirma sobre o Bruxo do Cosme Velho:

> A experiência da vida e a observação do mundo, os choques com a vida, a auto-análise, [...] os ressentimentos acumulados, a que se somou o trabalho de leituras e predileções intelectuais, constituíram, assim, os elementos que condicionaram a sua cosmovisão definitiva (COUTINHO, 1986, p.25).

Desde a época da primeira recepção de Machado de Assis até os dias de hoje, críticos discorrem sobre essa cosmovisão machadiana, especialmente tentando listar possíveis intertextos do universo de composição do escritor brasileiro. Uma das primeiras listas foi a criada por Silvio Romero, insistindo no excesso de estrangeirismos na obra machadiana e o quanto essa característica o distanciava do seu contexto e limitava seu estilo, fazendo com que ele se tornasse um exemplo de retrocesso na história literária do Brasil, por se unir aos moldes clássicos e românticos e não conseguir romper essa ligação.

Eugênio Gomes, em seu livro *Influências Inglesas em Machado de Assis* (1939), continua o caminho aberto por Silvio Romero. Para ele, "Machado de Assis absorveu largamente a literatura inglesa. Pode afirmar-se que frequentou, com mais ou menos assiduidade, Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, [...] Shelley, Thackeray e Dickens" (GOMES, 1976, p. 13). Alguns nomes já figuravam na lista de Romero, ao passo que outros foram acrescentados. Gomes, porém, aponta que a presença da Literatura Inglesa, principalmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, caracterizava a forma de

[1] Mestre e doutora em Estudos Literários (FALE/UFMG). Pós-Doutorado CAPES/PNPD-Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (FALE/UFMG). Professora Adjunta – Literatura Inglesa (FALE/UFMG). Contato: miriammansur2@gmail.com.

compreender a "orgia do espírito, onde predomina, descambado por vezes até o delírio, a farândula das ideias exsurgidas, a todo pretexto, de consecutivas reminiscências de leitura" (GOMES, 1976, p. 12).

Afrânio Coutinho, em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), tentou mapear os traços das reminiscências de leitura do autor brasileiro, não só no campo da literatura, mas também no campo da filosofia e da teologia. Segundo Coutinho, Machado de Assis encontrou em Pascal, Montaigne e Schopenhauer as bases filosóficas de sua escrita. Na teologia, a obra que mais influenciou esse escritor foi o Eclesiastes. Coutinho concentra a sua análise sobre a filosofia de Machado de Assis especialmente no capítulo "O delírio", de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porém, pode-se dizer que não só nesse capítulo do romance machadiano, mas em quase toda a sua obra, o pessimismo e o temor do ser pequeno diante da imensidão do espaço de Pascal aparecem como um de seus traços de composição.

Alfredo Bosi, em seu livro *O enigma do olhar* (1999), apresenta as possíveis fontes em que Machado de Assis teria bebido para construir a imagem da sociedade carioca de sua época. Em sua lista, repetem-se alguns nomes que figuram nas já apresentadas, principalmente, os das obras filosóficas de Schopenhauer, Maquiavel e Pascal. No entanto, Bosi estabelece uma linhagem mais seleta das obras e autores que teriam colaborado para a formação da "lógica imanente no olhar do observador". Notadamente, ele insiste nas referências bíblicas, em específico, do Eclesiastes até o Livro de Jó. Para ele, o olhar machadiano é formado a partir de um envolvimento que o leitor Machado de Assis tem com a tradição que ele escolhe para fazer parte (BOSI, 1999, p. 167).

De acordo com Northrop Frye, em *O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, "um estudioso da literatura inglesa que não conheça a Bíblia não conseguirá entender o que se passa". Dessa forma, Machado de Assis leitor, estudioso da literatura inglesa, entende, escolhe e busca promover em seus textos um diálogo interdisciplinar entre literatura e religião, que será analisado neste trabalho nos contos "Na Arca", publicado na coletânea *Papéis Avulsos* (1881); "A igreja do Diabo", publicado em *Histórias Sem Data* (1884) e "O sermão do diabo" das *Páginas Recolhidas* (1900).

A noção de diálogo aqui trabalhada é a estudada por Mikhail Bakhtin e incorporada pelos trabalhos sobre intertextualidade de Julia Kristeva. Segundo o filósofo e crítico literário russo, a noção de dialogismo está entrelaçada a "toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja" (BAKHTIN, 2002, p. 118). O diálogo, o

ato de fala, seja escrito ou oral, implica negar, confirmar, antecipar, criticar as intervenções anteriores ou responder a elas. Iniciar qualquer forma de enunciação pressupõe, portanto, implícita ou explicitamente, interagir com outras enunciações, ativar relações com outros textos. Na esteira das ideias propostas por Bakhtin, Kristeva enriquece a conceituação da intertextualidade. O dialogismo constitutivo da intertextualidade, portanto, desvia o foco das noções de autoria, causalidade e finalidade, e o texto passa a ser visto como uma absorção de e uma resposta a um outro texto (BAKHTIN, 1973, p. 39). Nesse movimento de absorção de elementos e de resposta a outros textos, a noção de diálogo apresenta possibilidades diversas, como a escrita de proliferação de significados. Ressalte-se, contudo, que, num estudo analítico entre obras literárias, todas permanecem singulares, porém as que vêm depois, pelo distanciamento temporal e espacial, vêm plenas de variações, em função dos signos suplementares, os quais dão uma nova configuração aos textos anteriores. Nesse sentido, os contos machadianos instituem-se como algo a mais; não que apague uma estrutura pré-existente – nesses casos, as passagens bíblicas –, mas que promove reelaborações de uma singularidade prévia.

A análise desses diálogos se inicia com o conto "Na Arca". Todavia, antes de passar diretamente ao conto, é necessária uma referência ao Gênesis 6, versículos 5, 8-10, na passagem sobre Noé e sua arca:

> 5. O Senhor viu que a maldade dos homens era grande na terra, e que todos os pensamentos de seu coração estavam continuamente voltados para o mal.
> 8. Noé, entretanto, encontrou graça aos olhos do Senhor.
> 9. Esta é a história de Noé. Noé era um homem justo e perfeito no meio dos homens de sua geração. Ele andava com Deus.
> 10. Noé teve três filhos: Sem, Cam e Jafet.

Nessa passagem bíblica, Noé andava com Deus, pois tinha encontrado graça aos olhos do Senhor e tinha três filhos: Sem, Cam e Jafet. Em sua elaboração, o conto de Machado de Assis absorveu esses elementos e personagens da composição bíblica. Até a forma do texto do autor brasileiro segue o estilo bíblico, com capítulos organizados também em versículos. Outro ponto que merece uma atenção especial é o subtítulo do conto: "Três capítulos inéditos do Gênesis", que sugere uma certa complementação bíblica, como se algo ainda precisasse ser falado ou explicado acerca da passagem da arca. Pensando na ideia do dialogismo de Bakhtin, pode-se sugerir que não só o conto machadiano absorve, mas também responde à referência de Gênesis e apresenta uma

questão hipotética de como pode ter sido a discussão acerca da divisão da terra após o dilúvio.

No conto, capítulo A, versículos 1 ao 5:

> 1. — [...] Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: — "Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela.
> 2. — "Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: "Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos.
> 3. — "E as mulheres de teus filhos, e um casal de todos os animais.
> 4. — "Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor, e todos os homens pereceram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia."
> 5. — Isto disse Noé, e os filhos de Noé muito se alegraram de ouvir as palavras de seu pai; e Noé os deixou sós, retirando-se a uma das câmaras da arca (ASSIS, 1986, p. 303)

Os mesmos filhos que se alegraram com as palavras de Noé, quando estavam somente os três, começaram a discutir a posse da terra quando a arca parasse e como eles teriam o recomeço de suas vidas. Não demorou muito para que a concórdia entre eles se tornasse discórdia. A discussão se tornou inflamada, pois eles queriam mais terra e a posse dos rios e suas margens. O capítulo se encerra com os filhos de Noé com olhos cheios de cólera, enquanto "a arca boiava sobre as águas do abismo" (ASSIS, 1986, p. 307). No capítulo B, a briga entre os irmãos piora a ponto de virar violência física. No capítulo C, Noé chega ao local onde os filhos estão brigando e ordena que a confusão entre eles cessasse. Nas linhas do conto:

> 22. - Noé, porém, alçando a voz, bradou: - "Maldito seja o que me não obedecer. Ele será maldito, não sete vezes, não setenta vezes sete, mas setecentas vezes setenta [...].
> 25. - E alçando os olhos ao céu, porque a portinhola do teto estava levantada, bradou com tristeza:
> 26. - "Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?"
> 27. - E nenhum dos filhos de Noé pôde entender esta palavra de seu pai.
> 28. - A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo (ASSIS, 1986, p. 307).

Noé ameaça seus filhos de maldição, caso eles não o obedeçam. Ironicamente, a ameaça segue com números que aludem a passagens do evangelho, porém com um volume mais alto, o que aponta para a gravidade da causa. O conto termina com a arca boiando sobre o abismo. A referência ao abismo ocorre duas vezes no texto, talvez como uma tentativa do Bruxo do Cosme Velho de mencionar a escuridão exterior que também pode estar refletida da escuridão interior nessas ocorrências dentro da arca. E é nessa atmosfera

que o texto invoca a passagem bíblica e a noção de dialogismo de Bakthin se reforça. O texto machadiano recria elementos da Bíblia e sugere algumas reflexões. A referência aos limites entre a Turquia e a Rússia traz à mente a Guerra russo-turca de 1877-1878, relacionada à conquista de territórios, apontando para um conflito futuro que, possivelmente, já tinha sido antecipado na discórdia dentro da arca. Como no Gênesis, Noé andava com Deus, mas não se pode afirmar que essa condição se estenda aos filhos de Noé, uma vez que nenhum referencial bíblico sugere esse fato. Dessa forma, o ponto que Machado de Assis desenvolve no conto é que eles não andavam com Deus. A ambição, o interesse e o desejo dos filhos de Noé seguem a própria condição humana e os distancia de Deus. Em quase toda obra machadiana, pode-se ressaltar que ele retrata que o pessimismo do homem e todo o seu sofrimento é causado por esse distanciamento, com a força do poder sendo uma tentativa de elevar o homem e sua esfera humana à condição de divindade.

Esse aspecto é bem frisado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e explorado, novamente, em *Quincas Borba*, principalmente na análise sobre o Humanitismo. Vários estudiosos dos textos de Machado de Assis tentam explicar essa filosofia. Para José Raimundo Maia Neto, em *O Ceticismo na obra de Machado de Assis*: "Brás Cubas refuta empiricamente o humanitismo assim mostrando o absurdo de se querer divinizar a humanidade" (MAIA NETO, 2007, p. 105); Já para Ronaldes de Melo e Souza, em *O Romance Tragicômico de Machado de Assis*,

> O Humanitismo nada mais é do que uma desconstrução radicalmente irônica, pois a filosofia borbista constitui a essência recôndita do humanismo, fortalecida nos domínios do mundo criado à imagem e semelhança do homem, no qual todos são perseguidores e simultaneamente perseguidos, porque vivem sobre o acicate do mecanismo da perseguição de um centro de poder que somente pode ser assumido por um mandatário. (RONALDES, 2006, p. 129-130)

Machado de Assis alerta para os riscos de elevação do humano em relação a Deus, ao mesmo tempo em que revela a miséria humana nas falácias do humanismo.

Essa mesma miséria é retratada no conto "A Igreja do diabo". Nesse conto, como em "O Espelho", a contradição da alma humana é colocada em voga, mas agora pelo Diabo, que resolve iniciar a formalização da sua igreja, estabelecendo a sede, organizando os seus rituais, enfim, todos os aparatos de uma instituição religiosa, física e espiritualizada. O esboço humano que o escritor traz nesse conto, mais uma vez, é o do homem facilmente corruptível e sujeito às influências malignas ou de qualquer

espécie. Em “A Igreja do diabo”, o escritor tece outra "nova teoria sobre a alma humana". Essa teoria se dá por meio de várias alegorias e mitos. O que o Diabo propõe é uma doutrina muito semelhante à de Deus, com a única diferença de que acaba sendo sua mais profunda negação. O Diabo se propõe a negar o que reflete; mostrar o contrário.

Nesse sentido de negação, outro conto machadiano merece ser invocado. “O Sermão do Diabo”, pois

> É um pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de S. Mateus. Não se apavorem as almas católicas. Já Santo Agostinho dizia que ‘a igreja do Diabo imita a igreja de Deus’. Daí a semelhança entre os dois evangelhos. Lá vai o do Diabo: (ASSIS, 1986, p. 151).

Como no conto “Na Arca”, “O Sermão do Diabo” segue o formato bíblico do evangelho de São Mateus e a semelhança se torna diferença, pois está baseada no ideal de negação e transgressão das bem-aventuranças propostas por Cristo. Abaixo, para efeito ilustrativo, um quadro comparativo dos sermões:

Evangelho de São Mateus – Sermão de Jesus	**Conto de Machado de Assis - Sermão do Diabo**
5 bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra;	4º Bem-aventurados os afoitos, porque eles possuirão terra.
14 Vós sois o sal da terra; e, se o sal for insípido, com que há de salgar? Para nada mais presta, senão para se lançar fora e ser pisado pelos homens.	9º Vós sois o sal do *money market*. E se o sal perder a força, com que outra coisa se há de salgar?
43 Ouvistes que foi dito: Amarás o teu próximo e aborrecerás o teu inimigo. 44 Eu, porém, vos digo: Amai a vossos irmãos, bendizei os que vos maldizem, fazei bem aos que vos odeiam e orai pelos que vos maltratam e vos perseguem.	13º Ouvistes que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio.

Os mansos de Cristo são os afoitos para o Diabo, que considera o sal da terra como o dinheiro, a força motriz que comanda o homem que, por sua vez, ao invés de exercer uma das máximas do comando divino de amar o próximo, deve, como sugere o Diabo, comê-lo. O sermão do Diabo machadiano brinca com elementos composicionais do Sermão da Montanha de Cristo, propondo possíveis respostas à condição do exercício de escolha do homem, que geralmente escolhe a força do dinheiro à força do amor para a condução de sua vida. Assim, o Diabo nega o que reflete e assim se mostra o contrário ou ilustra a sua própria definição: de ser o adversário; ou melhor dizendo, o opositor à possível vontade humana na busca da expressão divina em sua vida. A eloquência do Diabo foi a ferramenta utilizada na conversão de seus fiéis. A confusão e desordem

propostas das bem-aventuranças funcionam como um exercício da desobediência ou do distanciamento do divino.

Voltando às linhas do conto "A Igreja do Diabo": "A igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região do globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O Diabo alçou brados de triunfo". (ASSIS, 1986, p. 373). Porém, Machado de Assis introduz uma diferença na caracterização do Mal neste conto, pois o sucesso do seu Diabo é interrompido de forma surpreendente pelo retorno à antiga tradição cristã de seus fiéis. O Diabo começa a notar que seus fiéis retornam à prática de algumas virtudes às escondidas. Ao prestar mais atenção às escapadas de seus discípulos, uma descoberta o assombra muito. Um deles, o que "era a fraude em pessoa", mantinha a prática da confissão e, além disso, "benzia-se duas vezes, ao ajoelhar-se, e ao levantar-se. O Diabo mal pôde crer tamanha aleivosia. Mas não havia que duvidar; o caso era mesmo verdadeiro" (ASSIS, 1986, p. 374). Causa surpresa um fiel convertido ao Mal arrepender-se e se confessar, assim como provoca estranhamento ao próprio mentor do Mal. O Diabo experimenta a perda total de controle e de entendimento da situação e a necessidade de buscar uma resposta que, ironicamente, só pode vir de Deus. O Diabo, autossuficiente e completo, fundador de sua igreja e negador maior de Deus, reconhece sua limitação quando procura por respostas divinas para "a causa secreta de tão singular fenômeno" (ASSIS, 1986, p. 374).

Em "A igreja do Diabo", o protagonista achou que a escolha pela transgressão e negação a toda e qualquer virtude fosse garantir aos seus fiéis o sentimento de completude do humano. Pode-se dizer que, nesse conto, a incoerência humana é a antagonista, pois, na busca da plenitude, o homem – ser contingente – oscila diante das opções que lhe são dadas e não faz uma escolha categórica e definitiva. Antonio Candido trata da fascinação de Machado de Assis pelo tema da opção/escolha:

> parece evidente que o tema da opção se completa por uma das obsessões fundamentais de Machado de Assis, muito bem analisada por Lúcia Miguel Pereira – o tema da perfeição, a aspiração ao ato completo, à obra total, que encontramos em diversos contos. (CANDIDO, 1977, p. 27)

O Diabo machadiano, ao fundar sua igreja, idealiza-a como uma instituição totalizante, completa: "Para rematar a obra, entendeu o Diabo que lhe cumpria cortar por toda a solidariedade humana" (ASSIS, 1986, p. 373). A necessidade de estabelecimento de um

Mal absoluto o leva a ignorar a possibilidade de escolha dada ao homem, com o livre arbítrio, o que torna sua obra fadada ao fracasso.

Após a surpresa em relação à situação do discípulo que volta para a doutrina cristã, o Diabo busca por sua resposta em Deus, que não o pune e apenas constata, como causa do fracasso de seu oponente, "a eterna contradição humana". Como adverte Antonio Candido, "não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos, sobretudo, as *situações ficcionais* que ele inventou" (CANDIDO, 1977, p. 32). O que se nota, portanto, é que Machado de Assis incorpora e reinventa as situações e os seus elementos ficcionais, por meio dos seus rastros de leitura, e utiliza, nesse conto, o Diabo ficcional, para problematizar os conflitos humanos.

Nesses diálogos com a tradição e elementos bíblicos, Machado de Assis ironiza a noção de conflito, seja ele interior – na esfera do humano − ou exterior – na relação do ser com o seu mundo – e ainda promove um afastamento do humanismo por meio do humanitismo borbista (ponto esse sugerido em seus romances, mas que pode, também, ser apropriado para os contos aqui analisados). Em suas novas situações ficcionais, o autor brasileiro revela a miséria humana nas falácias do humanismo, ao apresentar o humano perdido e falho por não exercer suas virtudes e solidariedade e, desse modo, se distanciando da sua possível expressão de paz em uma relação de harmonia em Deus.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. 3 v.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução por R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

CANDIDO**,** Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*. V. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 23-65.
_____. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1940.

FRYE, Northorp. *O código dos códigos*: A Bíblia e a Literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOMES, Eugênio. *Influências inglesas em Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução por Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAIA NETO, José Raimundo. O Ceticismo na obra de Machado de Assis. São Paulo: Editora ANNABLUME, 2007.

SOUZA, Ronaldes de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

ONDE DEUS ESCONDE A CLARIDADE: A PROPÓSITO DOS ELEMENTOS COSMOGÔNICOS EM AVALOVARA DE OSMAN LINS[1]

Victor Hugo Pereira de Oliveira[2]

Resumo: Este artigo intenta explorar as relações entre literatura e religiosidade por meio da análise de elementos de mitos cosmogônicos no romance Avalovara do escritor pernambucano Osman Lins. Através da investigação da estrutura do romance, suas epígrafes e referências a mitos cosmogônicos, viu-se como Lins procurou estrutura Avalovara à semelhança de relatos da criação do cosmos. Por meio de pesquisas feitas no Dicionário de Símbolos de J. Chevalier e Alain Gheerbrant, viu-se como os mitos cosmogônicos presentes em Avalovara são extremamente ricos do ponto de vista da simbólica, tema este tão caro a Osman Lins.
Palavras-chave: Avalovara; Mito Cosmogônico; Osman Lins.

A Conjunção do Quadrado e da Espiral: Palíndromo Literário

Pretende-se, com este trabalho, apresentar a possibilidade de uma conexão entre o romance *Avalovara*, do escritor pernambucano Osman Lins, e o complexo campo temático da religiosidade. Para tanto, intenta-se averiguar a existência de elementos advindos de mitos cosmogônicos em tão complexo romance do escritor pernambucano. A urdidura literária feita por Lins apresenta inúmeras referências a outros textos literários, temas musicais, pinturas, esculturas e arquitetura.

Avalovara fora estruturado por Lins a partir de um poema palíndromo[3], de significado místico e escrito em língua latina, que encontra-se inscrito em uma espécie de quadrado mágico igualmente dividido em 25 quadrados menores. O poema palíndromo, *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*, está disposto de tal forma que há a real possibilidade dele ser lido da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima sem que haja alteração da apreensão das

[1] Versão final da comunicação apresentada no XVI Congresso Internacional da Abralic. Agradeço ao professor Alex Vicentim Villas Boas pelas observações feitas ao exposto na comunicação e que colaboraram para a elaboração deste trabalho final. Quaisquer incoerências por ventura presentes neste trabalho final são de minha exclusiva responsabilidade.

[2] Graduado em Língua Inglesa e Respectiva Literatura pela UnB (2016). Mestre em Estudos Literários Comparados pela UnB (2018). Doutorando em Estudos Literários Comparados pela UnB. Contato: victorhpoliveira@gmail.com.

[3] Um palíndromo (*πάλινδρόμος*) pode ser uma palavra, um número, uma sentença ou qualquer outra sequência de caracteres que são lidos da mesma forma, seja da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda. Palíndromos também estão presentes em diversas músicas, como o famoso *Canon* de *Pachelbel* e em trechos da música *Starálfur*, composta pelo grupo musical islandês *Sigur Rós*.

palavras. Além disso, há uma espiral que começa desde fora e toca as letras do poema latino por diversas vezes até que o centro seja atingido.

Figura 1 - Quadrado Sator[4]

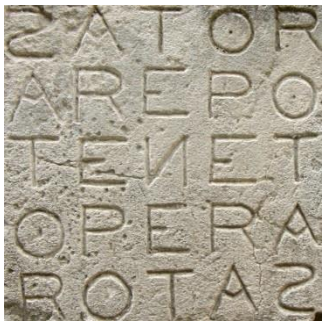
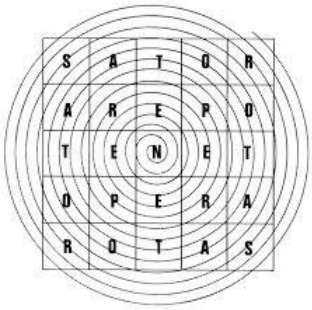


Figura 2 - Espirais[5]

Figura 3 – Estrutura de Avalovara[6]



Desta forma, Lins pensou na urdidura textual de *Avalovara* como sendo um romance constituído de oito linhas narrativas correspondentes às letras que compõem o poema místico latino. Além disso, a quantidade de cada uma das linhas narrativas coincide rigorosamente com o número de vezes em que a curva da espiral toca em cada um dos vinte e cinco quadrados do quadrado mágico. Portanto, a espiral toca a letra R vinte e duas vezes; a letra S, dez vezes; a letra O, vinte e quatro vezes; a letra A, vinte e uma vezes, a letra T, dezessete vezes; a letra P, dez vezes; a letra E, dezessete vezes; e a letra N, duas vezes. Há, na última página de *Avalovara*, o índice dos temas:

> **R – ☉ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações (1 a 22)**;
> Páginas: 13, 14, 15, 17, 20, 26, 35, 47, 62, 82, 107, 122, 182, 221, 258, 300, 317, 326, 337, 350, 364, 380.
> **S – A Espiral e o Quadrado (1 a 10)**;
> Páginas: 13, 14, 16, 18, 23, 30, 40, 54, 71, 84.
> **O – História de ☉, Nascida e Nascida (1 a 24)**;
> Páginas: 20, 22, 25, 28, 33, 37, 45, 49, 59, 64, 79, 85, 103, 110, 133, 137, 161, 166, 197, 203, 238, 245, 271, 279.
> **A – Roos e as Cidades (1 a 21)**;
> Páginas: 22, 24, 29, 32, 39, 43, 52, 56, 69, 74, 90, 96, 118, 125, 146, 151, 177, 185, 215, 225, 294.
> **T – Cecília entre os Leões (1 a 17)**;
> Páginas: 58, 67, 77, 88, 100, 114, 129, 142, 155, 171, 191, 209, 230, 251, 263, 286, 305.
> **P – O Relógio de Julius Heckethorn (1 a 10)**;
> Páginas: 165, 202, 243, 277, 315, 323, 333, 345, 358, 373.
> **E –☉ e Abel: ante o Paraíso (1 a 17)**;

[4] Disponível em: https://earlychurchhistory.org/christian-symbols/the-romanrotas-square/. Acesso em 28 de agosto de 2019.
[5] Disponível em: http://www.sandalphonichealing.com/sacred-geometry/. Acesso em 28 de agosto de 2019.
[6] Disponível em: http://fantasiaseruditas.blogspot.com/2011/09/resenha-avalovara-de-osman-lins.html. Acesso em 28 de agosto de 2019.

> Páginas: 314, 316, 322, 325, 331, 335, 343, 348, 356, 361, 370, 377, 387, 390, 395, 399, 403.
> **N –☉ Abel: o Paraíso (1 e 2)**;
> Páginas: 394, 408. (LINS, 1973, p. 415, grifos nossos).

Viu-se, desta forma, como Lins submeteu seu processo criativo a tal rigor artístico. Rigor este que é quase matemático por causa das relações dos temas entre si enquanto estão sendo regidos pelo movimento da espiral. É importante notar, também, em linhas gerais, que *Avalovara* versa sobre o escritor Abel, seus amores com três mulheres, a saber: Anneliese Roos, uma mulher europeia que é feita de cidades; Cecília, uma andrógina pernambucana; e ☉, uma mulher paulista feita de palavras. Ademais, o romance é decorado musicalmente com, principalmente, a música tocada pelo relógio de Julius Heckethorn.

Ecos de Mitos Cosmogônicos

A linha narrativa S – A Espiral e o Quadrado funciona como uma espécie de metanarrativa conforme Candido (1973). Nesta metanarrativa, composta por 10 fragmentos textuais, há explicações básicas sobre como funciona a estrutura do romance, regido pela conjunção da espiral e do quadrado. Tal conjunção indicaria, para o narrador do romance, o próprio cosmos composto por espaço e por tempo: "o quadrado suscita a ideia de espaço; a espiral, a de tempo" (LINS, 1973, p. 73).

No fragmento **S5**, surge a informação de que um comerciante do ano 200 a. C, residente em Pompéia e nomeado como Publius Ubonius, mostra-se bastante curioso e aprecia bastante a companhia de mercadores que são hospedados em sua própria casa, de forma a poder escutar as suas diversas histórias. Ao seu servo cheio de sonhos permeados de enigmas, Loreius, é prometida a liberdade "se este descobrir uma frase significativa e que possa, indiferentemente, ser lida da esquerda para a direita e ao revés. (...) em qualquer sentido, afinal, que se empreender a leitura da frase, deverá esta permanecer idêntica a si mesma" (Ibid., p.23-24). Tal frase representaria, em última análise, a constância do divino e a inconstância do mundo.

O fragmento **S10** narra o sonho que Publius Ubonius tivera com o Unicórnio no dia em que Loreius cometera o suicídio. Tal Unicórnio onírico estava dando diversas ordens a Ubonius. Tais ordens apontavam para onde Ubonius deveria se dirigir dentro do quadrado mágico. Por fim, tal Unicórnio acaba por aparecer-lhe no quarto.

Para Chevalier, o unicórnio simboliza pode simbolizar o poder, o luxo e a pureza. Seu chifre simboliza "a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, a penetração do divino na criatura" (CHEVALIER, 1993, p. 919).

Assim, Ubonius fora marcado na mão, em sonho, pelo chifre deste singular Unicórnio, simbolizando, assim, a jornada através de um mapa cósmico em direção a um centro do universo, ou seja, o eixo do mundo. Chevalier aponta para o fato do unicórnio mítico e místico aparecer em diversos manuscritos de tratados alquímicos indicando a forma de se obter o ouro filosofal.

Figura 4 - The Lady and the Unicorn[7]

Em **S6**, o narrador do romance informa sobre a possibilidade de duas traduções do poema:

> SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-se ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável. (LINS, 1973, p. 32).

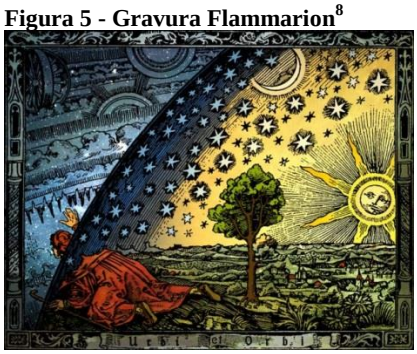
Esta segunda tradução aparenta apresentar um eco de um mito cosmogônico. Além disso, esta tradução entra em consonância com a segunda epígrafe que Lins escolhera para o romance Avalovara. Trata-se de um trecho do livro Sagrado e Profano do acadêmico romeno Mircea Eliade: "Uma criação implica superabundância de realidade, ou por outras palavras, uma irrupção do *sagrado* no mundo. Segue-se daí que

[7] Disponível em: https://thearthistoryofallsouls.com/2018/03/04/the-unicorn-tapestry/. Acesso em 28 de agosto de 2019.

toda a construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a *cosmogonia*" (ELIADE apud LINS, 1973, grifos nossos).

Define-se *cosmogonia* como um "relato da criação do mundo, rico em símbolos. Toda religião, toda cultura tem suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo" (CHEVALIER, 1993, p. 295). Vê-se, assim, que Avalovara é m romance que fora feito à semelhança da criação de um universo. Esta cosmogonia refletida na urdidura literária abre importantes possibilidades de interpretação no campo de estudos sobre a interface entre a literatura e religiosidades. Por meio daquela citação de Eliade, escolhida a dedo por Lins, é possível perceber que este compreendia a sua literatura como sendo um reflexo do cosmos.

Figura 5 - Gravura Flammarion[8]



A segunda tradução do poema místico latino, *o Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*, dá uma possibilidade de investigar as ressonâncias da cosmogonia no texto literário de *Avalovara*. O próprio narrador do romance, em **S9** faz presente as alegorias presentes no poema místico latino que sustenta toda a estrutura de *Avalovara*:

> A ideia de rigor e a de universo estão presentes na frase que tão caro custou ao escravo frígio de Pompéia: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. Ou, como também pode entender-se: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sobe patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o

[8] Disponível em: https://andrewrcameron.com/2014/04/16/the-flammarion-engraving/. Acesso em 28 de agosto de 2019.

> nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo (LINS, 1973, p. 72)

O Lugar onde a Claridade é Escondida por Deus

No fragmento **T16**, Cecília conta a Abel uma fábula concebida por uma das internadas do Hospital Pedro II onde trabalha na área de serviço social. Tal fábula, como ressalta Abel, fora concebida pela internada que estava passando fome e padecia de loucura:

> Há, em algum ponto do mundo, um ovo cujas dimensões é impossível calcular e onde Deus guarda um grão de claridade. Isto para o caso de todos os fogos do universo vierem a apagar-se. Então, com um grito, Deus romperá o ovo e dele sairá voando um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente com a velocidade da luz. Mas pode suceder que o mundo recaia ainda nas trevas. Prevendo isto, traz o pássaro um ovo onde Deus esconde a claridade (Ibid., p. 291-292).

Tal fábula apresenta nitidamente um mito cosmogônico. É possível examinar esta fábula por meio da análise dos seus principais símbolos. O ponto: uma consulta ao Dicionário de Símbolos de Chevalier revela que a noção de ponto é equivalente à de centro do mundo – *axis mundi* – e também como o local privilegiado para a manifestação do sagrado, das teofanias:

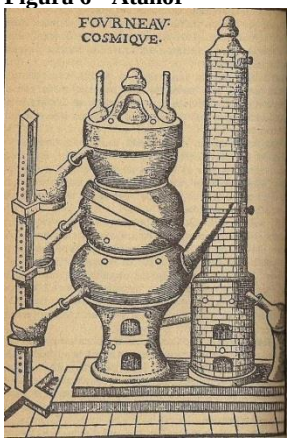
> "o centro tampouco deve ser concebido, na simbólica, como uma posição simplesmente estática. É o foco de onde parte o movimento da unidade em direção à multiplicidade, do interior em direção ao exterior, do não-manifestado para o manifestado, do eterno para o temporal, todos os processos de emanação e de divergência e onde se reúnem, como em seu princípio, todos os processos de retorno e convergência em sua busca na unidade" (CHEVALIER, 1993, p. 220).

Cavalcanti afirma que "é no ponto, a representação do Eterno, do Infinito, onde todas as coisas entram e saem da multiplicidade, adquirem e perdem a diferenciação, saem e retornam à Unidade" (CAVALCANTI, 2008, p. 15).

Vê-se, em seguida, uma referência a um ovo cósmico. Conforme Chevalier, o ovo simboliza a cosmogonia por excelência, uma vez que este contém em si o germe da manifestação do sagrado. Além disso, o autor do Dicionário de Símbolos afirma que diversos mitos cosmogônicos versam sobre o nascimento do mundo a partir de um ovo. Por fim, o ovo remete ao rico simbolismo alquímico. Chevalier afirma que "o atanor,

forno dos alquimistas, era tradicionalmente comparado ao ovo cósmico" (CHEVALIER, 1993, p. 675).

Figura 6 - Atanor[9]



O grão de claridade pode remeter àquela noção daquilo que tem que morrer para germinar, ou seja, a transmissão da vida por meio da mortificação. A claridade e o seu campo semântico aponta, conforme Chevalier, para um mundo que ainda está informe e que está para sair da obscuridade. O autor também aponta para a natureza cíclica inerente ao simbolismo da luz onde há uma alternância entre as épocas sombrias, marcadas pela decadência e pela decomposição e as épocas luminosas, marcadas pela pureza e pela regeneração. É importante salientar, também, a referência ao elemento divino (espiritual) inerente ao campo semântico da luminosidade.

Quanto ao fogo, Chevalier afirma, entre outras coisas, que este é o "motor da regeneração periódica". Além disso, o fogo simboliza o espírito e o conhecimento por intuição, uma vez que há, no fogo, um devaneio penetrante e absorvente, ao mesmo tempo em que tal devaneio pode ser destruidor, já que é da natureza do fogo consumir e purificar. "a purificação pelo fogo, portanto, é complementar à purificação pela água tanto no plano microcósmico (ritos iniciáticos), quanto no plano macrocósmico (mitos alternados de Dilúvio e de Grandes Secas ou incêndios)" (Ibid., p. 441).

O pássaro feito de chispas – ou seja, uma fênix – é, conforme Chevalier, símbolo da ressurreição. Sendo um pássaro mítico, esplendoroso e extremamente longevo, possui o artifício de, logo após consumir-se em sua própria fogueira, renascer das suas

[9] Disponível em: http://www.apianoleondevaliente.com/wp/archives/2366/atanor-acelerador-2. Acesso em 28 de agosto de 2019.

cinzas. O autor do Dicionário de Símbolos também aponta para o símbolo do reaparecimento cíclico.

Figura 7 - Fênix

Este reaparecimento cíclico também está atrelado ao simbolismo da espiral. Conforme o autor do Dicionário de Símbolos "a espiral (...) em suma, representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento" (CHEVALIER, 1993, p. 398).

Desta forma, a fábula cosmogônica relatada por Cecília aponta para o sentido espiritual do cosmos onde há um Criador – Lavrador – que não abandona a sua criação. Em vez disso, há um contínuo cuidado na forma do grão de claridade sendo guardado – – em um ovo de dimensões cósmicas. Tal grão de claridade é o pássaro de fogo, que simboliza tanto a força vital quanto um estado ontológico superior. Este pássaro de fogo viria em auxílio no combate das forças antagônicas que pretendem dominar o universo por meio do caos à semelhança do Kali Yuga no Hinduísmo.

Figura 7 – Kali Yuga[10]

[10] Disponível em: http://www.pragyata.com/mag/kali-yuga-or-the-age-of-confusion-part-1-275. Acesso em 28 de agosto de 2019.

Considerações Finais

Este trabalho intentou examinar a maneira como Lins uniu o artifício dos mitos cosmogônicos à urdidura literária de *Avalovara*. Viu-se como o autor do romance aproveitou-se da rica simbologia do quadrado e da espiral para criar um texto ricamente elaborado com diversas referências à alquimia.

As ressonâncias dos mitos cosmogônicos foram observadas no poema místico latino *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*. Exibindo uma duplicidade que fica mais clara em suas duas traduções possíveis, este poema retrata um mito cosmogônico onde o Lavrador sustenta a criação continuamente.

Tais ressonâncias também foram observadas na fábula concebida por uma das internadas do hospital onde Cecília trabalhava. Com diversas referências a ovos e pássaros de fogo, tal fábula cosmogônica aponta para uma visão cíclica de tempo, onde há alternância entre luminosidade e escuridão.

Viu-se, assim, como uma análise destes elementos cosmogônicos colaboram para possibilitar mais uma chave de compreensão do texto de Osman Lins na medida em que são explicitadas as suas influências cosmogônicas, herméticas e alquímicas.

Referências

CAVALCANTI, Raïssa. *Os Símbolos do Centro.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Carlos Sussekind e outros. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

O ROMANCE *ÚRSULA* E O SISTEMA LITERÁRIO

Adriana de Fátima Barbosa Araújo (UNB)[1]

Resumo:
A proposta dessa comunicação é a de refletir sobre como o romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, vislumbrou um projeto de nação igualitária, bastante diverso da imaginação de nação presente nos romances canônicos do romantismo brasileiro. A distância entre narrador e personagem marcada pela relação entre escritor culto e personagem iletrada, presente por exemplo em Iracema e O sertanejo, de José de Alencar, dão o tom do modo como a desigualdade da sociedade brasileira foi mimetizada na estrutura desses romances, icônicos do nacionalismo romântico. A ideia dessa comunicação é mostrar que esse projeto de nação que sustenta a imagem da desigualdade inata muito longe está do romance Úrsula, que tem outro ambiente de mundo imaginado.

Palavras-chave: Úrsula, Maria Firmina dos Reis, Romantismo, Nacionalismo, Desigualdade

A proposta dessa comunicação é a de refletir sobre como o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, vislumbrou um projeto de nação igualitária, bastante diverso da imaginação de nação presente nos romances canônicos do romantismo brasileiro, considerando especialmente a distância entre narrador e personagem marcada pela relação entre escritor culto e personagem iletrada, em, por exemplo, *O sertanejo*, de José de Alencar. Essa relação entre narrador e personagem encarna a forma de como a desigualdade da sociedade brasileira foi mimetizada na estrutura desses romances, icônicos do nacionalismo romântico.

Alguém pode ponderar que essa desigualdade entre narrador e personagem existia no romance romântico dessa maneira, porque antes existia assim na realidade da sociedade brasileira, o que é inegável. O prólogo da obra mostra que Maria Firmina sabia muito bem de qual e para qual sociedade estava falando. Por meio do recurso da falsa modéstia, que entra em seu discurso como um elemento retórico de surpreendente realismo, a autora admite logo nas primeiras palavras de seu prólogo que a obra foi escrita por uma mulher com desvantagens de educação e berço:

> Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a

[1] Graduada em Letras e Mestre em Teoria Literária (UnB), Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ). Professora da área de Literatura Brasileira da UnB, líder do grupo de pesquisa Literatura, Feminismos e Revolução. Contato: adrianaaraujo@unb.br

> conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 2018, p.12)

Observamos como a autora, "mulher brasileira", denomina sua obra como "mesquinha e humilde" a ser recebida ou pela frieza da indiferença ou pelo deboche e chacota dos superiores "que aconselham, que discutem e que corrigem". A autora admite sua desvantagem de educação – nem deseja se comparar a esses ilustres senhores – pelo contrário informa que tem pouca bagagem intelectual pois conhece apenas a "língua de seus pais".

Podemos identificar aí a primeira subversão da desigualdade – é dessa que nada se esperava primeiro por ser mulher e também por não ter a educação necessária, que construiu com os recursos literários disponíveis em seu tempo, portanto, infiltrada na língua da dominação a obra subverte a lógica para estabelecer mediações e ensinar sobre a "língua de seus pais". E nessa língua a escravização é prática desumana e condenável de todos os pontos de vista, inclusive os religiosos – discurso bastante respeitado pelos patriarcas brancos e que será usado de maneira bastante sagaz como ferramenta narrativa, principalmente considerando o personagem do sacerdote.

Antes porém devo dar a conhecer o percurso que me levou a este estudo. Começar dizendo que a proposta da pesquisa que apresento aqui surge de um trabalho anterior gerado da minha prática docente com a disciplina Literatura Brasileira Modernismo, aprofundado no âmbito do meu grupo de pesquisa Literatura Feminismos e Revolução em que orientei alguns tantos trabalhos de iniciação científica, de conclusão de curso e de mestrado. Individualmente, fiz um estudo sobre *Parque Industrial*, de Patricia Galvão, e *Em surdina*, de Lucia Miguel Pereira, ambos publicados no ano de 1933.

Meu ponto de chegada à época recaiu no levantamento de como a classe social é uma determinação fundamental para a constituição do mundo interior das personagens – o que recusam, com o que sonham, o que prezam e desprezam. A densidade e potência do discurso que elabora seu mundo interior, a atmosfera de paz e tranquilidade ou medo e pressa em que a narrativa se desenvolve – todos esses aspectos estão profundamente correlacionados com as determinações ligadas à classe social.

Ou seja, as formas da consciência são consequentes com processo social, político e espiritual da vida social das personagens e ao mesmo tempo a forma literária materializa de modo particular as experiências que as autoras tem e como se posicionam na sociedade em que vivem. Não confundimos aqui autora, narradora e personagem, mas admitimos que o modo de construção da relação entre objetividade e subjetividade na obra por meio dos processos e ferramentas típicas da prosa de ficção literária está de certo modo mediado pela tomada de consciência que o processo de escrita provoca como reconhecimento de si perante a si mesmo, aos outros e à sociedade.

Isso no sentido específico dessas duas obras lançadas no mesmo ano, metodologia que encontrei na época para a investigação dos textos. Agora, nessa nova pesquisa fui motivada pelo percurso de autoria de mulheres que escolhi fazer ao trabalhar com a disciplina Panorama da Literatura Brasileira. Iniciar esse curso com a leitura de *Úrsula* foi uma experiência transformadora porque na comunidade de leitura que formamos a turma foi capaz de fazer leituras de uma clarividência crítica com uma sensibilidade muito mais aguçada para as questões de gênero e de etnia. O perigo sempre presente de reproduzir leituras conônicas clássicas foi muito diminuído.

Essa experiência me motivou a pensar a relação entre *Parque Industrial* e *Úrsula*, agora com nova metodologia uma vez trabalhei agora com a metodologia da exclusão sitemática do cânone: ambas obras caracterizadas o que posso nomear *grosso modo* com falta de alcance estético. Devo nesse ponto prosseguir numa pesquisa rigorosa que faça o levantamento dessa fortuna crítica a que me refiro. Mas o que chama minha atenção é que surge nessas duas narradoras, possibilidade de mulheres muito improváveis, senão mesmo indesejáveis. De todos modos, ambas obras foram sistematicamente excluídas de currículos escolares e acadêmicos, salvo exceções.

No texto "Refutações ao Feminismo", Rita Terezinha Schimidt mostra a íntima conexão do pensamento patriarcal da classe dominante com algumas categorias estéticas que medem o valor de cada obra dentro da tradição literária.

> Nesse mesmo período, isto é, século XIX, outras histórias circularam, denunciando a farsa dos valores tradicionais da família patriarcal e a violência das relações de gênero, raça e classe no contexto de uma sociedade escravocrata e autoritária. E, pelo seu teor, estão longe de serem histórias

> sentimentais e pueris, como é o caso de romances como Ursula (1859), de Maria Firmina dos Reis, D. Narcisa de Villar (1859), de Ana Luiza Azevedo Castro, Celeste (1893), de Maria Benedita Borman, ou A falência (1901), de Julia Lopes de Almeida. A razão de os romances terem sido esquecidos pelas histórias literárias e de serem, hoje, considerados como objeto de interesse apenas para uma minoria de feministas comprometidas com a recuperação das vozes das mulheres no campo da produção literária do passado deve-se ao fato de a cultura letrada se recusar a atribuir-lhes qualquer valor, reservando- lhes o status de "literatura menor", para não dizer irrelevante, sob a alegação de que são textos que não interferiram no sistema, uma atitude altamente reveladora da cumplicidade da cultura letrada com o modo de pensar – e de fazer – da classe dominante. Como esses textos nem sequer foram reconhecidos em seu tempo e, precisamente por isso, deixaram de circular, a alegação de que não tiveram força de intervenção no sistema não passa de uma manobra retórica para justificar o ponto de vista sobre sua irrelevância e o seu descarte. (SCHIMIDT, 2006, p. 777)

Ou seja, a crítica que caracteriza imperícias estéticas nessas obras e que as aprisiona no que tem se chamado de "literatura menor", salvo Augusto de Campos – no caso de Pagu, está profundamente conectada por um padrão de juízo que tem cumplicidade com a supremacia capitalista patriarcal branca – para fazer a ponte com a feliz expressão da bell hooks. As mulheres escritoras e as obras por elas publicadas no século XIX sofrem de profundo esquecimento.

Outro ponto interessante sobre o qual dizer mais palavras é o da crítica, inclusive a de esquerda, que apresenta o argumento de que as escritoras no século XIX não tiveram a menor relevância para o sistema literário porque não circularam. Do ponto de vista que enxergamos a situação, a questão passa pelo argumento de autoridade antidemocrático provocado pelo alinhamento dessa ordem de argumentação, no campo literário e cultural, com o sistema capitalista patriarcal, no campo da ideologia dominante. Em outra parte do texto, Schmidt argumenta:

> ...tanto a retórica da família quanto os discursos de apologia do cânone são claramente investidos de interesses de segmentos sociais em posições de privilégio, o que configura uma forma de servir a uma economia social e política de manutenção do status quo. Portanto, nada mais avesso a uma prática efetivamente democrática do que a disseminação de ambos os discursos referidos, o do campo jurídico-legal e o do campo literário-cultural. (SCHIMIDT, 2006, p. 778)

Vemos que no caso de *Úrsula*, também poderíamos mencionar *Parque Industrial* e *Em surdina*, não vemos uma crítica que não significou rejeição e eliminação. E daí ressalto da citação de Schmidt que o que se rejeita, por via de articulação desse pensamento, não é exatamente esta ou aquela estética artística, mas

formas de ser imaginadas e construídas pela subjetividade artística das obras. Entendo subjetividade artística da obra como aquela produzida pelo efeito estético cognitivo da obra em sua totalidade portanto não ligada à subjetividade desta ou daquela personagem.

A questão que consegui elaborar a partir do estudo dessas obras, ainda num estado ainda embrionário de pesquisa – é a convergência delas no sentido da sua exclusão e de como essa exclusão tem a ver com a impossibilidade de uma subjetividade artística que elas imaginam. Para explicar essa ideia, passo a seguir ao estudo do caso específico de *Úrsula*, motivo principal dessa comunicação conforme prometido no resumo enviado.

Para tanto, trago uma citação de Eduardo de Assis Duarte, do texto "Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis" publicado na revista *Estudos linguísticos e literários,* da UFBA, em 2018, no qual o autor faz inicialmente uma contextualização das escritoras negras e brancas que escreveram obras de ficção de resistência e denúncia antirracista no século XIX no contexto das literaturas norte-americana, cubana, espanhola, argentina, antes de situar no cenário brasileiro as autoras Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis.

Destaco com muito "lumicolor" esse movimento de colocar Maria Firmina num panorama de escritoras antirracistas do século XIX porque também temos que combater o discurso da excepcionalidade. Temos que resistir ao argumento de que Maria Firmina foi a única que... Porque essa linha pode reforçar o discurso da apologia do cânone. Portanto esse texto especialmente, entre outros no geral, de Duarte é fundamental num contexto acadêmico em que a maioria dos estudantes e até de docentes talvez desconheçam que mulheres escreveram em todas as épocas, inclusive no século XIX, no qual tiveram suas obras publicadas, anunciados nos jornais, vendidas, compradas, lidas comentadas e no mais das vezes desmoralizadas e ridicularizadas. É importante não continuar repetindo esse movimento antidemocrático e cruel de exclusão e silenciamento. Fundamental o estudo de Eduardo de Assis Duarte – pesquisador reconhecido de longa data em estudos da Literatura afro-brasileira - idealizador do Portal da Literatura Afro-Brasileira - Literarafro da UFMG – hoje uma fonte de

pesquisa e divulgação da literatura de autoria negra das mais relevantes. Neste texto citado, Duarte pontua quais as semelhanças e diferenças de Úrsula nesse cenário de autoria de mulheres.

Como semelhanças cita os destinos das personagens na nossa sociedade de ferocidade branca. Duarte defende que nesses textos de autoria de mulheres tanto negras quanto brancas é possível perceber um entrelaçamento entre Feminismo e Abolicionismo. Sobre as diferenças, ele diz, "Úrsula se aproxima de clássicos universais da narrativa ficcional ao destacar em praticamente todos os passos do enredo os efeitos deletérios do absolutismo senhorial como ponto de partida das ações" (DUARTE, 2018, 226-7). E aqui está aí uma das fontes de riqueza desse romance – a qualidade do ponto de vista que narra as ações. Por exemplo, observo a sofisticada exploração do campo semântico da palavra "fera" recorrente nas descrições pormenorizadas do comendador e também de seus capangas – alguns negros, o que não nos coloca numa idealização maniqueísta da sociedade, antes desmascara matizes do sistema de dominação. No geral o uso da ideia de ferocidade está na maioria absoluta relacionada ao poder patriarcal branco:

> A mansidão com que se exprimia desarmaria a uma fera; mas meu pai irritado e fora de si exclamou com voz terrível, que ecoou medonha em meus ouvidos.
>
> — E acreditastes, senhora, que eu consentiria em semelhante união? Estais louca? Sem dúvida perdestes a razão. Ide-vos, e não continueis a alimentar no coração desse louco uma esperança que jamais lhe deveria ter nascido.
>
> — Mas, senhor... – aventurou-se a retorquir-lhe minha desvelada mãe – Adelaide é a filha de uma parenta querida! Amo-a; e porque não será ela digna de meu filho?...
>
> — Calai-vos, vo-lo ordeno. – interrompeu aceso em ira. — Julgais que por ser essa mísera órfã vossa parenta, e porque a amais, hei de desposá-la a meu filho só por ser essa a vossa vontade? Decididamente que enlouquecestes (REIS, 2018, p. 42)
>
> Ele tornara-se odioso e temível aos seus escravos: nunca fora benigno e generoso para com eles; porém o ódio, e o amor, que lhe torturavam de contínuo, fizeram-no uma fera – um celerado. (REIS, 2018, p. 86)
>
> — Espera, – interrogou Tancredo – parece-me que já ouvi falar desse nome. A quem pertence essa fazenda?

> — Ao comendador P. – respondeu Túlio gravemente.
> — É verdade – tornou o cavaleiro – É do irmão da senhora Luísa B.
> — Sim, – prosseguiu o negro com voz amarga. – é desse homem de sangue, dessa fera indômita. Oh! Vós não conheceis o comendador, e vossa alma generosa terá de repugnar em face das barbaridades, que ele pratica cada dia. Implacável é o seu ódio, e a pobre senhora Luísa B. bem o tem experimentado. Pobre senhora! Seu marido foi também um homem cruel; (REIS, 2018, p. 96)

> E caiu prostrada aos pés de Fernando, que semelhante à hiena, que meneia a cauda e lambe os beiços, porque a presa lhe não escapará, olhava-a sorrindo de ferocidade. (REIS, 2018, p 125)

Vamos nos ater a esses exemplos para que os que ainda não tiveram a grande experiência de lerem o romance percebam que o ambiente criado pela obra identifica com seus olhos verdadeiramente humanos o comportamento animal e violento do autoritarismo do senhor patriarcal. O próprio Duarte em outros textos já havia sublinhado que o ponto de vista da obra não é o da desigualdade dada como inescapável, mas o de uma comunidade imaginada pela igualdade. Não onde todos sejam iguais, nessa falsa igualdade de direitos para todos – geralmente associados a discursos que homogeneízam de modo falso o "mérito pessoal", mas uma sociedade em que todos tenham a capacidade de escolher entre alternativas – esse o fundamento da liberdade para firmar uma nação que seja constituída com diferentes, com a diversidade étnica brasileira.

Eu gosto muito de citar um modo de dizer da narradora – digo narradora sem medo e ainda vou aprofundar oportunamente esse ponto de vista de mulher presente na instância narrativa e diga-se algo um pouco mais difícil de captar em *Parque Industrial* e até mesmo *Em surdina*. Por agora cito um modo de dizer dessa narradora que alinha do fundo de seus valores de igualdade, "Úrsula e Túlio" ou Tancredo e Túlio (as "duas almas generosas" que intitulam o primeiro capítulo da obra).

No capítulo II, Tancredo, com muita febre, em seu delírio fala coisas incompreensíveis para Úrsula – filha de Luísa B que é dona da casa para onde Túlio, seu escravo, leva o jovem Tancredo encontrado por ele quase morto após sofrer a queda de seu cavalo. Nessa cena, assim como em muitas outras a narradora compõe um ambiente narrativo em que ela assume uma posição comum de ponto de vista entre Túlio, o escravo, e Úrsula, a jovem branca, heroína do romance. De modo muito natural,

a narradora diz "Úrsula e Túlio estavam perplexos." (REIS, 2018, p. 25). A suposição presente nessa expressão não é a da desigualdade social entre a supremacia branca, ali materializada na menina filha de Luiza B, e o rapaz escravizado. Aqui essa simples afirmação é capaz de produzir igualdade com diferenças **e não apagando os diferentes**.

Da mesma forma, o título do primeiro capítulo assume como ponto de partida a igualdade - duas almas generosas – as pessoas de quem se fala no capítulo são Tulio e Tancredo. A sensibilidade ética e espiritual das pessoas escravizadas é na maioria esmagadora dos momentos muito mais iluminada e elevada que a de seus algozes – brutas feras. Cito o encerramento da emocionante fala de Susana quando conta a Tulio as penúrias de quando foi capturada e transportada no navio negreiro – observo que essa obra é anterior ao grande poema "Navio negreiro", de Castro Alves: "É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de leva-los à sepultura asfixiados e famintos" (REIS, 2018, p. 11l).

São outros os valores e os princípios com os quais somos nutridos com a subjetividade artística construída no romance *Úrsula*. E sabemos que o momento de construção da nação dá vida ao ambiente intelectual da época. Antonio Candido identifica o sentimento de empenho do escritor brasileiro provar que temos uma nação porque temos uma literatura brasileira. A esse chamado também responde Maria Firmina dos Reis. A potência de sua resposta também vem do interior de sua vivência e de seu testemunho da sociedade escravizadora quem era aquela de 1859(!) com os quais ela na língua da dominação é capaz de recriar o ambiente de dignidade e justiça. Maria Firmina dos Reis é capar de criar uma obra que representa a imagina um Brasil mais justo que nunca existiu, mas que foi imaginado.

Referências bibliográficas:

DUARTE, Eduardo de Assis. Escravidão e patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis. *Estudos linguísticos e literários*. n. 59, jan-jun. 2018, UFBA, Salvador: pp. 223-236.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras* [recurso eletrônico] Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. – (Série prazer de ler; n. 11 e-book) Conteúdo: Úrsula – Gupeva – A escrava – Cantos à beira-mar.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao Feminismo: descompassos da cultura letrada brasileira. *Revista de Estudos Feministas*. v. 14, n. 13, Florianópolis: pp. 765-799.

K. : RELATO DE UMA BUSCA E *OS VISITANTES*, DE BERNARDO KUCINSKI: UMA *MATZEIVÁ* PARA ANA ROSA KUCINSKI E WILSON SILVA

Ana Luísa de Castro Soares (Ufes)[1]

Resumo: *K. : Relato de uma busca* e *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski, são obras que ficcionalizam acontecimentos bárbaros ocorridos durante a ditadura militar no Brasil: o sequestro e assassinato de Ana Rosa Kucinski e seu marido Wilson Silva, seguidos do silêncio e tentativas de apagamento de qualquer vestígio do destino dos dois pelo Estado. As criações literárias de Kucinski funcionam como uma espécie de lápide – ou *matzeivá*, na tradição judaica – para Ana Rosa e Wilson e podem contribuir para a construção de uma memória política em um país que até hoje não realizou um tribunal contra a ditadura – e que, portanto, nunca disse claramente rechaçar as práticas abomináveis do regime ditatorial brasileiro.

Palavras-chave: Bernardo Kucinski; K. : Relato de uma busca; Os Visitantes; Literatura Brasileira Contemporânea; Ditadura

No primeiro de abril de 1964, o Brasil começava um dos períodos mais sombrios de sua história até hoje: por 21 anos, o país viveria os anos de chumbo da ditadura. Hoje, 55 anos após aquele abril fatídico, ainda é difícil ter dimensão dos horrores vividos por grande parte da população brasileira durante o regime militar, principalmente se pensarmos nas pessoas que tiveram parentes e amigos torturados, mortos e desparecidos pelo regime; muitas são as famílias que não tiveram até hoje o direito sequer de enterrar seus mortos, sobre os quais nunca tiveram notícias. Lidos em livros didáticos, enciclopédias e jornais, os fatos muitas vezes registram apenas a história dos vencedores, aqui representados pelos militares. Ultimamente, porém, temos visto surgir obras que nos contam a história dos vencidos: os torturados, os mortos, os desaparecidos da ditadura são resgatados em livros que nos contam histórias que foram deixadas de lado na historiografia tradicional. Unindo o compromisso ético com o estético, tais obras possuem grande poder de mobilização do leitor. *K. : Relato de uma busca* e *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski, são dois exemplares de obras que ficcionalizam, de forma tocante, acontecimentos bárbaros ocorridos durante a ditadura militar no Brasil. Com uma maior potencialidade de sensibilizar os leitores do que textos históricos, as criações literárias de Bernardo Kucinski podem contribuir para a construção de uma memória política em um país que até hoje não realizou um tribunal contra a ditadura – e que, portanto, nunca disse claramente rechaçar as práticas abomináveis do regime ditatorial brasileiro.

[1] Graduada em Letras Inglês (Ufes), Mestranda em Estudos Literários (Ufes). Contato: anacsoares@gmail.com.

Eurídice Figueiredo, em "Os arquivos do mal: memória, esquecimento e perdão", comenta sobre a gravidade da lei da anistia brasileira, promulgada em 1979, que resultou em uma ausência de memória política em nosso país:

> A anistia que, para Ricoeur é "a caricatura do perdão" (2007, p. 495), é problemática [...]. No caso da anistia brasileira, ela foi injusta porque protegeu e ocultou os culpados pelas torturas e assassinatos, impedindo a apuração da verdade e a punição dos responsáveis. [...] Assim, comparado com outros países do Cone Sul (Uruguai, Argentina e Chile), o Brasil continua avesso a uma revisão de seu passado.
> [...] Paul Ricoeur critica a anistia que promove o esquecimento de um "passado declarado proibido". A proximidade entre anistia e amnésia "aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação da memória que (...) na verdade a afasta do pedão após ter proposto sua simulação" (RICOEUR, 2007, p. 460). A anistia tem como corolário a promoção do esquecimento, que é o oposto do trabalho da memória e do arquivamento. Contra esse esquecimento de fuga, de denegação, Ricoeur opõe o esquecimento ativa, aquele que só pode se dar com a punição dos responsáveis e com o perdão das vítimas. (FIGUEIREDO, 2017, p. 24-26).

Essa ausência de memória política e a lei da anistia resultam em uma objetificação da ditadura: em 2019, observamos que, similarmente ao que aconteceu com o Holocausto, para grande parte da população, a ditadura militar brasileira parece ter se tornado uma instância abstrata. Repetimos seu nome sem nos dar conta do que estamos falando. Muitas pessoas leem sobre o período em livros didáticos, mas permanecem desconhecendo a verdadeira faceta bárbara do regime ditatorial. Outros preferem chamá-la de "revolução de 1964", exaltando seus comandantes e afirmando ter se tratado de uma "ditabranda" que só perseguiu "terroristas". Finalmente, há os que negam que ela sequer tenha acontecido – em um movimento parecido com o Negacionismo do Holocausto. Todas essas posições contribuem para que a ditadura perca seu *páthos*. Afastada do *páthos*, nos deparamos com uma história totalizante, que corresponde à história dos vencedores, de acordo com a sétima tese de Walter Benjamin em "Sobre o conceito da história":

> Para os teólogos medievais, a acedia era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

O investigador historicista assume essa visão totalizante que beneficia sempre os dominadores, contribuindo para o apagamento histórico dos que foram perseguidos,

torturados e mortos durante a ditadura. Benjamin argumenta, então, que é função do materialista histórico mostrar o outro lado dessa historiografia tradicional: é preciso contar a história também dos dominados, dos vencidos; é preciso, para usar os termos de Benjamin, "escovar a história a contrapelo":

> Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

É possível relacionar *K. : relato de uma busca* e *Os Visitantes* a essa perspectiva de Benjamin. Ao contar a história de Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, sequestrados, mortos e "desaparecidos" pelo regime ditatorial, Bernardo Kucinski deixa de lado a narrativa dos vencedores, a história totalizante, e conta a história dos vencidos, que não encontra lugar na Historiografia tradicional. Desta forma, Bernardo Kucinski também contribui para a construção da memória política de nosso país, resgatando a história de dois militantes que, assim como tantos outros, permanecem insepultos.

Ana Rosa Kucinski, professora do Instituto de Química da Universidade de São Paulo (USP), e seu marido Wilson Silva, físico, desapareceram no dia 22 de abril de 1974. Os dois eram militantes da Ação Libertadora Nacional (ALN). Após seu desaparecimento, o pai de Ana Rosa, Majer Kucinski, lutou incansavelmente para descobrir informações acerca do paradeiro da filha e de seu genro. Com sua família tendo recebido diferentes versões para o desaparecimento de Ana Rosa e Wilson, apenas em 1993, após uma entrevista do agente de repressão José Rodrigues Gonçalves a Mônica Bergamo, o irmão de Ana Rosa, Bernardo Kucinski, declarou, em depoimento à Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP):

> Minha irmã e seu marido Wilson Silva foram presos na tarde do dia 22 de abril de 1974, pelo agente do DOI-CODI de codinome Paulo da Silva Júnior, quando voltavam para sua residência. O verdadeiro nome desse agente é José Rodrigues Gonçalves, cabo reformado do Exército. Minha irmã e meu cunhado

> foram levados na madrugada do mesmo dia para Petrópolis pelos policiais Ênio Pimentel da Silveira e Sérgio Paranhos Fleury, ambos já mortos. O Sr. Paulo Sawaya, na condição presumida de agente do serviço de repressão, informou-me, em 3 de janeiro de 1975, que minha irmã efetivamente havia sido presa pelos órgãos de segurança em São Paulo e transferida da jurisdição do II Exército. Ficou de me dar detalhes no dia seguinte, quando, assustado, negou tudo. O Sr. Paulo Sawaya tornou-se assessor do deputado federal Delfim Neto (KUCINSKI, 1993).

Em 2012, um depoimento de Cláudio Guerra, ex-delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), a Marcelo Netto e Rogério Medeiros, deu origem ao livro *Memórias de uma guerra suja*. No livro, uma declaração de Guerra corroborou a declaração de Bernardo:

> Eu me lembro muito bem do casal, Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita e a usina. Eu e o sargento Levy, do DOI, fomos levar seus corpos. Os dois estavam completamente nus. A mulher apresentava muitas marcas de mordida no corpo, talvez por ter sido violentada sexualmente. O jovem não tinha as unhas da mão direita. Tudo levava a crer que tinham sido torturados. Não havia perfuração de bala neles. Quem morre de tiro não sofre. Morte por tortura é muito mais desumano. Eu não prestava muita atenção nos cadáveres que transportava. Até porque eles nos eram entregues dentro de um saco. O problema é que, quando estávamos indo do Rio em direção a Campos, já quase chegando lá, bem naquela reta da estrada, o Chevette que viajávamos simplesmente pegou fogo. Os corpos do casal não tinham sido afetados pelo incêndio do carro. O que fizemos? Simplesmente saímos do veículo. Naquela época não havia celular, era tudo mais difícil. O sargento Levy pegou carona até um telefone público, ligou para a usina [Usina Cambahyba] e eles vieram nos resgatar na estrada [...]" (GUERRA; MEDEIROS; NETTO, 2012).

K. : Relato de uma busca, lançado em 2011 apenas sob o título *K.*, tendo o subtítulo acrescentado posteriormente, ficcionaliza a busca de Majer por sua filha. A obra narra a história de K., um judeu polonês que emigrara para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, em busca do paradeiro da filha, que desaparece durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira. À medida que a trama se desenrola, acompanhamos o crescente desespero de K. para com a ausência de informações acerca do desparecimento de sua filha, e observamos consternados a esperança do pai encontrar sua filha viva se transformar na angústia de quem deseja pelo menos ter o direito de ter um corpo para velar e enterrar.

> Assim começou a saga do velho pai, cada dia mais aflito, mais maldormido. No vigésimo dia, depois de mais uma incursão inútil ao campus e à casa da Padre Chico, recorreu aos amigos do círculo literário; os mesmos que por

> descontrole havia amaldiçoado. Quem sabe conheciam alguém que conhecesse alguém outro, na polícia, no exército, no SNI, seja onde for dentro daquele sistema que engolia pessoas sem deixar traços. Com exceção do advogado, eram uns pobretões que não conheciam ninguém importante. O advogado mencionou vagamente um líder da comunidade do Rio que tinha acesso aos generais. Tentaria saber mais.
> K. passou a contabilizar a duração da ausência da filha, outro preceito dos tempos da juventude. E não passava dia sem que tentasse algo pela filha. Já não fazia outra coisa. Para dormir, passou a tomar soporíferos (KUCINSKI, 2016a, p. 21).

Os Visitantes, lançado em 2016, narra, em cada capítulo, a visita de uma pessoa diferente que vai até o autor cobrar satisfações acerca *de K. : Relato de uma busca*. Concebido de maneira a formar um díptico ao lado de seu predecessor, em *Os Visitantes*, personagens de *K.* vão bater à porta do autor para se queixar, apontar erros em seu livro, acusá-lo de difamar pessoas vivas e mortas. Além disso, a narrativa também traz reflexões do narrador sobre os dilemas éticos suscitados por seu primeiro livro.

> O porteiro disse: é uma mulher querendo falar consigo. Perguntei: Como se chama? Ela disse que o nome não importa porque o senhor não a conhece. Pensei: mais uma que vem reclamar. [...] Assim como a velha senhora Regina, não quis entrar e já chegou reclamando. Disse aos gritos: Estou indignada com os pensamentos que o senhor atribuiu ao professor Gottlieb no capítulo de seu livro sobre a reunião da Congregação (KUCISNKI, 2016b, p. 54).

Ambos os livros são classificados como "ficção brasileira" em suas fichas catalográficas. É possível, no entanto, identificar muitas semelhanças entre a história do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e da busca de seu pai por notícias de sua filha no primeiro livro, e entre o escritor que é visitado e questionado em *Os Visitantes* e o próprio Bernardo Kucinski.

K. : Relato de uma busca possui um primeiro capítulo e um *Post Scriptum* em primeira pessoa, capítulos em terceira pessoa com a narrativa centrada principalmente na personagem K, pai que busca por sua filha desaparecida e também capítulos centrados em outras personagens, algumas chamadas pelo nome da pessoa real à qual se referem, como o delegado do DOPS Sérgio Fleury. Há também a utilização de diferentes dispositivos – como cartas, diálogos – que ajudam na construção da narrativa arrebatadora. *Os Visitantes*, porém, possui narrador em primeira pessoa, com dispositivos como transcrições de e-mails e até de trechos da entrevista do ex-delegado do DOPS Cláudio Guerra no programa *Observatório da Imprensa*, nomeado no livro como Carlos

Batalha. Os dois livros se iniciam com protocolos de leitura bem similares. Em *K. : Relato de uma busca*, o protocolo é: "Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu", assinado por "B. Kucinski"; em *Os Visitantes*, o protocolo diz "Tudo aqui é invenção, mas quase tudo aconteceu", sem vocativo ou assinatura.

O relato que os livros fazem de um evento traumático nos remete à literatura de testemunho. De acordo com Salgueiro (2013), a noção fundadora desta literatura

> vem da chamada "literatura do Holocausto", emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como a narrativa de Primo Levi e a poesia de Paul Celan (GINZBURG, 2011, p. 19-29). Na América Latina, destaca- -se a história da guatemalteca Rigoberta Menchú. No Brasil, a ditadura militar que principia com o golpe de 1964 inspirou, a contrapelo, toda uma produção que, baralhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo, como alguns livros de Fernando Gabeira e Alex Polari (SALGUEIRO, 2013, p. 35-36).

Mas, ainda de acordo com Salgueiro (2012), "a testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (superstes) – sobrevivente" (SALGUEIRO, 2012, p.285). O relato de Bernardo Kucinski, então, dialoga com a noção de testemunha solidária de Jeanne Marie Gagnebin (2006)

> testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o histor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Os protocolos de leitura que abrem os livros e as escolhas estéticas de Bernardo Kucisnki, no entanto, fazem com que enxerguemos no livro traços da autoficção. Segundo Serge Doubrovsky (2011), autor do neologismo, surgido pela primeira vez na contracapa de seu livro *Fils*, publicado em 1977, a autoficção é uma história em que "a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional" (DOUBROVSKY *apud* MARTINS, 2014, p. 26). Sabendo que Bernardo Kucinski é, na verdade, irmão de Ana Rosa, teríamos um impasse ao classificar *K. : Relato de uma busca* como literatura de testemunho, uma vez que Bernardo criou um narrador onisciente em terceira pessoa que acompanha a busca do pai de Ana Rosa pela filha – não há, portanto,

a narração em primeira pessoa típica da literatura de testemunho. Ora, esse recurso encontra respaldo na "maneira inteiramente ficcional" a qual se refere Doubrovsky, e o resultado da escolha estética de Kucinski é uma história com alta capacidade de comoção e envolvimento dos leitores:

> Pronto, estava instalada a tragédia. O que fazer? Os dois filhos, longe, no exterior. A segunda esposa, uma inútil. As amigas da universidade em pânico. O velho sentiu-se esmagado. O corpo fraco, vazio, como se fosse desabar. A mente em estupor. De repente, tudo perdia sentido. Um fato único impunha-se, cancelando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto. O fato concreto de sua filha querida estar sumida há onze dias, talvez mais. Sentiu-se muito só (KUCINSKI, 2016a, p. 19).

Em *Os Visitantes*, narrado em primeira pessoa, os maiores paralelos entre a vida de Bernardo Kucinski e a do escritor que recebe as visitas e os diferentes dispositivos narrativo – como as indagações acerca das próprias escolhas, as transcrições de e-mails e entrevistas – nos apontam para uma maior identificação da segunda parte do díptico com a autoficção. O resultado é intrigante e nos leva a refletir não apenas sobre os acontecimentos de *K. : Relato de uma busca*, mas também sobre a própria prática da literatura e seus impactos, como fica emblematizado já na primeira visita que o narrador recebe, a de uma velha sobrevivente de Auschwitz que ficara revoltada com um "erro muito feio" que o escritor deveria corrigir:

> Ela disse: É sobre o holocausto, o senhor escritor escreveu que os alemães registravam todas as pessoas que matavam, mas isso não é verdade! Só registravam os que eram separados para o trablho forçado, e só em Auschwitz. A maioria ia direto para câmara de gás, os velhos, as crianças, os que pareciam fracos; imagine se iam registrar cada um, nem daria tempo, era um transporte depois do outro. Seu livro está errado!
> [...] Procurei contemporizar. Expliquei que os escritores às vezes se valem de fatos reais para criar uma história, e podem até torcer os fatos, para dar mais força à história. (KUCISNKI, 2016b, p. 13).

O modo como Bernardo Kucinski se apropria dos fatos reais para criar sua história, tanto em *K. : Relato de uma busca* quanto em *Os Visitantes* é altamente tocante e resulta em uma forma de recuperar a memória de Ana Rosa e Wilson, mortos duas vezes: uma vez literalmente, incinerados nos fornos da Usina Cambahyba, e outra simbolicamente, já que a lei da anistia e a falta de memória política de nosso país inscreve tantas Anas Rosas e Wilsons na morte do esquecimento. Vladimir Safatle (2010) discorre sobre essa

violência do desaparecimento, da qual Ana Rosa, Wilson e tantos outros foram vítimas no regime ditatorial:

> Na verdade, o totalitarismo é fundado nessa violência muito mais brutal do que a eliminação física: a violência da eliminação simbólica. Neste sentido, ele é a violência da imposição do desaparecimento do nome. No cerne de todo o totalitarismo, haverá sempre a operação sistemática de retirar o nome daquele que a mim se opõe, de transformá-lo em um inominável cuja voz, cuja demanda encarnada em sua voz não será mais objeto de referência alguma (SAFATLE, 2010, p. 238).

No mesmo sentido, Derrida (2007) afirma que

> o que a ordem da representação tentou exterminar não foi somente milhões de vidas humanas, mas também uma exigência de justiça, e também nomes: e primeiramente, a possibilidade de dar, de inscrever, de chamar e de lembrar o nome (DERRIDA, 2007, p. 140).

Assim, *K. : Relato de uma busca* e *Os Visitantes* se inscrevem nessa exigência de justiça, nessa possibilidade de lembrar o nome dos desaparecidos. Neste sentido, os livros se constituem como uma espécie de lápide – ou *matzeivá*, na tradição judaica – para Ana Rosa e Wilson, uma representação simbólica de um local de descanso para seus corpos ao qual eles nunca tiveram direito na vida real e também um monumento para que não esqueçamos sua luta, seu sequestro e seu assassinato brutal por um Estado que, depois de ter sumido com seus corpos, luta até hoje para sumir também com qualquer vestígio de sua existência da memória política de nosso país.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras escolhidas; v. 1)

DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções*: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. Os arquivos do mal: memória, esquecimento e perdão. In: _____. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 13-40.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUERRA, Cláudio; MEDEIROS, Rogério; NETTO, Marcelo. Declaração de Cláudio Guerra sobre Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/wilson-silva>. Acesso em 16/11/2018.

KUCINSNKI, Bernardo. Depoimento a Mônica Bergamo. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/ana-rosa-kucinski-silva/index.html>. Acesso em 16/11/2018.

KUCINSKI, Bernardo. *K. : Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o estado ilegal. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura*: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 237-252.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir. In: *Signótica*, v. 25, n. 1, jan./jun. 2013, p. 35-50.

TESTEMUNHO, MEMÓRIA E DIREITO: A POESIA DE PEDRO CASALDÁLIGA

Eliziane Navarro (UFG)[1]

Resumo: A partir de uma visão da lírica como espaço de testemunho construído por meio da memória individual e coletiva, interessa-nos discutir o papel do Estado como principal ferramenta para impedir a efetivação do direito natural e, consequentemente a concretização da justiça na escrita do poeta e ativista espanhol Pedro Casaldáliga, que em suas obras denuncia a opressão às minorias indígenas acarretada pelos sangrentos conflitos agrários entre nativos e latifundiários na região de São Félix do Araguaia/MT durante o período de colonização do estado que compreende a ditadura civil-militar no Brasil. Para ilustrar esse engajamento escolhemos analisar os poemas *Confissões do latifúndio* e *Roubaram as terras índias* da obra Versos Adversos (2006).
Palavras-chave: Testemunho; Direitos fundamentais; Conflitos agrários

Ter voz é ter poder. É sabido que, a partir de um contrato social, uma vez em comunidade há que se delegar nossa voz e representação a um terceiro em algum momento. Seja a constituição de uma democracia representativa ou um regime totalitário, a fé Cristã que pregoava a legitimidade do sacerdócio, ou seja, um representante da sociedade santificado o suficiente para levar as preces dos outros a Deus, ou mesmo o sistema econômico que prevê a concentração de todas as vozes em um articulador, certo é que a representação parece condição inerente à esfera social. Assim, no jogo de poder que o discurso representa, interessa-nos discutir aqui o teor testemunhal na voz de Pedro Casaldáliga que, em tempos de opressão legitimada pelo estado nos conflitos pela terra no Araguaia, coloca sua arte à serviço da memória, obrigando-nos assim, a encarar as ruinas de um passado que precisa ser enfrentado.

Analisar como se configura a construção do teor testemunhal na poesia de Pedro Casaldáliga se faz de fundamental relevância na medida em que pensamos seus escritos como representação de um marginal coletivo e sem voz nos confins do Brasil. Ademais, além desse redescobrimento de outros discursos, aquém do histórico, é importante pensar que a escrita formulada simultaneamente a partir de memorias individuais e coletivas, não só diz respeito ao seu tempo por estar geográfico e temporalmente marcada, como também ultrapassa as fronteiras do Mato Grosso, para dialogar com as memórias da América, consolidando assim, o caráter atemporal da literatura e da voz na poesia.

[1] Doutoranda em Letras e Linguística (UFG). Mestra em Estudos Literários (UNEMAT). Contato: efnavarro4@gmail.com.

O teor testemunhal passa a interessar a teoria literária, não como um gênero, mas sim como uma face da literatura, sobretudo a partir dos anos 70 com os estudos que relacionam literatura e política. Sabendo que história Latino Americana também gerou silenciamentos no que Eric Hobsbawm (1995) chama de "o século das catástrofes", quando instituições sociais mostram todas as suas debilidades através do sucateamento dos valores morais, aniquilamentos culturais, extermínios em massa, e o estado deixa sua função de mediador para agir como opressor e perseguidor, os escritos testemunhais surgem como resgate da voz subalterna que, conforme Valéria de Marco (2004), no campo da teoria da literatura propõe a reflexão acerca do cânone literário por seu caráter democrático e histórico.

Estabelecido nos limites entre o real, o fictício e o descritivo, os escritos testemunhais surgem, na América Latina, como categoria do *Premio Casa de las Américas* em Cuba, em virtude da grande quantidade de textos que não se encaixavam nas categorias existentes. Esses relatos que, conforme George Yúdice (1992), abrangem mesmo documentos que tinham o intuito de legitimar as narrativas orais dos marginalizados, se distanciam da realidade pensada segundo romances realistas. A esse respeito, Seligmann-Silva reitera:

> Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção anti-essencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma "cena". Mas qual é a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição "realista" do ocorrido (SELLIGMAN-SILVA, 1998, p.10).

Individuais e ao mesmo tempo coletivas, essas narrativas ajudam na reconstrução social e identitária daqueles a quem foi negado o privilégio do discurso durante o século das catástrofes. É especificamente nos estudos de Paul Ricouer que encontramos a base para pensar a relação memória e testemunho. Segundo ele "o testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa" (RICOEUR, 2003). Assim, o testemunho então, enquanto parte de uma forçosa seleção de caráter urgencial e não cronológico seria construído na medida da lembrança, quando mais que informar, teria

também o intuito de libertar, uma vez que trataria também da reconstrução da dor no âmbito ficcional, enquanto matéria da linguagem.

Para avançar nessas considerações fica imprescindível ponderar acerca do que Maurice Halwachs discute no estudo composto em 1925, sobre memória coletiva. Conforme o autor, as memórias individuais partem das memórias coletivas, ou seja, mesmo aqueles sentimentos ou reflexões que pensamos ser só nossos, estão em nós porque foram inspirados pela sociedade da qual somos parte. Halwachs diz ainda que:

> A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALWACHS, 2004: pp. 75-6).

Assim, o processo de construção das memórias é estabelecido por um jogo de influências entre a memória coletiva e a individual, sendo que essa pode ser modificada conforme a situação do presente, a percepção das outras pessoas, ou mesmo de nossa imaginação quando ela se alia à memória histórica, por nós internalizada. Quando se entra em contato com novas informações sobre o passado, a memória tende a mudar.

A memória histórica são os fatos importantes acontecidos na nação e estão distantes do indivíduo em si; já as memórias coletivas são bases para a construção da identidade e constitui o indivíduo. O testemunho então representa o grupo "que constrói a sua identidade a partir dessa identificação com essa "memória coletiva" de perseguições, de mortes e dos sobreviventes. [...] O testemunho funciona como o guardião da memória." (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 3).

A memória individual, por sua vez, pressupõe um acontecimento, um ator ou alguém que presenciou um evento como ouvinte para gerar a lembrança. Aqui é verificada a necessidade de um testemunho que, segundo o autor, o primeiro será sempre o nosso próprio, para que a memória se construa. Maurice Halwachs lembra ainda que este testemunho deve estabelecer conexão com a memória do outro:

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALWACHS, 2006, p. 39)

Partindo dessa situação de necessária reunião no que tange à memória, verificamos que esse referencial acompanha o processo de produção de Casaldáliga. Ao adotar como tema principal a luta e os conflitos agrários entre nativos e latifundiários, o autor mescla a memória individual baseada em sua vivência à memória coletiva, por apresentar uma sociedade com suas crenças e costumes, dentro de determinada cultura de extração, além da memória histórica, aqui representada pelo avanço do processo colonizador no estado de Mato Grosso.

Estando o homem indiscutivelmente inserido em muitos grupos, sejam eles maiores ou menores, Halwachs (1990) defende que trabalhar a memória é função do coletivo. O contato de um único indivíduo nesse grupo, a troca de experiências e saberes, gera um sentimento de reconhecimento em relação às experiências do outro, assim como algo do passado resignificando a situação social presente.

Maiormente difundida na narrativa, porém perfeitamente cabível na poesia se pensamos o interesse pelo universal, em uma visão aristotélica e a catarse do trauma, eis que surge uma literatura com o intento de dar conta dos relatos de autores que vivem a dicotomia de compartilhar a experiência das grandes catástrofes e não ter palavras que expressem a realidade. A literatura de testemunho destaca-se a partir dos relatos dos sobreviventes da II Guerra Mundial na Europa e ganha terreno nas opressões dos regimes totalitários na América Latina.

Além da narração mediada entre o organizador e o coletivo, Wilberth Salgueiro elenca algumas marcas que caracterizam esses escritos:

> (1) o registro em primeira pessoa (2) um compromisso com a sinceridade do relato (3) desejo de justiça (4) a vontade de resistência (5) abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético (6) a apresentação de um evento coletivo (7) presença do trauma (8) rancor e ressentimento (9) vínculo estreito com a história (10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas (11) sentimento de culpa por ter sobrevivido; (12) impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido. (SALGUEIRO, 2012, p. 292-293)

Dessa forma, interessa-nos reunir à essa vertente de estudos feitos sobretudo na Europa e Estados Unidos na perspectiva da teoria da literatura, do discurso histórico, psicanálise, memória e oralidade e escrita, como registra Seligmann-Silva (1998), a

análise do que foi escrito durante a colonização nos confins do Brasil. Sobre a literatura produzida após 64, Flora Süssekind diz que:

> Esta ávida leitura da experiência carcerária ou da narrativa dos sofrimentos alheios parece apontar no sentido de uma grande mea culpa da classe média que apoiou o Golpe Militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira que, desencantada, começa a se penitenciar ficcionalmente pela repetida leitura de suas consequências. Ou, o caminho inverso, trata-se de uma outra geração e leitores cujo conhecimento da história recente do país, fragmentário e contraditório, se preocupa em ordenar e reinterpretar com base nas versões não oficiais a que se começa a ter acesso com o aparecimento de um volume maior de publicações de depoimentos, memórias e romances políticos. (SUSSEKIND, 1985, p. 44).

Se, no entanto, as vidas imoladas na ditadura, causavam culpa nos brasileiros, a luta forjada pelas minorias nos confins do Mato Grosso não teve essa chance, uma vez que os escritos de Casaldáliga só eram, principalmente, publicados no exterior, enquanto no estado se vivia a alienação política que fez com que os brasileiros se silenciassem, precisando que mobilizações no exterior, a partir dos escritos de Casaldáliga, fizessem algo em âmbito nacional. Tendo vivido o contexto opressor dos conflitos armados no Mato Grosso, Casaldáliga testemunha a violação de direitos humanos reservada a um invisível social esquecido às margens da colônia fronteiriça. É o teor testemunhal dessa voz, em diálogo com o direito, que nos interessa.

Nascido na Espanha, Dom Pedro Casaldáliga mudou-se para o Brasil em 1968 instalando-se como missionário no estado de Mato Grosso tão logo chegou ao país. O escritor dedicou sua vida a defesa das minorias oprimidas na luta entre políticos, latifundiários, posseiros e índios na região do Araguaia. Suas obras são um manifesto à opressão vivida, sobretudo pelos povos Xavantes, povo esse desalojado de suas terras pelo governo ditatorial na década de 60, o que lhe resultou em diversos processos de extradição e incontáveis ameaças contra a sua vida. Seu grito contra o poder estabelecido fica perceptível no poema “Confissão do latifúndio”, publicado na obra *Versos Adversos* em 2006.

Por onde passei,
plantei
a cerca farpada,
plantei a queimada.
Por onde passei,

plantei
a morte matada.
Por onde passei,
matei
a tribo calada,
a roça suada,
a terra esperada...
Por onde passei,
tendo tudo em lei,
eu plantei o nada.
(CASALDÁLIGA, 2006, p. 67)

Já no título, Casaldáliga utiliza o termo jurídico que evoca o meio de prova que se configura como uma declaração de reconhecimento de autoria. O réu, neste caso o latifúndio, voluntariamente assume a responsabilidade de atos que, embora lícitos, já que estão "tudo em lei" devastam vidas. O poema constrói imageticamente um rastro de destruição demarcado por cada verbo conjugado como ações passadas que simbolizam as diversas situações de opressão vivenciadas na região. Significante também é o paralelismo com o verbo plantar que traz para a construção um contraponto entre o progresso do então estado considerado celeiro do mundo por sua produção de grãos alcançado às custas das vidas dizimadas.

Outro exemplo é o poema "Roubaram as Terras Índias" publicado no mesmo livro.

Roubaram as terras índias
E batizam as fazendas
Com nomes índios ausentes.

Aritana, onde está?

Debaixo da terra os mortos
Pedem os cantos da tribo...
E só respondem os bois
Calcando a paz invadida.

Aqui, onde a mata um dia
Erguera seus arcos verdes,
Se alastra o capim exangue.

O sol, que foi testemunha,
Se vinga no chão despido.

E pela estrada invasora
A seriema costura
Um telegrama impotente.
(CASALDÁLIGA, 2006, p. 69)

Casaldáliga, além de denunciar de forma irônica a posse das terras que já tinham donos, ainda toca em algo importante ao demonstrar que, para os indígenas, a terra é mais que mero bem material, além de meio de subsistência, ela é parte da identidade étnica dos mesmos, é espaço de reverencia, de vínculos antropológicos e históricos. Um caso emblemático que conversa com o conteúdo do poema é a retirada dos 289 nativos da terra *Marãiwatsédé* pela Força Aérea Brasileira em 1966. Realocados em outra aldeia, a esmagadora maioria desses deles faleceram sem conseguir reaver o território que só foi homologado como indígena em 1998 e só desocupado em janeiro de 2013. O território devolvido, no entanto, já era considerado a parte mais desmatada da Amazônia Legal. (MARÃIWATSÉDÉ, s.d.)

Eis a mensagem de Casaldáliga: o Estado é o inimigo da justiça. Sua poesia se configura como um grito contra o poder estabelecido. Um grito em forma de versos que conclamam a luta. Uma luta estabelecida através da linguagem, capaz de pausar o tempo numa atitude de enfrentamento por manter uma hostilidade irreconciliável com a opressão.

Referências

CASALDÁLIGA, P. **Versos Adversos: Antologia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução: Marcos Santarrita; revisão técnica: Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARÃIWATSÉDÉ, **Terra dos Xavante. Realização**: Articulação Xingu Araguaia. Disponível em < https://maraiwatsede.org.br/ >. Acesso em maio de 2018.

RICOEUR, P. **Memória, história, esquecimento**. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_onine/pdf/memoria_historia. Acesso em: 01/08/2018.

SALGUEIRO, W (Org.). **O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências**. Vitória: Edufes, 2011.

SALGUEIRO, W. **O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap)**. Matraga, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro, UERJ, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303

SELIGMANN-SILVA, M. **Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 105-118.

_____. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

"A FAMÍLIA PAIVA NÃO CHORA EM FRENTE ÀS CÂMERAS!": TESTEMUNHO E RESISTÊNCIA EM *AINDA ESTOU AQUI*

Flora Viguini do Amaral (UFES)[1]

Resumo: "A família Paiva não chora em frente às câmeras!" era o bordão Eunice Paiva. Em *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, a protagonista se nega a assumir o papel de vítima do regime militar brasileiro, exigindo a mesma postura da família diante da morte e do desaparecimento de Rubens Paiva, seu marido e pai de seus filhos. A proposta aqui é fazer uma análise de *Ainda estou aqui* sob o prisma da literatura de testemunho e a partir das vozes em prol de uma coletividade. Destacaremos o testemunho de quem esteve lá, bem como a presença do trauma na narrativa: a busca pela verdade e pelo direito ao corpo do pai e do marido. Para tanto, serão basilares as contribuições de Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg etc.
Palavras-chave: *Ainda estou aqui*; Marcelo Rubens Paiva; Testemunho; Memória; Ditadura

"Toda dor é suportada se sobre ela puder ser contada uma história"
(Hannah Arendt)

A frase acima, da filósofa alemã Hannah Arendt, foi citada pela ex-presidente do Brasil, Dilma Rousseff, durante uma cerimônia realizada no Palácio do Planalto, no dia 31 de março de 2014, para lembrar os mortos e desaparecidos políticos da ditadura militar, cujo golpe de 1964 completava, naquela época, 50 anos. No evento em questão, Rousseff disse ainda que as atrocidades cometidas no período não poderiam ser esquecidas:

> O dia de hoje exige que lembremos e contemos o que aconteceu. Devemos aos que morreram e desaparecerem, devemos aos torturados e aos perseguidos, devemos às suas famílias. Devemos a todos os brasileiros [...] Toda dor humana pode ser suportada se sobre ela puder ser contada uma história. A dor que nós sofremos, as cicatrizes visíveis e invisíveis que ficaram nesses anos podem ser suportadas e superadas porque hoje temos uma democracia sólida e podemos contar nossa história [...] Cinquenta anos atrás, na noite de hoje, o Brasil deixou de ser país de instituições ativas, independentes e democráticas. Por 21 anos, mais de duas décadas, nossas instituições, nossa liberdade, nossos sonhos foram calados. Hoje podemos olhar para esse período e aprender com ele, porque o ultrapassamos. O esforço de cada um de nós, de todas as lideranças do passado, daqueles que viveram e daqueles que morreram fizeram com que nós ultrapassássemos essa época.
> (ROUSSEFF, 2014)[2]

[1] Graduada em Jornalismo (UFES), Mestre em Letras (UFES) e Doutoranda em Letras (UFES). Contato: floraviguini@gmail.com.

[2] LOURENÇO, Luana. *Dilma: golpe não pode ser esquecido em memória às vítimas do regime militar*. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/dilma-golpe-nao-pode-ser-esquecido-em-memoria-vitimas-do-regime-militar>. Acesso em: 26 abr. de 2019.

Na ocasião, a ex-presidente afirmou que contar às novas gerações o que aconteceu faz parte do processo iniciado por aqueles que lutaram pelas liberdades democráticas, pela Anistia, pela Constituinte, por eleições diretas e pela criação da Comissão Nacional da Verdade[3].

O mesmo Brasil que repudia os horrores da ditadura, como demonstrado pelo discurso da ex-presidente, também é o país que, aos poucos, se torna palco de manifestações de uma multidão vestida de verde e amarelo, que ocupa as principais vias das capitais com pautas de reivindicações das mais diversas. A onda de insatisfação ganhou força em junho de 2013, reverberou na presidente da República, que tinha aprovação de 57% e viu sua popularidade cair à metade naquele mês. As ruas, historicamente ocupadas pela esquerda, também passaram a ser disputadas por grupos que se opunham tanto ao Partido dos Trabalhadores (PT) quanto aos demais movimentos esquerdistas que faziam oposição aos governos petistas. Diferentes analistas consideram que as megamobilizações pró-impeachment de 2016 foram

[3] Descendentes de pessoas que foram atingidas pela repressão por motivação política (assassinadas, torturadas e ou "desaparecidas") passaram a compartilhar publicamente suas declarações no que tange à experiência da ditadura civil-militar nas suas famílias em diversos formatos. A motivação para rememorar essas lembranças de acontecimentos de tal período obscuro da história brasileira ensejou a criação de políticas públicas e de projetos de verdade, memória e reparação concentrados na Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), instituída pela Lei nº 9.140/95, a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça (CA/MJ), regulamentada pela Lei nº 10.559/02, a Comissão Nacional da Verdade (CNV), instalada a partir da Lei nº 12.528/11 e as comissões adjacentes, que são responsáveis por ampliar as possibilidades de registros testemunhais e contribuir para a circulação dessas narrativas, antes silenciadas pelo esquecimento imposto pela Lei de Anistia de 1979. Vale ressaltar que, por um lado, foi esta lei a responsável pela libertação de parte dos presos políticos e o retorno de parte dos banidos e exilados ao País, por outro, assumiu o esquecimento como semântica da anistia reduzindo-a a uma política de desmemória.
Ainda sobre a CNV, em 10 de dezembro de 2014 foi entregue um relatório final à Dilma Rousseff, presidente do Brasil na época. A conclusão foi de que a prática de detenções ilegais e arbitrárias, tortura, violência sexual, execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres resultou de uma política estatal, de alcance generalizado contra a população civil, caracterizando-se como crimes contra a humanidade. Cerca de 434 casos de mortes e desaparecimentos de pessoas foram identificados sob a responsabilidade do Estado brasileiro durante o período de 1946 a 1988. Em capítulo referente à autoria de graves violações de direitos humanos, enumerou 377 agentes públicos envolvidos em distintos planos de participação: responsabilidade político-institucional, responsabilidade pelo controle e gestão de estrutura e procedimentos e responsabilidade pela autoria direta de condutas que materializaram as violações. Dentre as 29 medidas e políticas públicas recomendadas pela CNV para prevenir violações de direitos humanos, assegurar a sua repetição e promover o aprofundamento do Estado democrático de direito no Brasil destacam-se: 1) o reconhecimento, pelas Forças Armadas, de sua responsabilidade institucional pela ocorrência de graves violações de direitos humanos durante a ditadura militar e 2) a determinação, pelos órgãos competentes, da responsabilidade jurídica - criminal, civil e administrativa - dos agentes públicos que deram causa às violações, afastando-se, em relação a esses agentes, da aplicação dos dispositivos concessivos inscritos na lei da anistia de 1979. Para mais informações sobre a CNV, cf. BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Mortos e desaparecidos políticos* / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. 1996 p.

gestadas naqueles dias de junho. Em pleno exercício democrático de poder manifestar seus direitos no espaço público, surge o pedido mais incoerente dos manifestantes: o retorno da intervenção militar.

É durante esse cenário de acontecimentos políticos, antes do impeachment de Dilma Rousseff, quando ainda fervilha entendimentos diferentes do que é democracia, que o escritor Marcelo Rubens Paiva[4] escreve e publica o romance *Ainda estou aqui*, pela editora Alfaguara, em 2015. No contexto de produção do livro, Paiva vivia o resgate da memória de seu pai (graças aos relatórios da CNV), a perda da memória de sua mãe e a criação da memória de seu primogênito, que acabara de nascer.

Ainda estamos aqui

Num ligeiro resumo, *Ainda estou aqui* é narrado em primeira pessoa, pelo autor. Pode-se afirmar que a história contada é sobre a mãe, Eunice Paiva[5], que, no momento em que o livro é escrito, sofre de Alzheimer. De maneira indissociável, a obra traz também a história do pai, o deputado Rubens Beyrodt Paiva[6], seqüestrado, torturado e

[4] Marcelo Rubens Paiva é filho de um ex-parlamentar petebista submetido ao desaparecimento forçado. Natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1959, único menino de Eunice Paiva e Rubens Beyrodt Paiva. Além de escritor, é dramaturgo, roteirista e colunista do caderno de Cultura do Estado de S. Paulo.

[5] Lucrécia Eunice Facciolla Paiva nasceu no Brás, em São Paulo, em 7 de novembro de 1929. Filha de imigrantes italianos, estudou no Colégio Notre Dame de Sion. Conheceu Rubens aos 17 anos, por meio de Maria, irmã caçula de Rubens. Eunice e Rubens casaram-se com a mesma idade, aos 23 anos, em São Paulo, em 30 de maio de 1952. Formada em Línguas Neolatinas, pela Faculdade de Letras da Universidade Mackenzie, no início da década de 1950; pela mesma universidade, completou seu bacharelado em Direito, em 1977, quando foi paraninfa de sua turma. Teve cinco filhos: Vera Silvia (setembro de 1953), Maria Eliana (junho de 1955), Ana Lucia (fevereiro de 1957), Marcelo Rubens (maio de 1959) e Maria Beatriz (agosto de 1960). Foi detida no dia 20 de janeiro de 1971, com sua filha Eliana, mesmo dia do desaparecimento de Rubens Paiva. Sua filha foi libertada no dia seguinte, mas Maria Lucrécia permaneceu presa por 12 dias, incomunicável. Para mais informações sobre Eunice Paiva, cf. SÃO PAULO. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. *Infância Roubada Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. São Paulo: ALESP, 2014, p. 160-169.

[6] Rubens Paiva nasceu em Santos em 26 de dezembro de 1929. Era filho de Jaime Almeida Paiva, advogado, fazendeiro do Vale do Ribeira e despachante do Porto de Santos, e de Araci Beyrodt. Era engenheiro formado pela Universidade Mackenzie, em São Paulo, em 1954. Militou no movimento estudantil. Foi presidente do centro acadêmico da universidade e vice-presidente da União Estadual dos Estudantes de São Paulo. Em outubro de 1962 foi eleito deputado federal por São Paulo, na legenda do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Teve seu mandato cassado no dia 10 de abril de 1964, um dia antes da edição do AI-1. Exilou-se na Iugoslávia e depois na França e, durante a escala de uma viagem que fazia para Buenos Aires, conseguiu pegar um voo para São Paulo, seguindo para a casa de sua família, decidido a não mais sair do Brasil. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, voltou a exercer a engenharia e a cuidar de seus negócios, mas mantendo contato com os exilados. Em 20 de janeiro de 1971 estava na sua casa quando foi sequestrado por agentes da repressão. Foi apresentada na época uma versão oficial e falsa sobre seu desaparecimento que afirmava que seu carro havia sido atacado por indivíduos desconhecidos e que, a partir dali, nunca mais havia sido visto. Esta versão só foi publicamente desmascarada no ano de 2014, com documentos e depoimentos coletados pela Comissão Nacional da

assassinado pelo regime militar. E nessa reconstituição da memória de seus genitores, Paiva escreve e se inscreve como testemunha de recordações quase apagadas de um tempo que não deveria jamais voltar a ser a realidade política do Brasil. A história do desaparecimento de seu pai, vítima da ditadura, é focada no luto da mãe, que atuou contra a repressão e a favor do direito de saber o que aconteceu com seu marido, pai de seus cinco filhos, abrindo espaço para que outras famílias também pudessem ter notícias sobre seus entes igualmente "desaparecidos" e ou assassinados pelo regime militar. Eunice Paiva viveu, sobreviveu e combateu a ditadura, do início ao fim, mas suas memórias desgastadas já estavam em processo de supressão pelo avançado estágio do Alzheimer. *Ainda estou aqui* surge não apenas como uma homenagem à Eunicie, mas também como uma resposta aos que desconhecem ou já esqueceram a história, as mazelas da ditadura e a via-crucis para transformar o Brasil num país democrático novamente após os anos de chumbo.

No que tange ao luto "sem fim" pelo pai morto pelo regime militar, não é a primeira vez que esse tema aparece na obra de Paiva. Em *Feliz Ano Velho*[7], publicado em 1982, além de ser um sucesso editorial no qual narrou o acidente que o tornou portador de deficiência física e a descoberta dessa nova condição, conta também, de forma breve, a prisão e desaparecimento de seu pai. O livrou marcou o início do seu percurso no gênero confessional — posteriormente publicou os romances *Blecaute* (1986), *As Fêmeas* (1992), *Bala na Agulha* (1994), *Não és Tu Brasil* (1996), *Malu de Bicicleta* (2004), *O Homem que Conhecia as Mulheres* (2006) e *A segunda vez que te conheci* (2008); todos editados pela Editora Objetiva — , mas não dava detalhes sobre os documentos que comprovam a tortura e a morte de Rubens Paiva. De acordo com entrevista concedida pelo escritor ao médico Drauzio Varella, em setembro de 2015, o motivo de não ter se aprofundado nesse tema era porque a sua família defendia que a vida precisava continuar, mas não sob o luto de uma tragédia política, uma vez que sua mãe não queria que os filhos fossem vistos como órfãos da ditadura. Além disso, o livro

Verdade, com confirmações de agentes que assumiram participação e esclareceram as circunstâncias da tortura, morte e ocultação do cadáver de Rubens Paiva. Em sua homenagem, a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, instalada em 2012, assumiu seu nome, como forma de resgate de sua memória. Para mais informações sobre Rubens Paiva, cf. SÃO PAULO. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. *Infância Roubada Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. São Paulo: ALESP, 2014, p. 160-169.

[7] O livro foi traduzido para várias línguas, tendo virado filme e peça de teatro.

foi escrito ainda no regime ditatorial, que só acabaria em 1985. Muitas das "descobertas" relacionadas à morte de seu pai foram reveladas somente anos depois:

> [...] Resolvi fazer um livro falando da minha geração, do meu acidente, reabilitação, das questões relacionadas a uma pessoa com 20 anos de idade. Só que em 1982 ainda era uma ditadura militar. Muitas das coisas relacionadas ao passado do Brasil não estavam reveladas ainda [...] então eu senti falta daquele livro em que eu relatasse com precisão como foi a vida, quase um livro épico dessa família que enfrentou todos os momentos da ditadura [...]
> (PAIVA, 2015)[8]

Com novos acontecimentos que mudam, mais uma vez, sua dinâmica familiar, assim como em *Feliz Ano velho*, o luto pela morte do pai também volta a ser evidenciado em *Ainda estou aqui*, agora com uma lente de aumento nos fatos e nas provas que aparecem e comprovam sua morte, além de dividir espaço com outro luto, o da perda da mãe, que ocorre em etapas:

> Minha mãe decidiu não ser inteiramente italiana. Preferia se parecer com atrizes de Hollywood. Ficou obcecada por ser magra. A vida toda. Não comia. Nunca comeu. Um palito. Trancava-se para não comer. Como se trancava, lia sem parar. Lia em jejum no quarto. Era prática, culta, magra, sensata e workaholic. Tudo o que não se quer de uma mãe. Falei no passado, reparou?
> (PAIVA, 2015, p. 44)

Essa divisão entre passado e presente é constante ao longo do livro. A memória do pai passa a ser contada no "aqui e agora", resgatada por meio de informações divulgadas nos relatórios da CNV, que são noticiadas, paulatinamente, nos jornais. É o desaparecimento abrupto de Rubens Paiva na década de 1970 que reaparece aos poucos em forma de memória nos anos 2010. Eunice, em contrapartida, ainda viva no momento em que Paiva escreve sua história, não toma conhecimento da escrita. Sua figura é retomada no passado, na maior parte do tempo. É um desaparecimento que ocorre em lances. O advérbio "ainda", presente no título, carrega a ideia de um presente e também de um passado. Pode sugerir que esteja se referindo "até agora, até este momento", bem como "até então, até aquele momento". Esse entrelaçamento de tempos é uma tentativa de não deixar descoberto o que aconteceu, dando enfoque ao absurdo de uma ditadura militar para que não volte mais a ser uma realidade do hoje. Ainda há "democracia" no momento em que Paiva escreve o livro. E esse "ainda", no seu ato de escrita, também é

[8] DRAUZIO Entrevista. Entrevista com Marcelo Rubens Paiva. 51'56". Disponível em: < https://drauziovarella.uol.com.br/videos/drauzio-entrevista/drauzio-entrevista-marcelo-rubens-paiva/> . Acesso em: : 26 abr. de 2019.

um lampejo de lucidez de sua mãe, que mesmo com Alzheimer, demonstra, possivelmente, "estar presente" em algumas ocasiões:

> Percebeu que conjuguei no passado, apesar de ela ainda estar viva enquanto escrevo, morando num prédio vizinho ao meu, provavelmente sentadinha vendo TV com alguma de suas cuidadoras, que ela adora e com quem se diverte? É uma confusão recorrente de quem tem um parente com Alzheimer: falar dele no passado. Antes, eu sentia uma culpa sem fim por enterrar na conjugação verbal alguém que está vivíssimo e presente. Parecia um golpe do inconsciente, um lapso proposital, um desejo reprimido.
> Quem tem Alzheimer em estado avançado está lá, mas não está, é a pessoa, mas não é. Pensa de uma forma peculiar; talvez tais pensamentos façam algum sentido, talvez ela tenha se acostumado com a confusão deles; ou talvez deixe de pensar, já que eles não se concluem.
> Muitas vezes ela presta atenção no que dizemos. Às vezes, solta uma frase picotada, que faz sentido. Ou não faz, e pretendemos que faça. Por vezes, ela repete irritada [...]
> (PAIVA, 2015, p. 48)

Nota-se no romance, do início ao fim, a presença de documentos que singularizam as figuras narradas e que, de certa maneira, historicizam parte da história brasileira. Nos elementos pré-textuais do livro encontra-se a imagem de uma fotografia de Rubens e Eunice Paiva no aeroporto de Brasília, nos anos 1960. Ambos parecem despreocupados. Ela, sorridente, olhando para a câmera, ele, tranqüilo, com o olhar desviado para outro ponto. Jamais poderiam imaginar toda a brutalidade e violência que os assombraria quase uma década depois, sob consentimento do exército brasileiro. Mesmo com todas as revelações sobre a morte e a ocultação do cadáver de Rubens Paiva, que são apresentadas ao leitor ao longo da narrativa, nas últimas páginas há, na íntegra, o acórdão da denúncia do Ministério Público Federal (MPF), a decisão do recebimento da denúncia pelo juiz da 4ª Vara Federal Criminal do Rio de Janeiro e uma nota do autor em que ele explica que o caso Rubens Paiva está longe de terminar. Fica patente, pelos documentos apresentados, que os militares acusados pelo homicídio do ex-deputado provavelmente não seriam condenados por ora, mesmo diante da denúncia do MPF:

> Para a defesa dos militares, a decisão da Justiça de acolher denúncia do Ministério Público Federal (MPF) viola decisão, em ações anteriores, do Supremo, que considerou válida a Lei da Anistia, que perdoa crimes cometidos por militares e guerrilheiros durante a ditadura.
> A principal tese do MPF é que os crimes foram cometidos contra a humanidade e, portanto, não prescreveram nem são submetidos à Lei da Anistia. O procurador–geral da Justiça, Rodrigo Janot, sustenta a mesma tese.
> O ministro Teori Zavascki, do STF, suspendeu, em 29 de setembro do mesmo ano, a Ação Penal contra os cinco militares denunciados. Considerou que manter em andamento a denúncia seria "incompatível" com a análise já feita pelo STF sobre a aplicação da Lei da Anistia e pediu informações ao juiz federal da 4ª Vara Federal Criminal do Rio.
> O caso não tem data para ir à plenária do Supremo.

(PAIVA, 2015, p. 295)

O desfecho do romance atesta a impossibilidade de colocar um ponto final na morte do pai, pois é um capítulo que se mantém aberto devido a decisões arrastadas da justiça brasileira e por conta da própria questão histórica que envolve o período da ditadura militar, cujas arestas não estão aparadas. Assim, Paiva conclui: "minha mãe, aos oitenta e cinco anos, não entrou no Estágio IV [do Alzheimer], o pior de todos. Sua vida tem muitos atos. Teremos mais um. Enquanto a morte do meu pai não tem fim" (PAIVA, 2015, p. 263).

A leitura dessa obra nos faz refletir sobre a capacidade da literatura poder acolher outros discursos, fazendo com que em um livro coexistam vários gêneros. Em seu romance, Paiva inclui cartas pessoais, depoimentos, notícias de jornais, excertos de peças processuais sobre o caso do pai, com uma reflexão cuidadosa sobre os fios soltos que restaram da ditadura brasileira. É um livro de memórias da sua mãe, que não pode escrevê-lo, como também é de seu pai, de sua família, de um Brasil quase esquecido. Na medida em que narra essa história de muitos, torna-se testemunha da História, contando-a como um sobrevivente. Independentemente do gênero do livro é possível destacar e observar o conteúdo testemunhal disposto na narrativa, um testemunho voluntário, uma vez que é elaborado de maneira "espontânea e sem mediadores", exigindo um esforço do autor em construir um sentido para um passado que deixou marcas não cicatrizadas, cuja rememoração parece ser mais coletiva do que individual. Para embasar essa análise, é importante recorrer ao entendimento de que a literatura permite a produção de sentido do que é fragmentário, possibilita retratar o passado instalado na memória privada por meio de um entrelaçamento com a memória pública.

Literatura de testemunho

Sobre a literatura de testemunho, a introdução de seu debate na América Latina está relacionada ao momento político pelo qual algumas nações atravessaram na década de 1960, como a implantação de ditaduras militares. Esse período foi decisivo e determinante para influenciar muitos escritores. Com a barbárie e a violência do regime militar, aparecem novos relatos na literatura, vozes em prol de uma coletividade, a favor de contar uma história a partir do ponto de vista daquele que sobreviveu. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2005), o estudo sobre esse tipo de literatura, em paralelo ao

Zeugnis, conceito utilizado para textos de sobreviventes do Holocausto, recebeu na América Latina o nome de *testimonio*, também chamado de testemunho no Brasil:

> Os próprios eventos que estão na base dos discursos sobre o testemunho definem as características que cada um deles assume. Se no âmbito alemão o trabalho de memória em torno da Segunda Guerra Mundial e da Shoah determina em boa parte as discussões, na América Espanhola o ponto de partida são as experiências históricas da Ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido pesquisada. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81)

Sobre as obras literárias produzidas durante e pós-regime ditatorial brasileiro, Regina Dalcastagnè (1996) afirma que, em 21 anos de ditadura, a arte se apresentou como um local convidativo, uma base firme para sustentar a memória, instável diante de tantos horrores: "No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço tão acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados, por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país" (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 15). Segundo a autora, muito se escreveu sobre os anos 1960 e 1970 no Brasil. Olhar e rever mais atentamente as obras de tal período é importante para aqueles que não vivenciaram o momento em questão. É o que Dalcastagnè chama de "exercício de memória". Se durante algum tempo os estudiosos da literatura de testemunho se empenharam em analisar relatos carcerários, percebe-se também um olhar para obras que remetem ao período ditatorial no Brasil. Sobre esse assunto, Wilberth Salgueiro destaca:

> [...] a ditadura militar que principia com o golpe de 64 inspirou, a contrapelo, toda uma produção que, baralhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo, cujos tons começaram a suavizar apenas a partir de 1979, com o fim oficial em 31/12/1978 do AI-5 decretado em 13/12/1968. Bastante representativo desta vertente é o supracitado livro do então jornalista Fernando Gabeira. Reatroagindo-se no tempo, poder-se-ia elencar como exemplo de prosa de testemunho as *Memórias do Cárcere*, de Gracialiano Ramos, e mesmo *Os sertões*, de Euclides da Cunha; e, ao contrário, em direções ao nosso presente pretensamente mais justo e democrático exemplos de textos com "teor testemunhal" (para recuperar sucinta e precisa expressão cara a Márcio-Seligmann-Silva) seriam *Capão pecado*, de Ferrèz, ou *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, além do livro de Varella.
> (SALGUEIRO, 2011, p. 10)

Ainda desse período, uma obra proeminente é o estudo do diário de uma mulher negra e pobre, Carolina Maria de Jesus, cuja obra *Quarto de despejo:* diário de uma favelada (1960) ganhou enorme repercussão no Brasil, sendo também considerada literatura de testemunho.

Em um artigo sobre o tema, Jaime Ginzburg explica que a escrita não é, para este propósito, "lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes" (GINZBURG, 2011, p. 23). Segundo ele, o século XX se apresentou como período pertinente ao testemunho, tendo em vista que foi marcado por duas grandes guerras:

> O testemunho é necessário, nesse sentido, em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições. Nesses contextos, as diferenças de perspectiva entre os setores em conflito implicam em diferenças formais e temáticas nas concepções de escrita e em seus recursos institucionais de legitimação. (GINZBURG, 2011, p. 27-28).

Ginzburg atenta para o conceito de real quando se discute literatura de testemunho. Segundo ele, "a vítima do testemunho não vê apenas o que é trivialmente aceito. O que merece testemunho, em princípio, é caracterizado por uma excepcionalidade, e exige ser relatado. O real é entendido como traumático" (GINZBURG, 2011, p. 25-26). Ratificando essa afirmação, para evitar confusões sobre pontos-chave das discussões que envolvem a literatura de testemunho, Seligmann-Silva (2013) realça dois tópicos:

> (a) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real".
> (b) Em segundo lugar, esse "real" não deve ser confundido com a "realidade" tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação. (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 373)

Diante do trauma, o testemunho coloca-se sob a tutela da sua simultânea necessidade e impossibilidade. "O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o "real" equipada com a própria imaginação" (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47). Assim, o indizível só pode ser desafiado a partir da arte, mas nunca totalmente submetido. O conceito de testemunho traz a ideia de que testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige o relato:

> Esse relato não é só jornalístico, reportagem, mas é marcado também pelo elemento singular do "real". Em um extremo dessa modalidade testemunhal encontra-se a figura do mártir — no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte —, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (como o *superstes* latino). Devemos, no entanto,

> por um lado, manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um "martírio" pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal.
> (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47-48)

Percebe-se, na narrativa testemunhal, uma tentativa de representatividade do coletivo. Em *Lembrar Escrever Esquecer* (2006), Jeanne-Marie Gagnebin reforça o que foi dito por Seligmann-Silva, de que testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos porque testemunha é também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e

> que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.
> (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Ao contar de dentro, como testemunho, Paiva emprega uma enorme carga de experiência, acumulada no corpo-a-corpo com o que viveu. O narrador passou a necessidade de narrar enquanto porta-voz de terceiros. Reconstruir o vivido é refazer a história, recolocando nela personagens marginalizadas ou silenciadas. Centrando-se em Eunice, Paiva dá voz aos "vencidos" e prioriza o lugar da mulher. Desta vez, o foco não é a guerrilheira, mas é a mãe que se tornou a única provedora da família, aquela que voltou a estudar, que lutou contra a ditadura, que somente foi declarada oficialmente viúva quase 30 anos após a morte do marido:

> Ela me fez vestir um dos ternos que eu tinha herdado dele e que estão comigo até hoje. Pegamos o metrô para descer na praça da Sé. Adorávamos andar de metrô. Caminhamos até o cartório de Registro Civil das Pessoas Naturais — 1º Subdistrito da Sé. Os funcionários estavam assustados com a quantidade de fotógrafos e cinegrafistas. Era um momento sublime. Mal sabiam que se fazia história naquela repartição abafada.
> Um cordão da imprensa respeitou a nossa passagem. A escrevente substituta Cibeli da Silva Bortolotto nos entregou, com as mãos trêmulas e um sorriso forçado o atestado:
> Certifico que, em 23 de fevereiro de 1996, foi feito o registro de óbito de Rubens Beyrodt Paiva. Profissão, engenheiro civil. Estado civil, casado. Natural de Santos, neste Estado. Nascido em 26 de dezembro de 1929. Observações: Registro de óbito lavrado nos termos do Artigo 3º da Lei 9140 de 4 de dezembro de 1995.
> Meu pai, um dos homens mais simpáticos e risonhos que Callado conheceu, morria por decreto, graças à Lei dos Desaparecidos, vinte e cinco anos depois de ter morrido por tortura.
> [...] Ela ergueu o atestado de óbito para a imprensa, como um troféu. Foi naquele momento que descobri: ali estava a verdadeira heroína da família; sobre ela que nós, escritores, deveríamos escrever.
> (PAIVA, 2015, p. 38)

Em *Ainda Estou aqui*, Paiva enfatiza a resistência da luta de Eunice num âmbito não apenas individual ou do contexto familiar, mas no coletivo como um todo, no enfrentamento a tudo que representa a ditadura militar. Isso fica evidente na postura que ela adquire diante da imprensa:

> [...] Por anos, fotógrafos nos queriam tristes nas fotos. Tivemos nossa guerra fria contra o pieguismo da imprensa. Com o tempo, aprendemos a selecionar qual órgão evitar e como nos portar. Éramos "A família vítima da ditadura". Apesar de preferirmos a legenda "Uma das muitas famílias vítimas de muitas ditaduras". Não faríamos o papelão de sairmos tristes nas fotos. Nosso inimigo não iria nos derrubar. Família Rubens Paiva não chora na frente das câmeras, não faz cara de coitada, não se faz de vítima e não é revanchista. Trocou o comando, continua em pé na luta. A família Rubens Paiva não é vítima da ditadura, o país que é. O crime foi contra a humanidade, não contra Rubens Paiva. Precisamos estar saudáveis, bronzeados para a contraofensiva. Angústia, lágrimas, ódio, apenas entre quatro paredes. Foi a minha mãe quem ditou o tom, ela quem nos ensinou.
> Durante toda a minha vida, se um entrevistador me perguntasse sobre o meu pai, eu respondia imaginando como a minha mãe responderia.
> (PAIVA, 2015, p. 39)

O narrador avança e recua no tempo, pontua lembranças que impactaram a sua família, novos testemunhos ou informações inéditas acerca dos acontecimentos que apagaram a materialidade de seu pai. "Sei que repetirei lá na frente o que narrei antes. Este livro sobre memória nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com mais detalhes e referências" (PAIVA, 2015, p 35). Em uma das passagens, ele se lembra do reencontro que teve com a sua mãe depois de detida e da mudança do seu olhar após o não retorno do seu pai:

> 2 de fevereiro, dia de Iemanjá. Fui recebido em casa com festa pelas irmãs e a empregada, Maria José. Subi a escada correndo e encontrei a minha mãe deitada no seu quarto, exausta. Abracei ela como nunca. Ela fez carinhos em mim, me acalmava, quando comecei a sentir falta de ar. Era um ataque de bronquite violento, bem mais forte que os outros. O quarto estava à meia-luz; ela manteve a janela fechada. Estava com roupa confortável cor de vinho. Era ela, a minha mãe, a minha amada mãe. Que não chorou. Apenas me acalmou, enquanto eu tentava respirar e meus brônquios não ajudavam. Depois dos habituais exercícios de inspirar e expirar, me acalmei. Eu que deveria cuidar dela, eu que estava sendo cuidado por ela. Adormeci ao seu lado. Senti paz. Senti proteção: eu, então, o único homem da casa.
> (PAIVA, 2015, p. 144)

Desde 20 de janeiro de 1971, data em que Rubens Paiva "desapareceu", ou o "dia que não teve fim", passaram-se décadas até que o trabalho de memória fosse realizado a fim de ser compartilhado socialmente. A família Rubens Paiva, parte de uma elite carioca, conhecida nacionalmente, teve grande visibilidade em relação a outras famílias, cujos pais, maridos, filhos também foram submetidos ao desaparecimento forçado.

Eunice, contudo, não se deixou abater e não se conformou em esperar sentada. Ajudou a mover os holofotes para aqueles que, assim como ela e seus filhos, buscavam informações sobre seus "desaparecidos". Após a prisão de Rubens Paiva, e depois de ficar detida com sua filha de 15 anos, sendo libertada da cadeia 12 dias depois, Eunice voltou a estudar, se formou em direito, faculdade para o qual se dedicou aos 41 anos. Depois, exerceu a profissão de advogada até o Alzheimer chegar a uma escala mais elevada. Foi uma ferrenha defensora dos direitos indígenas, pelo qual se especializou progressivamente com verdadeira paixão denunciando em plena ditadura as atrocidades aos povos originários[9]. Como afirma Paiva, para Eunice, a luta era a mesma. Ela participou das diretas já e se colocou contra a lei da anistia que perdoou os torturadores. Participou também da constituinte de 88, defendendo os direitos indígenas. Desde 2004, entretanto, apresentava o quadro de Alzheimer. A luta, a partir disso, era contra a difícil doença:

> Seu orgulho era maior do que seu esquecimento. Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda. Recentemente, uma nova fala cheia de significados entrou no seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui.
> (PAIVA, 2015, Pag. 262)

Eunice Paiva foi uma defensora dos direitos humanos e ferrenha opositora da ditadura. Mesmo com as tragédias que assolaram o país, lutou da forma que pôde. Paiva, nesse livro, oferece aos leitores o testemunho da sobrevivência dos que passaram por situações excepcionais e o da denúncia, enfatizando muitos dos severos problemas de justiça no Brasil. Assim como os recursos jurídicos, com declarações de testemunhas fornecidas em juízo e para a Comissão Nacional da Verdade, o escritor produziu a obra pelo viés de suas lembranças, a partir da marcante posição da mãe diante das adversidades e a condução da família que teve que se reinventar perante a ausência de Rubens Paiva.

No ano da publicação de *Ainda estou aqui*, Eunice era viva. Sua morte, aos 86 anos, após conviver com Alzheimer durante 14 anos, ocorreu no mesmo dia em que o

[9] Indígenas foram torturados, presos e mortos na ditadura, como denúncia a comissão da verdade, com mais de oito mil mortos contabilizados.

Ato Institucional número 5 (AI-5) — medida que marcou a fase mais violenta do regime militar — completou 50 anos, em 13 de dezembro de 2018.

Considerações finais

O livro, com diversos capítulos acerca de um passado ditatorial brasileiro, foi publicado em 2015, dentro de um Estado democrático de direito, em que casos de torturas, de "desaparecidos" que não se sabem vivos ou mortos, não deveriam ocorrer. Paiva, contudo, atualiza a situação da família de Amarildo Dias de Souza, pedreiro, negro, morador da Rocinha, que foi submetido ao desaparecimento forçado após uma detenção em 14 de julho de 2013, no Rio de Janeiro. Os casos irresolutos de desaparecidos, forçadamente "esquecidos" pelo Estado, até hoje encontram paralelo com episódios como o ocorrido com Rubens Paiva, ainda que as motivações sejam diferentes:

> Amarildo era casado com a dona de casa Elizabeth Gomes da Silva e pai de seis filhos.
> Meu pai era casado com Eunice Paiva, dona de casa, e tinha cinco filhos.
> Não se tem notícias do paradeiro de ambos.
> Para a polícia, traficantes da comunidade são os principais suspeitos do desaparecimento de Amarildo.
> Para o Exército, terroristas seqüestraram meu pai enquanto militares faziam reconhecimento de aparelhos com ele num Fusca. Versão oficial que só foi desmentida em 2014.
> Testemunhas ouviram Amarildo ser torturado por choques elétricos num contêiner anexo à UPP. Meu pai foi torturado num prédio do Pelotão de Investigações Criminais (PIC), onde funcionava o DOI, anexo ao I Exército, e testemunhas o ouviram gritar.
> Retiraram o corpo como retiraram o corpo do meu pai, sem testemunhas, sem alarde.
> [...] A tortura é patrocinada pelo Estado. A tortura é um regime, um Estado. Não é o agente fulano, o oficial sicrano, quem perde a mão. É a instituição e sua rede de comando hierárquica que torturam. A nação que patrocina. O poder, emanado pelo povo ou não, suja as mãos.
> (PAIVA, 2015, p. 109-110).

A memória do que aconteceu dentro e fora dos porões da ditadura é um fantasma que ainda assombra nosso presente. Convive-se com a tortura e o assassinato de indivíduos, principalmente pobres e negros, a partir da "negligência" de instituições do Estado democrático de direito. Paiva, por meio do legado de sua mãe, manifesta uma resistência em sua narrativa, mostra que a memória é viva. "Um detalhe de algo vivido pode ser lembrado anos depois, ganhar uma relevância que antes não tinha, e deixar em segundo plano aquilo que era então mais representativo. Pensamos hoje com a ajuda de

uma parcela pequena do nosso passado" (PAIVA, 2015, p. 117). A trajetória da família Paiva é emblemática porque reflete a história de nosso país. Vivemos um momento revisionista, em que parcela da sociedade impõe um apagamento de nossa memória recente, principalmente no que diz respeito ao regime militar. A doença de Eunice se confunde com a enfermidade do Brasil, cujo esquecimento atinge a nossa lucidez. Um exemplo disso, no qual não pretendo me demorar, foi a determinação[10] feita pelo atual presidente da República, Jair Bolsonaro, às Forças Armadas para comemorar o golpe militar de 1964, que completou 55 anos no dia 31 de março de 2019. Os anos de ditadura militar foram marcados pelo fechamento do Congresso Nacional, cassação de direitos políticos, perseguição, tortura, assassinato e ocultação de cadáveres de cidadãos, além de censura à imprensa. Mesmo assim, um presidente eleito pela maioria subverteu o entendimento já fragilizado de democracia ao incentivar a comemoração de tal data. Oito anos antes, em 2011, a então presidente Dilma Rousseff, ex-militante torturada no regime ditatorial, orientou aos comandantes da Aeronáutica, do Exército e da Marinha a suspensão de qualquer atividade para lembrar a data nas unidades militares. Em menos de 10 anos, o cenário político mudou completamente. Parece que vivemos sob a égide de um espiral de esquecimento ou, para melhor exemplificar utilizando a metáfora de Bernardo Kucinski (2014), parece que o Brasil sofre de "um mal de Alzheimer nacional" (KUCINSKI, p. 12). E o nosso entendimento de democracia? Ainda está aqui?

Referências

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos** / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. 1996 p.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor:** o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora UnB, 1996.

DRAUZIO Entrevista. **Entrevista com Marcelo Rubens Paiva.** 51'56". Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/videos/drauzio-entrevista/drauzio-entrevista-marcelo-rubens-paiva/> . Acesso em: 26 abr. de 2019.

[10] WARTH, Anne; LINDNER, Julia. *Planalto confirma ordem de Bolsonaro para comemorar aniversário do golpe de 1964.* Disponível em: < https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,planalto-confirma-ordem-de-bolsonaro-para-comemorar-aniversario-do-golpe-de-1964,70002767921>. Acesso em: 26 abr. de 2019.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed.34, 2006, p. 57).

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **O testemunho na literatura.** Vitória: Edufes, 2011. p. 19-29

KUCINSKI, Bernardo. **K. relato de uma busca.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LOURENÇO, Luana. **Dilma: golpe não pode ser esquecido em memória às vítimas do regime militar.** Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2014-03/dilma-golpe-nao-pode-ser-esquecido-em-memoria-vitimas-do-regime-militar>. Acesso em: 26 abr. de 2019.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui.** Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2015.

SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **O testemunho na literatura.** Vitória: Edufes, 2011.

SÃO PAULO. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. **Infância Roubada Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil.** São Paulo: ALESP, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura -** O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho e a política da memória:** o tempo depois das catástrofes. Projeto História, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.

WARTH, Anne; LINDNER, Julia. **Planalto confirma ordem de Bolsonaro para comemorar aniversário do golpe de 1964**. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,planalto-confirma-ordem-de-bolsonaro-para-comemorar-aniversario-do-golpe-de-1964,70002767921>. Acesso em: 26 abr. de 2019.

SILENCIAMENTO E TESTEMUNHO EM MEURSAULT, CONTRE-ENQUÊTE, DE KAMEL DAOUD

Gabriel Dias Pimentel (UFSCar)[1]

Resumo: Neste trabalho, abordaremos o romance *Meursault, contre-enquête* (2013) escrito por Kamel Daoud. A obra de Daoud reconta alguns dos fatos ocorridos em *L'étranger* (1942), de Albert Camus, sob a ótica do irmão do árabe assassinado pelo protagonista da obra do autor franco-argelino. Retomando parte desse enredo, Daoud compõe seu romance com uma reflexão contundente sobre o processo de descolonização na Argélia, relatando o sangrento período de guerra pela independência e o silenciamento do povo argelino, subjugado durante todo o domínio colonial. Com isso analisaremos os métodos utilizados pelo autor em sua composição literária, a qual mescla paródia e testemunho na configuração do romance.
Palavras-chave: Albert Camus; Kamel Daoud; *L'étranger; Meursault, contre-enquête;* Pós-colonialismo

Este artigo tem como objeto de análise a obra *Meursault, contre-enquête* (2013) do escritor e jornalista argelino Kamel Daoud. No livro em questão, Daoud revisita a consagrada obra *L'étranger* (1942) de Albert Camus. O autor resgata em seu enredo o assassinato do árabe por um colono francês para desenvolver um romance metaficcional, que evidencia as relações sociais e a construção histórica da Argélia colonial e pós-independência, mantendo um diálogo direto e, muitas vezes, crítico com a obra camusiana.

Como referencial teórico, selecionamos para diálogo as reflexões feitas pela autora Linda Hutcheon (1991) sobre a constituição da paródia dentro do contexto da produção artística pós-moderna e com autores que pensam sobre o testemunho na literatura, com especial destaque para Selligman-Silva (2003) e Beatriz Sarlo (2005).

A trama do romance se desenvolve com o relato de Haroun, irmão do árabe morto por Meursault. A partir disso, a personagem narra como o assassinato de seu irmão teve impacto direto sobre sua vida e sobre a vida de sua mãe, tornando-o um "substituto" do irmão morto e, consequentemente, um "estrangeiro" para si mesmo:

> Eu estava condenado a um papel coadjuvante, porque não tinha nada de especial a oferecer. Eu me sentia ao mesmo tempo culpado por estar vivo e responsável por uma vida que não era minha! (DAOUD, 2016, p. 46).

1 Graduado em Letras (UNESP), Mestrando em Estudos de Literatura (UFSCar). Contato: gabrieldpimentel@gmail.com.

O assassinato de Moussa, irmão de Haroun, é fundamental no desenvolvimento da trama e é a marca da busca incessante da mãe por justiça, assim como pelo esforço de Haroun para se libertar da figura onipresente do irmão morto. Esse crime simboliza, em um contexto maior, as relações violentas e opressivas existentes entre franceses (colonos) e povos nativos (árabes). Para Haroun, o modo de emancipar-se do espectro de seu irmão é narrando seus traumas, a morte do irmão, as imposições da mãe, sua ausência de subjetividade, seu deslocamento diante do mundo e diante do processo de independência de seu país e a guerra que o antecedeu.

É através de seu testemunho que se concretiza seu gesto de libertação individual e seu gesto moral de enfrentamento contra o silenciamento imposto pelos colonizadores, que, na obra, são personificados pela figura de Meursault.

A princípio, o romance se distancia do que se costuma chamar "testemunho", uma vez que tem como ponto de partida um texto ficcional. No entanto, atribuímos a ele a classificação de "testemunho" por considerarmos que seu fundo histórico real é aquilo que confere uma vivacidade e uma crueza ao discurso literário, estabelecendo paralelos com fatos verídicos do período histórico retratado. Além disso, compreendemos que os efeitos narrativos construídos pelo autor dialogam diretamente com alguns dos estatutos do texto testemunhal.

A possibilidade de um relato puramente ficcional assumir caráter testemunhal é reconhecida por Seligmann-Silva (2003), para quem o real na literatura de testemunho pede manifestação mais que imitação: "Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de 'manifestação' do 'real'". (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382)

Essa manifestação do real está presente no testemunho de Haroun e no panorama histórico da obra, mas também se encontra consolidado na própria personagem Meursault, pois, no mundo representado em *Meursault, contre-enquête*, o texto de

L'étranger deixa de ser um romance ficcional de Albert Camus e torna-se um testemunho real escrito pela figura de Meursault. Nessa realidade, a obra é popular e difundida; entretanto, seus leitores e as autoridades francesas nunca se preocuparam em ouvir o outro lado do relato ou em atribuir personalidade ao indivíduo assassinado.

É notável que promover a identificação entre as figuras de Albert Camus e Meursault é problemático, pois funde o discurso de uma personagem à figura de seu criador, inclusive por alusões diretas aos ensaios filosóficos de Camus: "Quem sabe dizer se Moussa tinha um revólver, uma filosofia ou uma insolação" (DAOUD, 2016, p.12) ou a sua aparência física "Não se deixe intimidar pelos recortes de jornais e pela testa de filósofo que ele tem" (DAOUD, 2016, p.137). Camus foi um escritor reconhecido por sua abordagem crítica ao processo colonial argelino, tendo escrito inúmeras matérias jornalísticas em que aborda a situação de opressão e violência infligidas aos povos nativos.

Em contrapartida, Edward W. Said (1990), em sua obra *Cultura e imperialismo*, situa Camus em uma "mentalidade colonial que não era nada simpática à revolução ou aos árabes" (SAID, 1990, p. 317) colocando-o dentro de uma tradição literária imperialista francesa. Significativamente, Daoud posiciona seu narrador em uma linha crítica próxima a de Said, enquadrando Meursault como representante do discurso imperialista francês.

Assim, *Meursault, contre-enquête* opta por colocar os relatos de Meursault como voz de um discurso hegemônico a ser questionado enquanto fonte que humaniza e suaviza a figura do assassino, juntamente com seu crime. O narrador, Haroun, considera que esse romance naturaliza a violência contra povos nativos e mantém uma visão

estritamente colonialista, silenciando as personagens árabes. Como dito anteriormente, tal posicionamento torna-se questionável à medida que funde, no romance de Daoud, a figura fictícia de Meursault à do escritor Albert Camus e converte *L'étranger* em um discurso pró-colonização, o que não se fundamenta através de uma leitura mais atenta do romance.

De fato, *L'étranger* apresenta diversas relações de poder e violência entre os colonos franceses e os argelinos nativos. Como exemplo, podemos destacar os eventos entre o cafetão Raymond e sua companheira árabe, sem nome, que é espancada por ele e é a causa da rixa que resultará no assassinato cometido por Meursault. Além disso, os árabes são sempre descritos de maneira objetificada, parecendo sombras que vagam pela Argélia, parte do cenário árido e melancólico elaborado por Camus. Entretanto, em nenhum momento esse discurso se apresenta como naturalizado, sendo sempre motivo de estranhamento e desconforto para o leitor.

Apesar desse ponto destacado, a narrativa desenvolvida por Daoud indaga e levanta novos questionamento aos relatos feitos em *L'étranger*, trazendo reflexões pertinentes ao fazer literário e às condições histórico-sociais nas quais a literatura, principalmente nos períodos coloniais, está inserida. Para isso, o autor faz uso da paródia, retomando obras consagradas, com especial destaque ao já citado romance de Camus, além da obra *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719), desconstruindo-os e discutindo como a voz dos povos nativos é apresentada nesses trabalhos.

Linda Hutcheon (1991), ao abordar elementos constitutivos das obras pós-modernas em seu livro *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção,* destaca o caráter paródico destas obras, entendendo a retomada crítica de textos canônicos como elementos constitutivos fundamentais da pós-modernidade.

> Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião

> com seu irônico abuso desse mesmo cânone (HUTCHEON, 1991, p. 170)

Hutcheon destaca como a ficção autorreflexiva, ou metaficção, a qual indaga o fazer literário, está imbricada na estrutura de obras pós-modernas. Ademais, aponta a crítica histórica e social existentes nestas. Igualmente apoiado na paródia, Daoud articula seu diálogo intertextual através da reflexão sobre a importância do cânone na construção histórica de um povo, colocando em relevo a necessidade de divergir dessa tradição estabelecida pela reivindicação da voz aos marginalizados. O caráter testemunhal associado ao texto paródico será utilizado pelo autor para desenvolver a voz silenciada e questionar a própria história oficial de seu país.

Ademais, como dito anteriormente, a peculiaridade desse "testemunho" não está apenas no seu caráter explicitamente ficcional, mas também na abordagem questionadora do testemunho e de sua relação com a "verdade". Haroun, em diversos momentos do romance, titubeia sobre suas memórias e sobre os fatos que aconteceram em seu passado, marcando a subjetividade de seu testemunho e quebrando algumas das convenções deste enquanto gênero discursivo.

Um exemplo dessa memória volátil está no clímax do romance: o momento em que Haroun relata a seu interlocutor a noite em que matou um colono francês em uma fazenda aparentemente deserta. O primeiro relato que faz do crime descreve-o como uma ação irracional, incitado por sua mãe, que durante toda a vida quis justiça pela morte do filho e que via em todos os colonos franceses uma representação do assassino de Moussa.

A descrição do assassinato é plástica, um espelhamento direto do momento em que Meursault dá o tiro no árabe, mas em *Meursault, contre-enquête* os símbolos são invertidos, tendo a lua como testemunha "A lua também estava de olho; o céu todo era lua" (DAOUD, 2016, p.92) ao invés do sol e a lembrança apagada de uma figura

materna que não existe mais, *L'étranger*, temos voz de uma mãe viva clamando por sangue e justiça e o frio da noite.

O fato é retomado outras vezes no romance, porém sendo colocado como um acidente: "Ao aparecer na nossa casa aquele dia, o pobre Joseph caiu dentro de um poço. Que história de louco"(Daoud, 2016, p.133), esse movimento de relatos múltiplos de um mesmo acontecimento pode ser interpretado como uma quebra de expectativa elaborada por Daoud, pois, ciente do estatuto discursivo do testemunho, o autor quebra o senso comum e põe em dúvida os fatos relatados.

Com isso, queremos chamar atenção sobre dois elementos muito peculiares usados no romance de Daoud: o uso de um testemunho ficcional, que se sustenta a partir de outro romance, e a desconstrução desse mesmo testemunho. Daoud explicita sua construção discursiva e a desconstrói, alternando entre fórmulas inerentes ao testemunho - como relato em primeira pessoa de um evento traumático, fundamentação histórica, reivindicação de um ponto de vista antes marginalizado e silenciado -, e os mecanismos da paródia pós-moderna, com sua autorreferencialidade, a retomada crítica dos cânones e a despretensão em dar soluções às questões levantadas. Por fim, conclui seu romance questionando a validade e a veracidade de seu relato: "Qual delas é mais verdadeira? É uma questão de foro íntimo. Você decide[...]" (DAOUD, 2016, p.165).

Em sua reflexão sobre o testemunho, Beatriz Sarlo discorre sobre a desconstrução do testemunho como uma importante chave de compreensão de passado - "ícone de Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado" (SARLO, 2007, p. 19) -, mas também como uma categoria discursiva que está sendo esvaziada por seu uso indiscriminado. Ao nosso ver, não é esse o objetivo do texto de Daoud. Consideramos que o autor joga com a perspectiva e a possibilidade de diferentes vozes existentes, e muitas vezes caladas, para apresentar uma compreensão do passado e de eventos complexos, como a história de opressão na Argélia.

Dessa forma, concluímos que a construção literária de Kamel Daoud não é apenas uma resposta ao texto literário camusiano e aos aspectos que o autor questiona dessa obra, mas um exemplo interessante de um hibridismo literário que funde a reflexão histórico-social de um povo e sua representação dentro da arte, mais especificamente dentro do cânone literário.

Daoud, através de seu romance, não revindica uma voz única ou o apagamento da voz que considera dissonante a sua, apenas deseja que o ponto de vista dos marginalizados e silenciados seja ouvido. Sua construção estética, assim como a de Camus, não busca dar resposta, mas, sim, levantar dúvidas e questionamento, não apenas sobre a literatura como sobre os movimentos históricos e suas consequências.

Referências:

DAOUD, Kamel. *O caso Meursault.* São Paulo: Editora Globo S.A., 2016.

_____. *Meursault, contre-enquête*. Argel: Éditions barzakh, 2013

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Folio, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

SAID, E. W. Cultura e imperialismo. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a 'ficção'e o 'real', in: *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA E O TESTEMUNHO PLURAL DE PRIMO LEVI E GEORGES DIDI-HUBERMAN

Helena Bressan Carminati (UFSC)[1]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a construção lábil da memória e os diferentes testemunhos de Primo Levi (1919-1987) e Georges Didi-Huberman (1953) a partir de suas narrativas, *Se questo è un uomo* (1947) e *Écorces* (2011), respectivamente. Partindo, portanto, das noções de testemunho apontadas por Márcio Seligmann-Silva e considerando também os conceitos de experiência e memória trazidas por Walter Benjamin, pretendemos analisar e tecer um diálogo entre essas obras que, à primeira vista, possam parecer distantes, mas que se tocam em diferentes aspectos**.**
Palavras-chave: Literatura; *Shoah*; Testemunho; Primo Levi; Georges Didi-Huberman.

Olhei as árvores como alguém que interroga testemunhas mudas.

Georges Didi-Huberman

Cada lembrar se constitui de caminhos tortuosos que, quando percorridos, tornam-se únicos e singulares. Tais caminhos podem ser atravessados por diferentes possibilidades e acessados através de diversos meios. Ao pensarmos nesses cenários a partir do trauma da Segunda Guerra Mundial, é possível nos depararmos com experiências que reacendem memórias deixadas pelos rastros desses acontecimentos. Esses rastros, que são por si só não uniformes e não lineares, formam o caminho percorrido por aqueles que desejam lembrar uma experiência. E se "caminhar é ter falta de lugar" (CERTEAU, 2011, p. 170), como afirma Michel de Certeau, escrever também pode ser a busca por algo, um processo, em que a falta de lugar pode estar relacionada a um constante deslocar-se por entre as lembranças, situando-se entre dois tempos: passado e presente, que se encontram.

Dessa forma, a proposta deste trabalho é pensar duas experiências de épocas e momentos diferentes, vividas, contudo, no mesmo espaço geográfico. A primeira é vivenciada por Primo Levi (1919-1987), escritor judeu italiano preso no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau de fevereiro de 1944 até janeiro de 1945, quando

[1] Graduada em Letras-Italiano (UFSC), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CNPq. Contato: helenabcarminati@gmail.com.

as tropas russas invadem o Campo para libertar os prisioneiros. A segunda, por sua vez, é a do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953), que tem a oportunidade em junho de 2011 de fazer uma visita a esse mesmo espaço que contém os restos de seus familiares:

> Reinscrevi, enquanto andava, este lugar na minha história familiar, meus avós, mortos aqui mesmo, minha mãe, que perdeu toda a faculdade de tocar no assunto, minha irmã, que amou a Polônia numa época em que eu não podia entender; meu primo, que ainda não está preparado, imagino, para essa espécie de reencontro frontal com a história. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 71-72)

Aqui há a dor da perda de familiares mortos, e também o inevitável confronto com a história, e por consequência com o vivido. Didi-Huberman, após quase 70 anos da libertação de Auschwitz visita — o que não deixa de ser um termo problemático —[2] o local onde perdeu pessoas queridas e onde hoje se recriou um lugar de cultura, criticado de certa forma por ele, quando questiona: "o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 25). Nesta passagem, há uma crítica por parte do autor ao *comércio* do Museu de Estado que se tornou Auschwitz. O lugar onde milhares de judeus foram friamente executados, hoje é local de visita para milhares de turistas, sedentos por fotografias. Um espaço que deveria ser ocupado para reflexão e conscientização, é atropelado por um vai-e-vem incessante da multidão agitada que passeia por entre os pavilhões. Certamente são duas experiências diferentes a de ambos os autores, mas que têm em comum uma reflexão sobre o mesmo espaço e que se deslocam por entre memórias, por entre restos de uma experiência.

Em *Se questo è un uomo* (1947)[3], traduzido no Brasil em 1988 na indagação *É isto um homem?*, o narrador é o próprio Levi que relata a experiência e o dia a dia do Campo. O livro se abre com um poema escrito por ele:

---

[2] O termo "visita" utilizado aqui pode ser problemático no sentido de que o espaço "visitado" por Didi-Huberman foi onde se deu o maior genocídio do século passado; além do fato de que este verbo pressupõe algo agradável, um passeio, o que de certa forma não condiz ou não deveria condizer com a atmosfera de Auschwitz.

[3] Faz-se importante ressaltar a dificuldade da publicação da obra logo após a Guerra, em 1947. Levi teve seu manuscrito recusado pela Editora Einaudi, e publica seu livro por uma editora menor, no mesmo ano, chamada Casa Editrice De Silva. Somente em 1958, quase dez anos depois, *É isto um homem?* é finalmente publicado pela Einaudi, que hoje possui todos os direitos autorais das obras de Levi. Cabe ressaltar também que todas as traduções feitas de *É isto um homem?* foram realizadas a partir da publicação pela Einaudi e que a primeira tradução para o português brasileiro é de 1988.

> [...] Pensem que isto aconteceu:
> eu lhes mando estas palavras.
> Gravem-nas em seus corações,
> estando em casa, andando na rua,
> ao deitar, ao levantar;
> repitam-nas a seus filhos. [...] (LEVI, 2000, p. 9-10)

O eu nesses versos toma para si a incumbência de narrar para não esquecer, afirmando que "isto aconteceu". Toma para si sua experiência para compartilhá-la com os outros. E, ao contrário daqueles combatentes emudecidos, mencionados por Walter Benjamin em "Experiência e pobreza", que acabam por privar a transmissão da experiência, Levi acredita na palavra e decide escrever, em um movimento contínuo de lutar contra o esquecimento e de gravar nas mentes alheias o acontecido. Sua missão é testemunhar por aqueles que não o puderam fazer, por aqueles que, segundo ele, "viram a górgona" e tiveram suas vozes silenciadas pela morte:

> Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos a fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos", os que submergiram — são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. [...] Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso "em nome de terceiros", a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, pois sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação. (LEVI, 2016, p. 66-67)

Levi reconhece sua possibilidade de testemunhar dentro da própria impossibilidade. Suas palavras ecoam o que os muçulmanos — *homo sacers*, e por isso pura vida biológica, porém distante daquilo que é a reprodução da vida — não puderam dizer. Seu discurso, e por consequência sua narrativa, percebe a lacuna que lhe é inerente, como bem destaca Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz: "*[...] o testemunho continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna [...]" (AGAMBEN, 2008, p. 21).

Entretanto, apesar dessa lacuna, Primo escreve e se dispõe a um compromisso e empenho eterno contra o esquecimento. Daí a importância da produção estética, intelectual e filosófica, sobretudo no pós-guerra, que "deve incluir, em sua formulação, o comprometimento ético e a responsabilidade moral, como resistência ao aparelho de esquecimento da própria cultura" (SALGUEIRO; ZANDOMENICO, 2015, p. 358).

Dentro então da produção literária sobre os campos de extermínio, podemos pensar em outro autor, já agora no século XXI que visita e repensa o mesmo lugar em que Levi esteve preso. Outro momento, outras condições. Trata-se, como dito anteriormente, do historiador Georges Didi-Huberman e de sua obra *Écorces* (2011) traduzida como *Cascas*. A narrativa é fruto de uma visita a esse lugar de memórias, em que Didi-Huberman perdeu seus avós judeus, e onde recolhe três pedaços de cascas de bétulas — árvores que dão nome a Birkenau —, para pensar esse lugar de cultura e barbárie, propondo uma reflexão acerca da construção da memória deste lugar. É, portanto, através das cascas que o escritor retoma sua experiência, assim como Levi faz a partir de suas lembranças e da palavra escrita.

Publicado em português em 2013, como parte integrante de uma edição da revista *Serrote*, e posteriormente em livro, o texto é uma espécie de caderno de notas, escrito a partir de fotografias registradas pelo historiador. As páginas do livro se abrem, após a epígrafe, com o seguinte fragmento:

> Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda "carta" começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 9)

Colocando as três cascas sobre a folha em branco, é como se Didi-Huberman suspendesse o tempo presente e lembrasse de sua experiência em Auschwitz que já estava encerrada no passado familiar. As cascas, como reminiscências daquele momento e espaço. O gesto com o qual o historiador as manipula, é como se a partir delas começasse a escrever. Como se tais "objetos" recuperassem o vivido, como Levi tenta, incansavelmente fazer em *É isto um homem?* e por toda sua jornada. As cascas que são arrancadas por ele são relevantes para se pensar a relação entre algo que resta, que não

cessa, e que carrega portanto, o peso de uma experiência, sobrevivendo: "a casca é irregular, descontínua, acidentada" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70-71), escreve o autor. E assim como a casca, o é também a memória, a fotografia (que faz parte do livro de Didi-Huberman) e o próprio testemunho, que se constitui por falhas, pela falta.

Se pensarmos nas temporalidades, tanto a casca de bétula arrancada por Didi-Huberman quanto as fotografias feitas por ele são um testemunho, um resíduo de algo que, assim como a narrativa de Primo Levi "consiste precisamente no fato de sua possibilidade ser fundada na fala que falta, daquele que essencialmente não fala, daquele que está ausente e que o testemunho procura presentificar por procuração [...]" (PENNA, 2005, p. 48).

A fotografia de Didi-Huberman é tão frágil quanto o ato de testemunhar: registra o passado mas não é capaz de capturá-lo em sua totalidade se pensarmos que este já se encerrou na experiência vivida. Contudo, tanto um como outro, podem nos revelar caminhos para se pensar o vivido, e o que dele relampeja ainda em nosso presente: "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1994, p. 224).

O historiador da arte vê nas cascas de bétulas, uma possibilidade de revisitar e repensar o passado, assim como Levi vê na página em branco, à sua frente, a concretização de sua necessidade de liberação interior:

> [...] A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto com a finalidade de liberação interior. (LEVI, 2000, p. 8)

É, portanto, por meio das cascas e reflexões de Didi-Huberman e na narrativa de Levi que seus testemunhos se encontram. Pois, se o historiador procura por algo que não vemos, olha atentamente e indaga o Campo a partir das cascas, sua escrita se constitui também como uma espécie de testemunho, que embora não seja fruto de uma experiência traumática como a de Levi, perpassa pelo mesmo espaço, em um outro momento. Duas experiências distantes temporalmente: alguém que vivenciou de perto o horror em seu limite extremo em Auschwitz; e outro que visita este lugar, décadas depois, para também

tentar de algum modo perceber os restos daqueles dias sombrios, que ainda permanecem naquilo que "desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, chão fissurado, ferido, varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27). Experiências e narrativas distintas mas que parecem apontar para um não-esquecimento.

> O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o "real") com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o "real" equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada — mas nunca totalmente submetida. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47)

A escrita como contato com o sofrimento se coloca a todo instante, e fala por aqueles que não puderam fazê-lo. É preciso imaginação, como também coloca Didi-Huberman em uma passagem de *Cascas*, para testemunhar. O que acontecera em Auschwitz é da ordem do indizível – para lembrar o nome de Paul Celan –, mas, justamente, por isso se faz tão urgente a tentativa de se *falar sobre*. Um movimento que vai na contramão das palavras de um SS, lembrado por Levi em *Os afogados e os sobreviventes:*

> [...] Ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. [...] E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos Lager. (LEVI, 2016, p. 7)

Daí a importância do testemunho — não a denúncia, como bem coloca Levi no prefácio ao romance de 1947 — e de tentar narrar a experiência vivida aos outros. O testemunho se coloca como uma tentativa (muitas vezes, falha) de recuperação do "real", dispondo da literatura para tentar reapresentá-lo ao mundo. É na literatura, portanto, que Levi encontra um refúgio e um meio para tentar representar aquilo que havia vivenciado. E é também por meio dela, que décadas depois, Didi-Huberman se questiona, a partir das

cascas de bétulas dispostas sobre a folha em branco, sobre o comércio e o turismo que tiram o silêncio dos que ali ficaram,

> Essas lascas, esses restos, o chão rachado, fissurado, ferido, varado, a parede refeita com compensado, falam da "solução final", que exterminou milhares de judeus, nesse espaço que agora, anacronicamente, recebe milhares de turistas que tentam fotografar o horror, o que dele resta ou o que é reconstruído por meio das inúmeras placas informativas e dos percursos estabelecidos, nos quais há sempre a indicação de um limite (é fundamental considerar que o andar; vagar, é, aqui, conduzido e delimitado). Da mesma forma que muitos turistas não prestam atenção no solo e nas lascas, Auschwitz, reflete Didi-Huberman, pode ter esquecido seu "próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz". (PETERLE, 2014, p. 166)

O que fazer então com o peso dessa história? "Tanto o historiador como aquele que quer rememorar o genocídio encontram-se diante de uma tarefa nada fácil" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 79), mas que se faz necessária. Pensar o passado é pensar também como o encaramos e como ele reverbera no presente. O testemunho de Levi através de suas narrativas, e o questionador testemunho de Didi-Huberman são formas possíveis de se lidar com as experiências. O importante aqui é pensar nos movimentos encontrados pelos autores, que por caminhos diferentes, acabam se tornando vozes que em suas diferenças, procuram falar por aqueles que não puderam fazê-lo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PENNA, João Camilo. *Sobre viver (entre Giorgio Agamben e Primo Levi)*. Outra travessia [online], Florianópolis, n. 5, p. 39-63, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12580/11747>. Acesso em: 10 jul. 2019.

PETERLE, Patricia. Movimentos dos restos: encenações de Didi-Huberman e Giorgio Caproni. In: FLORES, Maria Bernardete; PETERLE, Patricia (org.). *História e arte*: herança memória e patrimônio. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 163-183.

SALGUEIRO, Wilberth; ZANDOMENICO, Yasmin. *É isto um homem?. Considerações éticas e estéticas a partir da obra de Primo Levi*. Cerrados 40 — Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura [online], Brasília, n. 40, p. 355-368, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25650/22547>. Acesso em: 10 jul. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença:* ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

O TESTEMUNHO EM O FIM DO HOMEM SOVIÉTICO DE SVETLANA ALEKSIÉVITCH

Herick Rodrigues Araújo (UFG)[1]

Resumo: Este trabalho propõe-se a realizar uma observação objetiva do trabalho literário de Svetlana Aleksiévitch em seu livro O Fim do Homem Soviético (2016), a fim de analisar como a autora se utiliza de testemunhos de cidadãos soviéticos como matéria prima de sua poética literária e cria, com seu trabalho artístico, um mosaico sobre a vida social de seus entrevistados e como essa narrativa constrói seus fatos, memória e sua identidade.
Palavras-chave: Testemunho; Memória; Reescrita.

Todo artista literário possui uma fonte de onde extrai material e inspiração necessários para produzir sua obra. No caso de Svetlana Aleksiévitch em *O Fim do Homem Soviético*, assim como em toda sua obra, o produto essencial para a criação artística é indubitavelmente o testemunho. Neste livro, podemos rapidamente perceber um grande mosaico, ou uma polifonia de vozes emanadas de centenas de indivíduos, que têm em comum o fato de terem nascido e se constituídos como cidadãos na antiga URSS. Tais pessoas são, quase como advindas de um mito, denominadas pela autora por *homo sovieticus*, um ser social que foi destituído de seu estilo de vida e, por não se adaptar ao desmembramento de sua nação e ao novo regime econômico imposto, vive à margem social e estaria em vias de desaparecer.

Diante disso, Aleksiévitch afirma dar voz a estes indivíduos cujos testemunhos constituem seus livros, pois tais narrativas foram sempre negligenciadas pela historiografia oficial e hegemônica de seu país. Assim, através de seus livros, o mundo conheceria as histórias do que Aleksiévitch chama de "socialismo doméstico" ou o modo como a vida se dava na banalidade do cotidiano soviético. Por isso, com tantas vozes diversas potencializando o escopo narrativo de sua obra, ela inicia seu discurso de recebimento do prêmio Nobel dizendo "Eu não estou sozinha neste pódio ... Há vozes ao meu redor, centenas de vozes" (ALEXIEVICH, 2015, p. 1, Tradução Nossa). Mais adiante, no mesmo discurso ela declara "Flaubert chamou a si mesmo de 'homem-pena'; eu diria que sou uma 'pessoa-ouvido'" (2015, p. 4, T. N.), e se o testemunho é a matéria essencial de seu trabalho, tal denominação auto referencial da autora nos esclarece o que seria o elemento mais intrínseco de sua atividade: ser a pessoa que ouve incondicionalmente o outro que relata o íntimo de sua vida.

[1] Mestrando em Letras e Literatura (UFG). Contato: herickvoodoo@hotmail.com.

No entanto, o uso de testemunhos na literatura afim de narrar o 'real', ou uma parte de uma realidade ainda desconhecida, não é uma invenção de Aleksiévitch. Ela, inclusive, começou a usar este método após ser inspirada pelo livro "*Venho da Aldeia em Chamas*" (1977, T. N.), de Ales Adamovitch, escritor bielorrusso que ela denomina como seu professor e mentor. Adamovich, também se utiliza do testemunho de dezenas de indivíduos para dar corpo a seus livros. Por isso, então, a originalidade de Aleksiévitch está em outro fator, como cita Rui Sarapicos:

> Svetlana inovou ao considerar que a voz do autor não era necessária: "Deve permanecer nos bastidores, fazendo as perguntas certas, escolhendo as personagens mais interessantes, juntando as frases mais ricas. E apagar-se das páginas". A autoria está na seleção e edição. (2016, p. 257).

Portanto, Aleksiévitch propõe que o autor, ao não interferir ou interpretar os testemunhos colhidos, permite que estes tenham mais força narrativa para emocionar e cativar seus leitores, "como se a força dos testemunhos fosse suficiente para extrair dali a "verdade" dos acontecimentos, sem que houvesse a necessidade de estabelecer quaisquer mediações entre os depoimentos e o leitor" (PERLATTO, 2017, p. 256). Assim, os relatos sem intervenção posterior alguma do autor teriam, para Aleksiévitch, uma proximidade maior com a realidade. Desta forma, Aleksiévitch deixa implícito que apenas formaliza as vozes presentes em seu livro como se com isso fizessem automaticamente um coro em apoio ao trabalho da autora, ignorando o processo de edição e montagem como elementos autorais de sua escrita. Neste ponto, encontramos um inconveniente: a autora se utiliza de testemunhos de terceiros em sua composição literária ao mesmo tempo em que age como se a subjetividade e os interesses de quem seleciona e publica um testemunho não interferissem neste processo em si.

No entanto, os relatos publicados por Aleksiévitch não são "uma questão, como veremos, e contrariamente às aparências, de testemunhos crus: a palavra de cada um é cuidadosamente tratada, cortada e arranjada de modo a tornar-se um elemento constituinte de um arranjo artístico" (ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009, p. 34, T. N.). Em seu processo de composição literária, diferente de seu mentor Adamovitch, Aleksiévitch não usa documentos, não comenta, nem se preocupa com a veracidade dos relatos. O foco é captar as emoções das pessoas que narram em relação a determinado acontecimento. Com isso, os fatos históricos ficam em segundo plano, quase como se não tivessem tanta importância. Para tanto, ela "vai estranhamente longe eliminando armadilhas narrativas e confiando quase exclusivamente em testemunhos que flutuam

sem contexto" (PINKHAM, 2016, p. 60, T.N.). Certamente, como uma escritora literária, Aleksiévitch tem todo o direito, em seu processo criativo, de criar, recriar e editar o texto presente em seu próprio livro. Contudo, tanto Sophie Pinkham (2016) quanto a tradutora Galia Ackerman, junto a Frédérick Lemarchand (2009), apontam que Aleksiévitch continua reeditando as narrativas presentes em seus livros em novas edições, ao ponto de mudar significados e trocar falas entre diferentes personagens. O problema dessa prática, no caso de Aleksiévitch, é que seus livros são preenchidos exclusivamente com testemunhos de outras pessoas, e que são comumente lidos como verdade histórica pelo público comum.

Além disso, como é importante saber, Aleksiévitch possui um outro livro que não é contabilizado dentro de sua coletânea, denominada por ela de *Vozes da Utopia*, da qual *O Fim do Homem Soviético* é o último volume. Esse outro livro complementar, chamado *Encantados pela Morte*, não chegou ao ocidente, tendo sido publicado apenas na Rússia e Bielorrússia. Não obstante, o que é importante saber sobre tal livro, que é pouco conhecido, é que parte substancial das narrativas que o compõe foram incorporadas como parte central em *O Fim do Homem Soviético*. Porém, tais testemunhos não foram simplesmente transpostos de uma edição à outra. Todos eles sofreram modificações consideráveis em seu conteúdo. Sophie Pinkham em seu artigo sobre o trabalho de reescrita de Aleksiévitch analisa alguns trechos da narrativa, mostrando como as mudanças feitas pela autora podem mudar a compreensão do texto pelo leitor. Neste trabalho, observaremos apenas alguns trechos da narrativa feita pela personagem Olga V., e poderemos analisar brevemente como Aleksiévitch reutiliza os testemunhos em sua obra.

Sendo assim, mostraremos primeiramente trechos publicados em *Encantados pela Morte*, seguidamente sobrepostos por suas versões reeditadas em *O Fim do Homem Soviético*. Na primeira edição encontramos a seguinte passagem:

> Agora, Eu não sei: minha mãe está viva ou não? Eu morei na estação de trem por duas semanas... Há milhares de pessoas lá... Ninguém precisa deles. Ninguém está esperando por eles. Toda Moscou é uma estação de trem... Uma Grande Estação... Quiseram me estuprar... duas vezes: uma vez um soldado, na outra vez um policial... (ALEKSIÉVITCH, 1994, p.145, T.N.)

Na segunda versão tal passagem se encontra desta maneira:

> Toda Moscou hoje é uma estação, uma grande estação. Um caravançará. O dinheiro acabou depressa. Duas vezes tentaram me estuprar: na primeira vez, foi um soldado; na outra, um policial. De madrugada, o policial me levantou do chão: 'Onde estão os seus documentos?'. Começou a me arrastar para a

> salinha da polícia. Tinha uns olhos raivosos... Mas como eu gritei! Ele ficou nitidamente assustado... Fugiu correndo: 'Sua idi-o-ta!'. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 319)

Pode-se notar que na segunda versão, há uma considerável adição à narrativa. Pois, na reedição do mesmo testemunho são expostos detalhes da ação sofrida. Todavia, contar ter sofrido duas tentativas de estupro já traz ao texto uma experiência muito dolorosa experimentada pela depoente. Então, uma grande carga dramática é adicionada ao texto, potencializando a força do discurso narrativo. Adiante, em outro excerto da primeira versão podemos ler:

> De dia, eu fugia para a Praça Vermelha. Ou ia às compras. Nas vendinhas. Eu queria muito comer. Uma mulher me comprou uma torta de carne. Eu não pedi. Ela comia, e eu olhava, e eu nem percebi que eu observava como ela comia. Como em um sonho ... Ir para algum lugar, correndo, para não ficar sentada na estação. Não pensar sobre comida, sobre minha mãe. Para onde ir? Para a Praça Vermelha... Minha mãe sonhou por toda a sua vida: ir para Moscou - ver a Praça Vermelha e Lenin... Isso é verdade. (ALEKSIÉVITCH, 1994, p.146, T.N.)

Na reedição encontramos o seguinte:

> De dia eu vagava pela cidade... ficava na praça Vermelha... De noite, era nas vendas de comida. Queria muito comer, uma mulher até comprou um pastel de carne para mim. Eu nem pedi... Ela estava comendo, e eu fiquei olhando ela comer... E ela ficou com dó de mim. Foi uma vez... Mas eu vou me lembrar dessa uma vez pelo resto da vida. Era uma senhora muito, muito velha. Pobre. Ir para algum lugar... só para não ficar ali sentada na estação... Não pensar em comida, não pensar na minha mãe. E foi assim por duas semanas. (*Chorando.*) No resto de lixo da estação dava para encontrar um pedacinho de pão... um ossinho de frango... (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 319)

Mais uma vez, percebemos que as adições postas no relato fornecem ao texto um peso literário maior ao intensificar gradualmente o sofrimento da narradora. Na segunda versão deste trecho nos é dito o motivo pelo qual a mulher doa uma torta de carne, ela teria sido movida por um sentimento de pena, 'ficou com dó'. Aliás, também é adicionada a informação de que a mulher era pobre e muito velha. Além disso, a imagem de degradação social sofrida pela narradora é acentuada ao ser adicionada à nova narrativa a informação de que ela tivera que procurar comida no lixo para sobreviver.

Entretanto, ao ser questionada sobre as mudanças feitas nos testemunhos em cada nova edição, Aleksiévitch afirma que o trabalho artístico dela é criar uma 'história das emoções' e justifica as alterações que faz nos relatos já publicados anteriormente dizendo que considera suas testemunhas como 'documentos vivos'. Assim, por manter contato contínuo com essas pessoas, ela iria adicionando novas informações de acordo com o que coletava em suas entrevistas posteriores. Isso explicaria, de certa forma, os

trechos adicionados à narrativa. Porém, até agora mostramos partes em que a autora incorpora fragmentos que causam um maior impacto emocional ao leitor, ou seja, que aumentam a intensidade do que é narrado. No entanto, Aleksiévitch ultrapassa o escopo das emoções em sua reescrita. Por exemplo, em *Encantados pela Morte*, no trecho seguinte aos dois expostos acima, encontramos tal fala:

> De dia eu vivia na Praça Vermelha. À noite - na estação ferroviária. Até a irmã da minha mãe chegar. De Ryazan. Duas semanas. Enquanto eu escrevia uma carta, enquanto ela chegava. Neste tempo, minha tia coletava dinheiro para a viagem, com vizinhos e parentes. Ela tinha oitenta anos de idade.
> - Olga... sua tia de Ryazan está esperando por você na sala de polícia. (ALEKSIÉVITCH, 1994, p. 146, T.N.)

Em *O Fim do Homem Soviético*, o mesmo trecho se encontra desta forma:

> Eu vivi assim, até chegar a irmã do meu pai, de quem nós não tínhamos notícia fazia muito tempo; nem sabíamos se estava viva ou não. Tinha oitenta anos. Eu só tinha o número de telefone dela. Eu ligava todos os dias, ninguém respondia. A tia estava no hospital. Mas eu já tinha chegado à conclusão de que ela tinha morrido.
> Aí aconteceu um milagre! Eu esperei tanto... e ele aconteceu... A tia veio atrás de mim. 'Olga... a sua tia de Vorónej está esperando na sala da polícia.' (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 319)

Neste ponto, novamente notamos elementos que aumentam a carga emocional da narrativa, como quando a narradora anuncia ter acontecido um milagre, que ela esperava tanto, o que não está presente na primeira edição. Porém, Aleksiévitch vai além. Ela altera informações que transmutam a própria realidade familiar da testemunha e como se configurou o episódio em si. Primeiramente, vemos que a tia esperada, no primeiro livro, é irmã da mãe, já no segundo, se torna irmã do pai. Além disso, a cidade de origem da tia é distinta de uma versão para a outra. Na primeira a tia vem de Ryazan, na outra ela vem Vorónej, cidades distintas com considerável distância entre si dentro do território russo. Não obstante, de uma versão a outra, até a configuração de representação da tia se modifica, a ponto de se contradizerem. Na reedição, por se encontrar doente, a tia é caracterizada como frágil, e, enquanto a narradora ligava constantemente e sem sucesso em sua casa, o conjunto da situação fazia com que acreditasse que sua tia falecera por conta, também, de sua idade avançada. Contudo, na primeira versão, a tia performa ativamente a ação de busca da sobrinha, apesar da idade. Ela percorre a vizinhança e procura outros parentes para poder adquirir recursos necessários para a viagem. Além disso, nesta versão, a narradora não faz ligações para a tia e sua tentativa de comunicação se dá através de uma carta, a qual a demora na confecção e chegada ao destino expressa pela conjunção 'enquanto' imprime ao texto

um maior empenho da tia, que já tomava a ação com o intuito de buscar a sobrinha perdida em Moscou.

Até aqui, os exemplos dados se configuram como trechos sequenciais em cada edição, os quais foram divididos com o intuito de se comparar separadamente cada um dos episódios da história da narradora apresentados, que, apesar de curtos, se distinguem claramente nessas poucas linhas. Em ordem, a tentativa de estupro, a fome exacerbada, a espera pela tia. Assim, de um trecho ao outro, podemos observar como Aleksiévitch vai reescrevendo o testemunho. A autora vai inserindo frases que intensificam a dor sofrida pela narradora e dão, de certo modo, um aspecto mais literário ao texto, e chega até mesmo ao ponto de mudar as características das pessoas envolvidas na história. Em seguida, observaremos uma última passagem que também dá sequência às anteriores nas duas edições e que apresenta alterações ainda mais substanciais à narrativa e à história da testemunha. Em *Encantados pela Morte*, o trecho está descrito desta maneira:

> Eu já tenho amigos aqui. Eles são bons, são normais. E eu sou da guerra ...
> Eu falo-falo para eles, e eles:
> - E aí? Vamos ao cinema.
> Eu falo-falo, e eles:
> - Você o que, está louca?
> E agora eu só penso na morte e acho que... não consigo entender a morte...
> Eu ouvi na TV... O padre falou... Ele disse estas palavras: a misteriosa e assustadora sensação de sofrimento... A misteriosa e assustadora... Eu comecei a pensar sobre isso... Sobre estas palavras...
> E minha tia? Ela vai até Deus para se consolar... E ela diz que a morte deve ser conquistada. Com sofrimento.
> Eu me ajoelhava e pedia: "Senhor! Eu posso agora! Eu quero morrer agora!" (Esquece que não está só. E já para si mesma, para si mesma faz a mesma pergunta.) Agora, eu não sei: minha mãe está viva ou não?
> Ontem fui ao parque... Beijei... Eu beijei?! Ri... Sorrio... Vivo...
> Que, tudo isso aconteceu comigo, não foi? Lá... na guerra... (Silencio)
> Eu não posso sobreviver a isso... (Silencio.) Eu não posso sobreviver a isso que eu sobrevivi... Como assim? Não sai da minha cabeça... Não estou louca...
> Senhor! Eu quero morrer agora!!" (ALEKSIÉVITCH, 1994, p.146-47, T.N.)

Contudo, em *O Fim do Homem Soviético*, o mesmo trecho se encontra assim:

> Agora eu moro em Vorónej... Trabalho em qualquer lugar que me aceitam: lavando louça em restaurante, de vigia em construções, vendi fruta no mercado de um azerbaidjano, até eu começar a me encher. Agora sou topógrafa. Fui contratada como temporária, é claro, mas é uma pena: o trabalho é interessante. O diploma de conclusão do curso técnico de saúde foi roubado na estação de Moscou. E todas as fotos da minha mãe. Eu e a tia vamos à igreja. Eu fico de joelhos e peço: 'Meu Deus! Agora eu estou pronta! Quero morrer agora!'. Toda vez eu pergunto para Ele se minha mãe está ou não está viva. Obrigado... Obrigado por não ter medo de mim. Não vira os olhos como os outros. Você ouve. Eu não tenho amigas aqui ninguém cuida de min. Eu fico falando... e falando... De como eles estavam lá

> estirados... jovens, belos... (*Com um sorriso insano nos lábios.*) Os olhos abertos... os olhos bem abertos...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 320)

É evidente que esses fragmentos são totalmente díspares de uma edição para outra. Mais uma vez, Aleksiévitch altera características importantes da narrativa, que modificam consideravelmente como o leitor vai compreender a vida da narradora e suas relações interpessoais. Na primeira versão, a testemunha diz possuir amigos que a acompanham, apesar de seus devaneios com a guerra e a morte. Na outra versão, além de dizer não possuir amigos, ela afirma que não há ninguém para cuidar dela. Ainda na versão encontrada em *O Fim do Homem Soviético*, o começo da passagem enfatiza a relação empregatícia da testemunha em sua nova vida, trecho inexistente na edição anterior. Outra mudança significativa no texto é a exclusão do trecho em que a narradora diz ir ao parque e experenciar momentos felizes de uma vida normal, ainda que em seguida ela reafirme seu sofrimento e desejo de morte. Na reedição, a própria Aleksiévitch adiciona entre parênteses uma descrição da testemunha no momento em que narra sua história, e ela é caracterizada com um componente de loucura, pois a autora diz que ela tem um sorriso insano nos lábios, além de ficar falando sobre os mortos que viu na guerra. Não obstante, além de suprimir o episódio sobre a ida da narradora ao parque, na segunda versão, em seu lugar, Aleksiévitch adiciona uma fala em que a testemunha agradece a autora por suas qualidades de ouvinte, momento em que, por compararmos as duas versões, temos a impressão de um desejo de autoproclamação do trabalho da autora.

Assim, mesmo com poucos exemplos, podemos observar que Aleksiévitch não escreve apenas uma ‘história das emoções’, como reescreve os testemunhos colhidos até o ponto de atingir o efeito emocional desejado na sua leitura, ainda que precise alterar características pessoais das personagens. Por isso, ao alterar esses testemunhos tão livremente, Aleksiévitch nos impõe um debate ético sobre o uso de testemunho de terceiros para se narrar uma história. Podemos discutir o método de Aleksiévitch em proximidade com outros métodos de coleta e publicação de relatos orais.

Para um melhor entendimento, faremos uma comparação do trabalho e método de Aleksiévitch com o de Ecléa Bosi. Contextualizando, Bosi possui um excelente livro chamado *Memória e Sociedade* (2010), no qual publica os testemunhos de determinadas pessoas para, além de registrar suas memórias, compreender o processo de construção de suas lembranças e, nesse sentido, escrever uma história sobre o local onde viveram, a

partir da perspectiva dessas pessoas e diferente da historiografia oficial. No entanto, devemos esclarecer, Bosi não produziu um livro no âmbito da literatura, mas sim um estudo científico na área da psicologia social centrado na memória. Porém, o que nos interessa aqui é o método de coleta, interpretação e publicação destes testemunhos. Assim, poderemos traçar um paralelo entre as duas autoras e compreender melhor como a escritora bielorrussa utiliza os testemunhos que recolhe.

Aleksiévitch, em seu processo de criação, como já dito, alega que o autor deve estar invisível e suas interpretações não devem manifestar-se no livro, pois, assim, os depoimentos seriam mais autênticos. Assim, a voz autoral direta de Aleksiévitch praticamente desaparece do texto de seus livros. Em contrapartida, Bosi traz sim suas interpretações sobre os testemunhos que colhe em seu livro, porém, sob a luz de teorias da memória e da psicologia social, também expostas pela autora. Para tal, Bosi organiza seu livro em capítulos que ordenam teoria, testemunhos e interpretação. Bosi pondera e traz suas conclusões sobre o teor dos testemunhos expostos, ancorada pela teoria previamente dada no princípio do livro.

Desta maneira, Bosi interpreta os testemunhos, ainda que em um capítulo distinto de onde se encontram os mesmos. Com isso, ela deixa sua voz autoral no texto bastante evidente e, mesmo assim, os depoimentos sobre a vida de seus interlocutores não se tornam menos verdadeiros, menos autênticos ou vazios de emoções. Afinal, tirar conclusões sobre a narrativa memorial de outrem em uma obra literária ou científica não significa falsificá-las ou retirar sua autenticidade, desde que o autor deixe claro suas intenções, metodologia e, durante o processo, aja com ética e honestidade em relação às falas de suas testemunhas. Bosi nos expõe seu ponto de vista sobre o tema quando afirma que; “Depoimentos colhidos, por mais ricos que sejam, não podem tomar o lugar de uma teoria totalizante que elucide estruturas e transformações econômicas, ou que explique um processo social, uma revolução política.” (2013, p. 49). Por isso, dialogar dialeticamente sem julgamentos morais com os testemunhos tem sua importância, pois o depoente como um ser social está sujeito a influências ideológicas do meio socio-histórico, econômico e político em que vive. Ou seja, uma narrativa testemunhal apresenta uma perspectiva individual sobre algum acontecimento e não necessariamente a verdade sobre tal.

Apesar da confiança que pode recair sobre a narrativa memorial como reconstrução de um passado particular e verdadeiro, Ecléa Bosi alerta que "a memória oral também tem seus desvios, seus preconceitos, sua inautenticidade." (2013 p. 18). Com isso, Bosi quer nos dizer que apesar da necessidade de ouvir e compreender as memórias narradas de um povo como uma história real, necessitamos ter um posicionamento crítico e sempre alerta, pois "A memória oral é um instrumento precioso se desejamos construir a crônica do quotidiano. Mas ela sempre corre o risco de cair numa "ideologização" da história do quotidiano, como se esta fosse o avesso oculto da história política hegemônica." (2013, p. 15). Desta forma, podemos começar a entender que mesmo quando as narrativas mnêmicas são rejeitadas pelo historicismo do discurso hegemônico, elas não necessariamente se opõem a ele. Bosi discorre sobre a formação estereotipada do pensamento e da opinião do indivíduo e diz que a memória oral foge da unilateralidade que certas instituições fingem ter, demonstra contradições e que aí está a sua maior riqueza. Ou seja, a memória oral não está isenta de críticas, desconfianças e investigações ao se propor tentar representar a vida real.

Aleksiévitch sabe que suas testemunhas também estão propensas a narrar suas memórias de um ponto de vista ideologizado, no qual se forjaram por toda sua vida, reforçando algum fator social, mas deixando escapar outro, sendo, inclusive, contraditórias em certos momentos. Ela demonstrou saber da não imparcialidade narrativa de suas testemunhas quando discursou na cerimônia de recebimento do prêmio Nobel (2015, p.7), porém não o esclarece no livro finalizado. Com isso, a autora deixa escapar a oportunidade de nos fazer entender de onde emergem essas contradições narradas e como elas se dão, no intuito não de julgá-las moralmente, mas de compreendê-las em sua totalidade.

Obviamente, o texto literário não tem a obrigação de explicar os detalhes de cada acontecimento que narra, diferente do texto científico que tem o dever de deixar claro o que pretende. Por isso, a literatura não tem um dever intrínseco com a 'verdade'. Um texto literário ficcional, por exemplo, não trata da verdade fatual, como ele também não é necessariamente irreal. Tal texto traz em seu âmago uma representação mimética do mundo, que advém da percepção de mundo do autor que o cria e, por isso, é subjetivada. Desta forma, já é esperado que o leitor perceba e interprete, por si mesmo, a mimesis presente no texto que lê. Contudo, na literatura testemunhal, como explica Márcio

Seligmann-Silva; "não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de "manifestação" do "real". É evidente que não existe uma transposição imediata do "real" para a literatura: mas a *passagem* para o literário" (2003, p. 382). Por conseguinte, *O Fim do Homem Soviético* é um texto literário não-ficcional, que traz narrativas sobre acontecimentos que tiveram lugar na vida de pessoas reais. Sendo assim, os testemunhos presentes no livro são narrados pelos próprios indivíduos que presenciaram diretamente o ocorrido e, por isso, não são uma representação do mundo, mas a realidade observada e vivida por tais narradores. Portanto, o texto de cunho testemunhal é comumente lido como verdade fatual e, por isso, se sofre qualquer alteração por parte de quem o publica, é pertinente que os motivos dessa mudança sejam esclarecidos.

De qualquer forma, não podemos assumir que um testemunho oral é necessariamente verdade por se tratar de um relato de vida, como também a interpretação do autor que os publica não se torna verdade, nem mesmo a melhor interpretação, apenas por utilizar determinada teoria, qualquer que seja, para sua análise. É necessário que tenhamos sempre uma leitura crítica e atenta daquilo que nos chega como verdade e, sempre que necessário, que busquemos a realidade das informações fornecidas pelo autor que expõe qualquer relato. Além disso, ao silenciar a própria voz autoral em seus livros, Aleksiévitch não elimina de fato a sua influência, enquanto autora, nos testemunhos publicados. Ela decide quais falas estarão presentes e em qual ordem, de acordo com o que ela julga mais adequado e, obviamente, "a própria escolha da ordem de acontecimentos, ou a simples decisão sobre que eventos mencionar, pode implicar em trazer para uma narrativa determinados significados" (BARROS, 2012, p. 15). Com isso, ao utilizar essa abordagem, Aleksiévitch age como um fantasma que ainda que invisível movimenta os objetos de nossa percepção.

Há, todavia, um outro ponto de distinção entre os métodos de Aleksiévitch e Bosi. A delimitação contingencial das testemunhas e a publicação de seus relatos seguem caminhos diferentes entre as duas autoras. Para compor *O Fim do Homem Soviético* são recolhidos relatos de centenas de pessoas, sendo que a autora chega a visitar a mesma pessoa por até vinte vezes. Aleksiévitch ouve o relato de qualquer um que queira expor para ela suas histórias. Assim, ela não faz nenhum tipo de delimitação social das pessoas que serão ouvidas, como idade, nacionalidade, classe etc. Apesar disso, apenas

os relatos de algumas dessas pessoas irão compor o livro. A questão é que ao ouvir suas testemunhas, Aleksiévitch seleciona aquelas, ou melhor, os trechos memoriais daquelas que se encaixam melhor ao tema proposto para seu livro, de acordo com o que ela buscava. Como expõem Ackerman e Lemarchand; "ela repete frequentemente que se vê "como uma escavadora de ouro que separa toneladas de matérias-primas para encontrar uma história completa, às vezes uma página, às vezes uma linha, digna de Dostoiévski"" (2009, p. 34, T.N.). Isso demonstra, obviamente, que as intenções artístico-literárias de Aleksiévitch se sobrepõem aos outros fatores de sua escrita.

Por outro lado, em *Memória e Sociedade*, Bosi faz uma delimitação precisa de seus interlocutores. Ela recolhe os relatos de apenas oito pessoas, as quais, a própria autora esclarece, "tinham em comum a idade, superior a setenta anos, e um espaço social dominante em suas vidas: a cidade de São Paulo" (BOSI, 2010, p. 37) e que, também, foram trabalhadores durante suas vidas. Nas páginas do livro, Bosi expõe os relatos de suas testemunhas na íntegra e, só a posteriori, faz uma análise psicossocial do que ouviu, independentemente do que foi narrado. Além disso, Bosi não deixa seus interlocutores sem saber qual parte de sua história será publicada, pois permite a cada uma das testemunhas revisar o que foi colhido para que tenham o direito de decidirem o que querem manter ou não. Bosi afirma;

> O depoimento deve ser devolvido ao seu autor. Se o intelectual quando escreve, apaga, modifica, volta atrás, o memorialista tem o mesmo direito de ouvir e mudar o que narrou. Mesmo a mais simples das pessoas tem esse direito, sem o qual a narrativa parece roubada. (2013, p. 66)

Assim, Bosi garante a autonomia de suas testemunhas para decidirem, ao final, a composição e encadeamento de seu passado. Contudo, como escritora literária e, por isso, produtora de arte, Aleksiévitch teria uma liberdade maior para trabalhar os testemunhos de maneira literária e não científica, porém, a maneira como ela mantém uma constante reescrita de testemunhos já publicados anteriormente causa certa estranheza. Seu modelo criativo vai além de tentar escrever uma "história das emoções" para criticar uma historiografia hegemônica e expor uma verdade não contada, pois mesmo sendo as emoções o foco narrativo, ao invés dos fatos ordenados, essas mesmas emoções são, de certa forma, modificadas a cada edição para causar a comoção desejada pela autora nos leitores. Com isso, duas pessoas que leem pela primeira vez duas edições distintas do mesmo livro de Aleksiévitch, terão experiências de leitura e compreensão do texto divergentes uma da outra.

Seguramente, como escritora em processo de criação, alterar determinados elementos para transmitir com mais efetividade o que se pretende narrar não é sequer um problema. Contudo, o material usado por Aleksiévitch em conjunto com a proposta de mostrar uma outra verdade interior, inerente à realidade soviética, que ela própria tenta nos passar, faz com que a autora precise negociar com estes sujeitos sem sobrepor sua aspiração artística sobre os testemunhos destes. Quando não, seria proveitoso que Aleksiévitch não ocultasse sua autoria ao retirar sua voz direta do texto, assim ela não deixaria dúvidas sobre suas intenções e daria às suas testemunhas mais autonomia sobre o próprio passado.

Referências

ACKERMAN, Galia; LEMARCHAND, Frédérick. Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'oeuvre de Svetlana Alexievitch, *Tumultes*, Vol. 1, n°32-33, p. 29-55, 2009.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALEKSIYEVICH Svetlana. *Zacharovannyye smert'yu*. (Russo) [s.l.] [s.n.] 1994.

ALEXIEVICH, Svetlana. *Nobel Prize Lecture*. Nobel Foudation, 2015.

BARROS, Jose D'Assuncao. Tempo e narrativa em Paul Ricoeur Considerações sobre o círculo hermenêutico. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 9 Ano IX nº 1, p. 1-27, Janeiro/ Fevereiro/ Março/ Abril de 2012.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade:* Lembranças de velhos. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*: ensaios da psicologia social. 3. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013.

PERLATTO, Fernando. Svetlana Aleksiévitch, a Grande Utopia e o cotidiano. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 250-263, maio-ago. 2017.

PINKHAM, Sophie. Witness Tampering: Nobel laureate Svetlana Alexievich crafts myths, not histories, *New Republic*, p. 58-61, setembro de 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o "real". *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na Era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.

SARAPICOS, Rui. Svetlana Alexievich, Vozes de Chernobyl: história de um desastre nuclear, *Configurações*, vol. 17, p. 255-258, 27 de junho de 2016.

NOSSA CLASSE, DE TADEUSZ SŁOBODZIANEK: TEATRO, VERDADE HISTÓRICA E RECEPÇÃO CRÍTICA

Jorge Rafael Krebs Ribeiro (UFPR)[1]

Resumo: Este artigo pretende apresentar um estudo sobre a controversa recepção da peça *Nossa classe*, do dramaturgo Tadeusz Słobodzianek, por parte da crítica na Inglaterra, após a sua estreia em Londres, em 2009. Para tal, além de se traçar um panorama da obra e uma breve biografia do autor, pretende-se mostrar como essa recepção controversa da crítica inglesa se relaciona com os fatos históricos que permeiam a peça. *Nossa classe* é livremente inspirada em um dos episódios mais sombrios da história da humanidade: o pogrom de Jedwabne, no qual a cidade polonesa teve grande parte de sua população judia dizimada, em 1941. Também serão abordadas, como forma de contraponto, a encenação e a crítica da versão brasileira da peça de Słobodzianek.
Palavras-chave: Tadeusz Słobodzianek. Teatro polonês em tradução. Pogrom de Jedwabne.

Introdução

Tadeusz Słobodzianek nasceu em 1955, na região da Sibéria. Seus pais eram poloneses e veteranos do Exército Nacional, um dos mais importantes movimentos de resistência da Polônia durante o período das ocupações nazista e soviética, na época da Segunda Guerra Mundial. Foram prisioneiros políticos exilados e sobreviveram aos horrores do Gulag Soviético por dez anos, antes de serem libertados em Yeniseysk, cidade onde nasceria Słobodzianek, um ano depois. Em seguida, a família foi autorizada a voltar à Polônia, onde se estabeleceu na cidade de Białystok.

Durante o colegial, no início da década de 1970, Słobodzianek desenvolveu grande fascínio pelo teatro (BARGETTO, 2016), e viajava com frequência a Varsóvia para acompanhar as grandes produções encenadas no *Teatr Dramatyczny*. Anos mais tarde, começou seus estudos na área de teatro na Universidade Jaguelônica, em Cracóvia, uma das mais conceituadas universidades da Europa.

Segundo Bargetto (2016), na universidade, Słobodzianek começou a escrever resenhas sobre teatro no jornal acadêmico. Posteriormente, seus textos críticos ganharam a atenção da revista *Polityka*, uma das mais prestigiosas revistas da Polônia, onde trabalhou durante dois anos. Seu trabalho como dramaturgo começou logo após sua saída da *Polityka*, em 1981, com uma peça infantil. No ano seguinte, teve sua estreia como diretor.

[1] Mestrando em estudos da tradução (UFPR). Contato: rafakrebs@hotmail.com.

Em seguida, Słobodzianek iniciou um longo e produtivo período de contribuição com o universo do drama polonês. Em sua peregrinação, que durou mais de dez anos, passou por várias cidades da Polônia, até decidir se mudar para Varsóvia. Na capital polonesa, começou um capítulo importante da sua história: o de professor, formador e revelador de dramaturgos.

Durante seu período como professor, ao perceber que não havia um método de ensino formal de dramaturgia estabelecido na Polônia, Słobodzianek desenvolveu um sistema próprio, baseado em um cuidadoso estudo de técnicas internacionais de ensino do drama. Fundou, então, no início dos anos 2000, o Laboratório de Drama (*Laboratorium Dramatu*) em Varsóvia, primeiro nas dependências do Teatro Nacional e em seguida como um teatro/escola independente.

Foi na bela cidade de Wigry, na pequena e bucólica região da Masúria, às proximidades de um lago, que o Laboratório de Drama existiu por quase uma década. Słobodzianek reunia, durante os verões, um grupo seleto de dramaturgos, diretores e atores. Além da comunidade teatral, profissionais de outras áreas (historiadores, sociólogos, filósofos) também eram convidados para uma semana intensa de estudo e trabalho no laboratório. O resultado foi extremamente positivo: mais de quarenta peças foram encenadas pelo grupo por toda a Polônia. Além disso, muitos dramaturgos tiveram suas carreiras alavancadas com a ajuda das aulas.

O período que sucedeu as experiências de Słobodzianek com o laboratório foi altamente prolífico. De volta a Varsóvia, a média de produção do dramaturgo era de quase oito peças por ano. Seu êxito o levou até o teatro *Na Woli*, no distrito de Wola, Varsóvia, que seria o palco de sua peça de maior sucesso - *Nossa classe*, de 2009.

Com êxito tão substancial, *Nossa classe* ganhou o mundo. Estreou em setembro de 2009 nos palcos da Inglaterra antes mesmo de ter sua première na Polônia. Além disso, venceu o Prêmio *Nike*, o maior prêmio literário polonês, na categoria drama, em 2010.

Logo após sua première nos palcos ingleses, porém, algumas resenhas de jornais de destaque, como o *The Guardian* e o *The Telegraph*, por exemplo, pareciam sugerir que a peça teria a intenção trazer respostas definitivas para um dos episódios mais controversos e obscuros da história da *Shoah*: o pogrom de Jedwabne. Este artigo pretende, então, questionar as causas dessas insuflações feitas por parte da crítica inglesa. A produção brasileira da peça, encenada em agosto de 2013 pelo *Núcleo*

Experimental, com direção de Zé Henrique de Paula, também será explorada, bem como sua recepção pela crítica no Brasil.

Nossa classe e o pogrom de Jedwabne

A peça conta a história de um grupo de colegas de classe – dez, ao todo –, cinco poloneses católicos e cinco judeus, que crescem juntos desde os bancos escolares. A história se passa entre 1925 e o início dos anos 2000, na Polônia. À época de escola, eles convivem juntos e dividem suas ambições, que envolvem os mais variados ofícios: estrela de cinema, piloto, professor, médico, bombeiro etc. Entre brincadeiras, aulas e poemas-canções infantis - segundo aponta Słobodzianek (2009, p.5), poemas de autoria de Marcin Wicha) -, porém, é possível perceber logo no início da peça uma propensão ao antissemitismo por parte dos cristãos poloneses:

> HENIEK: Queridos colegas, agora é hora de uma oração. De acordo com as novas determinações baixadas pelo Ministério da Educação, eu gostaria de solicitar que, neste momento, os nossos colegas judeus se dirijam ao fundo da sala.
> *Os judeus obedecem.*
> Muito obrigado.
> Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo…
> Amém" (SŁOBODZIANEK, 2009, p. 17, tradução de Zé Henrique de Paula)[2]

À medida que as crianças crescem, a guerra irrompe. Na peça, a Polônia é invadida primeiro pelos soviéticos e em seguida pelos nazistas (historicamente, se dá o contrário). A divisão vai se delineando da seguinte forma: os poloneses cristãos parecem estar aliados, em sua maioria, aos nazistas; os judeus, por sua vez, ao Exército Vermelho soviético. A separação também atinge os agora ex-colegas de classe. Quando os nazistas tomam o poder, a população judia da cidade é brutalmente dizimada. A divisão da classe culmina, então, em assassinatos brutais, estupro, tortura, traição e roubo. Ao final da primeira parte[3], a cena mais chocante da peça narra o extermínio em massa dos judeus, que são presos e queimados vivos em um celeiro – ato perpetrado pelos próprios poloneses católicos. Por fim, a segunda parte narra os eventos posteriores

[2] HENIEK: Dear classmates, it is now time for a prayer. In accordance with the new directives handed down by the Minister of Education, I would, at this time, ask out Jewish colleagues to repair to the back of the class. / *They do*. / Many Thanks. / In the name of the Father, The Son, and The Holy Spirit... / Amen.

[3] A divisão em duas partes, utilizada aqui para efeito da análise e discussão do texto, ocorre somente na encenação brasileira da peça.

ao massacre e a busca dos judeus por justiça – e também por vingança. Quanto à estrutura, a peça é dividida em quatorze partes, chamadas por Słobodzianek de "lições". Vale ressaltar também que o dramaturgo faz questão de deixar claro o caráter póstumo de *Nossa classe*: na lista de *dramatis personae*, cada um dos nomes é seguido de sua respectiva data de nascimento e de morte. Outro elemento crucial para o entendimento da peça (e também para entendermos melhor a reação de parte da crítica ao interpretá-la) é a menção que Słobodzianek faz, em paratexto, a fontes históricas que serviram de inspiração para a peça. Entre elas, estão os livros *Neighbors*, de Jan T. Gross e *We from Jedwabne*, de Anna Bikont. Assim, fica claro que o dramaturgo usou o pogrom de Jedwabne como pano de fundo para a construção de sua peça.

A questão é polêmica e extremamente delicada, pois o massacre ocorrido em 10 de julho de 1941 na cidade de Jedwabne é uma chaga perpétua não somente na história da Polônia, mas na história de toda a humanidade. As contradições que envolvem o massacre são muitas – o número de judeus assassinados (as contas variavam entre 300 e 1600 – quase toda a população judia da cidade); a autoria do massacre, que foi atribuída aos moradores poloneses de Jedwabne; a motivação desse ato bestial de crueldade (antissemitismo enraizado?; incitação ao ódio pelos nazistas?; ameaça real por parte dos nazistas, que assistiam e supervisionavam a tudo, armados até os dentes?), entre outras.

Tais dúvidas foram reaquecidas, em parte, justamente pelo lançamento do livro *Neighbors*, de Jan T. Grossman, em janeiro do ano 2000. Com isso, entre 2000 e 2003, o Instituto Nacional da Memória polonês (*Instytut Pamięci Narodowej*, IPN) abriu uma nova investigação para que se tentasse chegar a uma conclusão sobre os fatos. As respostas foram publicadas pelo IPN em junho de 2003, em um relatório rico em detalhes e depoimentos. Entre as principais conclusões, podemos citar[4]:

a) Os poloneses residentes em Jedwabne e arredores foram considerados os perpetradores do crime *sensu stricto*; a responsabilidade do crime *sensu largo* poderia ser atribuída aos alemães nazistas. Em outras palavras, o IPN descobriu que os poloneses tiveram um papel decisivo no massacre, mas que o ato foi instigado pelos alemães nazistas;

b) Ao menos 340 judeus foram mortos no pogrom. O número pode ser dividido em dois grupos: o primeiro contendo de 40 a 50 homens e o segundo, cerca de 300

[4] IPN (July 17, 2003). "*Insight Into Tragedy*". The Warsaw Voice Monthly. Archived from the original (Internet Archive). Acesso em 01/03/19.

pessoas, entre elas, mulheres e crianças. O IPN afirma ainda que o número exato de judeus mortos não pode ser determinado. Segundo Polonsky e Michlic (2004, p. 134), o número estimado de 1600 vítimas é altamente improvável e não pôde ser confirmado durante a investigação;

c) Ao menos 40 homens poloneses foram os perpetradores do crime. O IPN apontou ainda que o restante da população estava totalmente passiva e não participou do massacre.

Para Gross, um dos grandes responsáveis pela retomada dos estudos acerca do episódio, o número é radicalmente maior:

> O ponto central da história que estou prestes a apresentar neste pequeno volume é, a meu ver, algo totalmente sem precedentes: um dia, em julho de 1941, metade da população de uma pequena cidade do leste europeu assassinou a outra metade – cerca de 1600 homens, mulheres e crianças. (GROSS, 2001, não p., tradução nossa)[5]

Tendo em vista os elementos semânticos e extratextuais presentes na peça e os fatos históricos apresentados acima de forma breve, é possível entender melhor o porquê dessa reação controversa por parte da crítica inglesa, logo após a première de *Nossa classe* no *National Theatre*, em Londres: se a peça é abertamente inspirada em um fato histórico (e é apresentada ao espectador como uma "história em 14 lições"), seria comum entendermos que tudo o que nela foi relatado pertence à esfera do real, sendo, assim, parte de uma verdade incontestável. É evidente, porém, que a questão não é tão rasa a ponto de ser resolvida de forma tão apressada. A literatura, o teatro e cinema fazem uso dessa ferramenta com certa frequência: história e fatos reais são comumente revistos e alterados em obras de ficção. Em um exemplo algo radical, seria o mesmo que acusar o filme *Bastardos inglórios*, do cineasta americano Quentin Tarantino, de inconsistência histórica, considerando-se que Adolf Hitler não morreu em decorrência de uma rajada de metralhadora durante um incêndio em um teatro, que fazia parte um elaborado plano engendrado por um grupo de judeus violentos tomados pelo espirito da vingança. Vale ressaltar o caráter hiperbólico do exemplo, pois não há alterações históricas radicais dessa natureza em *Nossa classe*. A ideia é apontar que, conforme salienta Słobodzianek, o teatro não precisa necessariamente ser o portador de uma

[5] The centerpiece of the story I am about to present in this little volume falls, to my mind, utterly out of scale: one day, in July 1941, half of the population of a small East European town murdered the other half - some 1600 men, women, and children.

verdade factual, muito menos precisa julgar ou resolver uma questão tão complexa e delicada como o pogrom de Jedwabne:

> [...] a literatura, e especialmente o teatro, tem outros objetivos além de buscar a verdade histórica ou criminal. [...] não trato de eventos históricos, embora recorra extensivamente a várias fontes judiciais, jornalísticas ou acadêmicas. Meu propósito é perguntar: por que o que aconteceu no verão de 1941 [...] me atormenta tanto? " (SŁOBODZIANEK, 2010. Entrevista a Juliusz Kurkiewicz)[6]

Na mesma entrevista, Słobodzianek ressalta ainda que o nome "Jedwabne" (que em polonês significa "sedoso" ou "de seda", literalmente) aparece na peça somente quando um lenço de um general alemão é citado. Para quem lê o texto ou vê uma encenação de *Nossa classe* em qualquer outro idioma, portanto, não há menção alguma ao nome "Jedwabne" ao longo da peça. Assim, o dramaturgo torna clara a sua posição: o texto é baseado livremente em fatos reais e não quer de forma alguma trazer soluções históricas à tona.

A première em Londres e a crítica inglesa

A trajetória percorrida por *Nossa classe* pode ser considerada incomum: a estreia ocorre em Londres, em 2009, e não na Polônia, como seria de se esperar. Trata-se então de uma première que ganha os palcos a partir da versão de Ryan Craig, dramaturgo e roteirista inglês, com base em uma tradução do polonês para o inglês feita por Catherine Grosvenor, dramaturga e tradutora escocesa, e dirigida pelo também inglês Bijan Sheibani.

O livro que deu origem à versão encenada na Inglaterra, editado pela *Oberon Books* de Londres, conta com uma peculiaridade significativa quando comparado ao livro polonês, editado pela *słowo/obraz terytoria*: na versão inglesa, a seção de notas e agradecimentos assinadas pelo autor, onde Słobodzianek expõe as fontes históricas que lhe serviram de inspiração (entre elas os livros de Gross e Bikont), encontra-se logo no início, na página 5, com considerável destaque, sob o título de *Acknowledgements* ("agradecimentos" em inglês, literalmente). Já na edição do texto original polonês, a

[6] [...] literature, and particularly theatre, has other aims than to seek historical or criminal truth. [...]I don't deal with historical events, although I do draw extensively from various judicial, journalistic, or academic sources. My purpose is rather to ask: Why does what happened in the summer of 1941, [...]torment me so much?". Disponível em <https://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek>. Acesso em 01/03/2019

mesma seção aparece somente em um parágrafo, ao final do livro, sob o título de *od autora*: literalmente, "do autor" em polonês.

As principais resenhas veiculadas logo após a estreia da peça em Londres datam de 2009 – uma publicada pelo *The Guardian* e a outra, pelo *The Telegraph*. A primeira, escrita pelo crítico de teatro Michael Billington, logo no parágrafo inicial relaciona a peça à atribuição de culpa aos poloneses pelo massacre em Jedwabne:

> 1600 judeus foram massacrados na pequena cidade polonesa de Jedwabne no verão de 1941. Esse é o ponto de partida para essa peça de Tadeusz Slobodzianek, que segue pesquisas recentes atribuindo o massacre não aos ocupantes nazistas, mas à comunidade local. (BILLINGTON, 2009, não p., tradução nossa) [7]

Billington aponta ainda que *Nossa classe* é uma peça vigorosa sobre culpa comunal, e conclui com aspas de um dos personagens: "você nunca pode enterrar a verdade".[8] Fica claro então que, para o crítico, a busca por uma verdade histórica foi o fator seminal em sua análise da peça.

A segunda resenha, publicada em novembro de 2009 no jornal inglês *The Telegraph* pelo crítico de teatro Dominic Cavendish, sob o tendencioso título de "*Nossa classe* no *National Theatre* é realmente uma lição de história tão confiável assim? "[9], é ainda mais enfática em apontar a relação da peça com os fatos históricos envolvendo o pogrom de Jedwabne. Cavendish chega a enumerar as falhas e omissões históricas da peça, dando a entender que Słobodzianek pode ter sido parcial ao longo da narrativa.

Ao sugerir isso, porém, o que fica claro é exatamente o contrário: Cavendish é quem assume uma posição ideológica (evidentemente em defesa dos poloneses, como veremos) no decorrer da resenha. Este exemplo ilustra de forma precisa a complexidade e a delicadeza do assunto. Para o crítico, que na resenha revela sua descendência polonesa, o fardo de um massacre dessa magnitude é pesado e injusto demais para ser

[7] 1,600 Jews were massacred in the small Polish town of Jedwabne in the summer of 1941. Such is the starting-point for this play by Tadeusz Slobodzianek which follows recent research by attributing the slaughter not to the occupying Nazis but to the local community. Disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/24/our-class-michael-billington-review>. Acesso em 01/03/2019.

[8] A fala, não citada na resenha, é do personagem Jakub Katz, em diálogo com Zygmunt: "You really think, Zygmunt, Rysiek won't find out the truth? Find out who really betrayed him to the Soviets. You can never bury the truth. " (SŁOBODZIANEK, 2009, pag. 62)

[9] "Is Our Class at the National Theatre really such a reliable history lesson?". Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/6530381/Is-Our-Class-at-the-National-Theatre-really-such-a-reliable-history-lesson.html>. Acesso em 03/03/2019.

assumido de forma irrefutável pela comunidade polonesa. Cavendish contesta, então, todo e qualquer ponto polêmico levantado tanto pelas pesquisas históricas quanto pela peça, a saber: o relatório do IPN, o livro de Gross, o pedido oficial de desculpas do então presidente da Polônia, Alexander Kwasniewski e, por fim, a peça de Słobodzianek.

> A peça é evidentemente inspirada no massacre de Jedwabne de 10 de julho de 1941 e deve muito ao controverso livro de 2001 de Jan T Gross, Neighbours, que anulou décadas de hipóteses estabelecidas sobre o que aconteceu - atribuindo de forma plausível a ação assassina não aos nazistas (como havia sido oficialmente declarado após a guerra), mas a muitos dos próprios moradores. (CAVENDISH, 2009, não p., tradução nossa) [10]

Vale ressaltar que a resenha foi escrita em 2009, anos depois da divulgação dos relatórios oficiais do IPN, que apontam justamente o contrário, conforme citado anteriormente. Cavendish também coloca em questão a validade do célebre e polêmico pedido de desculpas ao povo judeu feito em 2001 pelo ex-presidente Aleksander Kwasniewski, em uma cerimônia em Jedwabne, onde pediu perdão em seu nome e "em nome daqueles poloneses que tiveram a consciência destruída por aquele crime" (tradução nossa) [11] [12]. Para ilustrar a contraposição à declaração do presidente, o crítico aponta a fala igualmente polêmica do político conservador polonês (à época deputado) Michał Kamiński: "se está pedindo à nação polonesa que se desculpe pelo crime cometido em Jedwabne, você deveria pedir a toda nação judaica que se desculpe pelo que alguns comunistas judeus fizeram no leste da Polônia." [13] [14]

Antes de concluir sua resenha, Cavendish lista cinco omissões e ênfases que, segundo ele, são pontos altamente questionáveis em *Nossa classe*. Nesse ponto, a leitura do crítico sobre a peça e a sua relação com a verdade histórica parece alcançar o mesmo nível de equívoco que o exemplo grosseiro citado anteriormente, que trata da acuidade histórica do filme de Tarantino:

---

[10] "The piece is evidently inspired by the Jedwabne massacre of July 10, 1941, and owes some considerable debt to the work of Jan T Gross's controversial 2001 book Neighbors, which overturned decades of settled assumptions about what happened - plausibly attributing the murderous action not to the Nazis (as had been officially stated in the aftermath of the war) but to many of the villagers themselves. "

[11] (ibid.)

[12] [...]in my own name, and in the name of those Poles whose conscience is shattered by that crime.

[13] (Ibid.)

[14] "If you are asking the Polish nation to apologize for the crime made in Jedwabne, you would require the whole Jewish nation to apologize for what some Jewish communists did in Eastern Poland."

> [...] a experiência de viver sob o domínio soviético e alemão era traumatizante e aterrorizante. Gross reconhece isso em seu livro, mas isso não foi traduzido de forma adequada na versão dos eventos que vemos no palco. Em outras palavras, a fonte é muito mais rigorosa e confiável do que a adaptação (CAVENDISH, 2009, não p., tradução nossa)[15].

Nos pontos levantados, Cavendish destaca ainda que a peça nos passa a sensação de que o antissemitismo e os atos de violência dos poloneses são anteriores ao começo da guerra e das invasões alemãs e soviéticas, tendo início na infância dos personagens (vide o trecho da separação entre católicos e judeus durante a oração na escola, conforme citado anteriormente, por exemplo). Além disso, aponta que, ao ver a peça, qualquer pessoa poderia facilmente inferir que os poloneses estavam "ansiosos pela invasão alemã" e que usariam isso como "desculpa para dar vazão violenta ao seu antissemitismo arraigado" (CAVENDISH, 2009, não p). O crítico descreve ainda a cena do estupro de Dora como uma "afronta", pois a personagem declaradamente sente prazer ao ser violentada por dois homens. Para concluir, caracteriza a peça como "uma lição prática em simplificação grosseira. "[16] [17]

Em suma, Cavendish representa o extremo oposto de tudo o que Słobodzianek tentou expor em *Nossa classe* (e que tem reforçado em entrevistas e matérias desde a estreia da peça em Londres). Fica claro que, para o dramaturgo, o papel fundamental da peça é justamente levantar questões, e não oferecer respostas e soluções simplistas a um episódio tão complexo como o pogrom de Jedwabne:

> Minha intenção não era ser objetivo e nem agradar ninguém em um sentido jornalístico. Tento desvendar o mecanismo de uma tragédia que afetou pessoas que, em determinada época e lugar, se encontravam em uma coincidência peculiar de relações sociais e psicológicas, de história, ideologia e religião. E tento questionar a condição humana em meio a essa coincidência que levou ao crime, à vingança e ao sofrimento. (SŁOBODZIANEK, 2010. Entrevista a Juliusz Kurkiewicz)[18]

[15] [...] the experience of living under Soviet and German rule was traumatizing and terrifying. Gross acknowledges this in his book and yet that hasn't adequately been translated into the version of events we see on stage. In other words, the source is far more rigorous and reliable than the adaptation.
[16] (Ibid.)
[17] [...]it looked like an object lesson in gross simplification.
[18] My intention was neither to be objective nor to please anyone in journalistic terms. I try to uncover the mechanism of a tragedy affecting people who, in a certain time and place, found themselves in a unique coincidence [...] of social and psychological relations, of history, ideology, and religion. And I try to ask about the human condition amidst this coincidence that has led to crime, revenge, and suffering. Disponível em https://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek. Acesso em 05/03/2019.

Encenação e crítica no Brasil

Nossa classe ganhou duas temporadas nos palcos brasileiros: uma em 2013 e a outra, em 2016. Ambas foram realizadas em São Paulo, pelo *Núcleo Experimental*, com direção de Zé Henrique de Paula e direção musical de Fernanda Maia. O *Núcleo*, criado em 2005, se propõe a explorar novos dramaturgos e a repaginar os clássicos do teatro. Além da formação de atores, busca encenar textos que dialoguem com a sociedade contemporânea e que aliem experiência estética e musical àquilo que chamam de "responsabilidade social". Existe, então, uma preocupação visível do diretor na escolha das peças – o que poderia justificar, por exemplo, a escolha de um texto como *Nossa classe* para duas temporadas na companhia.

A tradução da versão brasileira foi feita a partir da versão inglesa, de Ryan Craig e Catherine Grosvenor, pelo próprio diretor, Zé Henrique de Paula. Além disso, conta com uma particularidade significativa: a peça se encerra ao final do primeiro ato, na cena do incêndio no celeiro, e tem, portanto, metade da duração da peça original. Outro elemento importante da encenação do *Núcleo Experimental* foi a direção musical. Segundo De Paula (2019):

> Os poemas foram vertidos para o português pela nossa diretora musical Fernanda Maia, que musicou todos eles para que servissem ao propósito de fazer ligação entre as cenas e passagens de tempo. O elenco cantou ao vivo, acompanhado de piano, violoncelo, violino e acordeon (gravados em estúdio). Não houve acréscimo de outros poemas de Wicha, mas sim de uma canção original (letra e música de Fernanda Maia), que funcionou como "cena final" do espetáculo. (DE PAULA, Zé Henrique, 2019).

Tanto a peça quanto o episódio do pogrom de Jedwabne eram (é possível dizer que ainda são) pouco difundidos no Brasil. À época do lançamento, porém, o *Núcleo Experimental* fez questão de divulgar, nas campanhas de marketing e na (parca) mídia que cobriu as temporadas, que se tratava de uma peça baseada em um dos eventos mais obscuros da história da humanidade:

> [...] achamos importante revelar que se tratava de um retrato cênico baseado num livro que causou polêmica - Vizinhos, de Jan Gross - livro este que foi escrito a partir de um fato real. Acreditamos que veicular essa informação agregaria mais sentido à montagem do que omiti-la. (DE PAULA, Zé Henrique, 2019).

Por fim, vale ressaltar que a crítica brasileira, por menor que tenha sido o alcance da peça nos nossos grandes canais de comunicação, parece ter tomado o caminho oposto ao da crítica inglesa. Aqui, a questão da verdade histórica parece ter sido suplantada pela perplexidade causada por esse capítulo sombrio da humanidade. Talvez a resenha mais completa e significativa tenha sido a de Maria Fernanda Vomero, para a Revista Época, em agosto de 2013, ano da estreia da peça no Brasil. Vomero explora as questões mais amplas suscitadas pela peça, como a crueldade humana, a barbárie e o Holocausto – justamente o tipo de questão que Słobodzianek diz querer levantar com *Nossa classe*.

> Quais as origens e os limites da crueldade humana? [...] O ódio é primo-irmão da crueldade. E as razões de seu despertar não cabem totalmente na lógica da razão; é preciso admitir o componente de irracionalidade no agir do homo sapiens. No caso do "ódio coletivo", se assim podemos chamar a motivação de um grupo social contra outro, as explicações racionais parecem ainda mais complicadas e insuficientes. O dramaturgo polonês Tadeusz Słobodzianek (1955) usou a arte para tentar investigar ou entender o massacre dos judeus na cidade de Jedwabne, na Polônia, em 1941. (VOMERO, 2013, não p.)

Vomero (2013) aponta ainda que a peça é impactante não somente pela violência do evento histórico em si, mas pelo "flagrante preciso do nascimento das intolerâncias, do recrudescimento de posições, da gradativa cegueira provocada pelo ódio, que por sua vez brota da ignorância e da insegurança. "

Breves considerações finais

Nossa classe foi a primeira peça a receber o prêmio literário mais importante da Polônia, o *Nike*. Segundo a revista eletrônica *Culture.Pl*, a Convenção de Teatro Europeia classificou-a entre as melhores peças europeias contemporâneas escritas durante 2009 e 2010. Suas versões e adaptações ganharam o mundo e já passaram por diversos países, como Estados Unidos, Canadá, Espanha, Itália, Lituânia, Hungria e Japão, entre outros. Devido ao seu sucesso internacional, Słobodzianek é considerado um dos maiores nomes do drama polonês da atualidade e também um importante educador e formador de novos dramaturgos de destaque em seu país.

Referências

SŁOBODZIANEK, T. **Our Class***;* in a version by Ryan Craig, from a literal translation by Catherine Grosvenor. Londres: Oberon Books, 2009.

BARGETTO, Paul. Tadeusz Słobodzianek, **Culture.Pl**. 2016. Disponível em <https://culture.pl/en/artist/tadeusz-slobodzianek>. Acesso em 04/03/2019.

IPN (July 17, 2003). **Insight Into Tragedy**. The Warsaw Voice Monthly. Archived from the original (Internet Archive). Disponível em <https://web.archive.org/web/20110303021458/http://www.warsawvoice.pl/WVpage/pages/article.php/2968/article>. Acesso em 01/03/19.

GROSS, Jan Tomasz. **Neighbors**: The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland. Princeton University Press, 2001.

KURKIEWICZ, Julius. **Our Class - Tadeusz Słobodzianek**. 2010. Disponível em <https://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek>. Acesso em 01/03/2019.

BILLINGTON, Michael. Our Class. **The Guardian**. 2009. Disponível em <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/24/our-class-michael-billington-review> . Acesso em 01/03/2019.

CAVENDISH, Dominic. Is Our Class at the National Theatre really such a reliable history lesson? **The Telegraph**. 2009. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/6530381/Is-Our-Class-at-the-National-Theatre-really-such-a-reliable-history-lesson.html>. Acesso em 03/03/2019.

VOMERO, Maria Fernanda. O lado sombrio da humanidade. **Revista Época**. 2013. Disponível em <https://epoca.globo.com/regional/sp/blogs-epoca-sp/jogo-de-cena/noticia/2013/08/o-lado-sombrio-da-humanidade.html>. Acesso em 05/03/2019.

DE PAULA, Zé Henrique. Entrevista I. [mensagem pessoal]. Entrevistador: Jorge Rafael Krebs Ribeiro. Mensagem recebido por: <zehenriquedepaula@gmail.com>. 4 fev. 2019.

A MELANCOLIA EM POEMAS DE DRUMMOND E DE MANUEL ALEGRE

Luiz Gustavo Osório Xavier (UFG)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar e comparar a representação da melancolia no poema "Dissolução", presente no livro *Claro enigma* (1951), do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, e no poema "Agora que", apresentado no livro *Babilônia* (1983), do poeta português Manuel Alegre. Ambos poetas, escrevendo poesia após eventos marcantes – no caso de Drummond, após o encerramento da Segunda Guerra Mundial e, no caso de Manuel Alegre, após a Revolução dos Cravos e o Novembro de 1975 –, apresentam vozes líricas melancólicas cuja melancolia está associada à perda de ideais passados.
Palavras-chave: Literatura de testemunho; Melancolia; Poesia brasileira; Poesia portuguesa.

Os conceitos de trauma, memória e testemunho ganharam destaque na segunda metade do século 20 após eventos que causaram grande impacto nas sociedades modernas, como as várias guerras, com destaque para as duas mundiais, e, no caso específico da América Latina, as brutais ditaduras que ainda assombram os países hispano-luso-americanos. Tudo isso influiu nos registros das épocas moderna e contemporânea, de modo que "a literatura no século XX foi em grande parte uma literatura marcada pelo seu presente traumático" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 148).

Valéria de Marco (2004) aponta que a definição "literatura de testemunho" despontou no Brasil na década de 1990 e, desde então, tem circulado com maior intensidade pelo espaço acadêmico e mesmo na grande mídia. A autora apresenta uma breve comparação entre a nova classificação e a tragédia, gênero clássico da Antiguidade grega, dizendo que,

> A matéria da tragédia não se confunde com a do testemunho. Naquela, o universo ameaçado retorna à harmonia com a morte ou expulsão do herói, em última instância, a personagem sobre a qual incide a "responsabilidade" pelos transtornos; a matéria do testemunho trata exatamente das impossibilidades de reconstrução da harmonia perdida, da destruição de parâmetros de estruturação social, da perda de referências de identidade, da perda da confiança no mundo. (MARCO, 2004, p. 54)

Percebe-se, então, o caráter melancólico que o testemunho apresenta na sua própria matéria, pois a impossibilidade de reconstruir a harmonia perdida gera nos indivíduos a sensação de viver uma "temporalidade em suspenso, que não se ancora em

[1] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás e Bacharel em Letras/Estudos Literários (2016) pela mesma instituição. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

nenhuma representação esperançosa do *devir*" (KEHL, 2015, p. 20, grifo da autora), traço característico de sujeitos melancólicos e/ou depressivos, que "sofrem de um sentimento do tempo estagnado, desajustados do tempo sôfrego do mundo capitalista" (KEHL, 2015, p. 17). As testemunhas de eventos traumáticos, como se pode observar em seus relatos, normalmente estão presas nessa temporalidade indefinida, mais lenta, e são elas que produzem o principal material de estudo da literatura de testemunho.

Atualmente, a literatura de testemunho se consolidou como uma área importante dos estudos literários e, segundo Seligmann-Silva (2005, p. 72) "o conceito de testemunho tem servido para se repensar vários *leitmotive* desse vasto campo, como o próprio estatuto do literário, as fronteiras entre a ficção e o factual, a relação entre literatura e ética etc." O autor apresenta, em seus trabalhos, diversos imbróglios que os conceitos fundamentais da literatura de testemunho têm causado dentro dos Estudos Literários, e ressalta que é importante compreender o testemunho em sua complexidade, vendo-o "como vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 82).

O testemunho está associado ao campo jurídico, pois serve como prova e evidência da experiência pela qual um indivíduo passou. Geralmente, trata-se de uma vivência traumática, de difícil elaboração e que possui forte relação ética com a verdade e com a memória. Wilberth Salgueiro (2015) lista diversas características do testemunho, sendo algumas delas: o registro em primeira pessoa, um compromisso com a sinceridade do relato, a presença do trauma, um desejo de justiça pelo evento vivido e um vínculo estreito com a história. No entanto, se o testemunho só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade, como indica Agamben (2008), como é possível narrar um evento impensável, irreprodutível e inenarrável?

Estando associado a uma experiência traumática, o testemunho opera de maneira diferente de relatos que não apresentam o trauma como traço característico, o que permite uma significativa associação desse conceito-chave com a psicanálise. A clínica psicanalítica usualmente trabalha com a tentativa de elaborar um passado que se manifesta sempre presente, ainda que de forma inconsciente, ou tenta abordar especificamente algum trauma, reprimido ou não, e que é analisado através da fala, do *testemunho* do paciente. Desse modo, pode-se afirmar que "o testemunho também é, de certo modo, uma tentativa de reunir os fragmentos do 'passado' (que não passa), dando

um nexo e um contexto aos mesmos" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 87), e isso pode ser feito tanto na clínica psicanalítica como em outras possíveis tentativas de elaboração, seja através da escrita ou de outra representação artística. De todo modo, há uma elaboração e *construção* sobre o trauma e seu contexto. Vale lembrar que "a teoria do trauma em Freud corresponde, em linhas gerais, a uma tentativa de dar conta de uma nova 'realidade' psíquica e social do homem moderno – incluindo aí a realidade cotidiana violenta e a do terror das guerras" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145).

Apesar do compromisso com a verdade e da vontade de preservar a memória dos acontecimentos traumáticos, há uma barreira na própria linguagem que dificulta a realização fidedigna do testemunho. Essa lacuna pode ser preenchida pela ficção, mas isso coloca em risco o caráter verídico da narração. É preciso ter em mente que "a literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado", pois "sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado 'presente' para a elaboração do testemunho", o que implica dizer que "ao invés de visar a uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua *construção* a partir de um presente" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 150, grifo do autor). Quando o passado traumático, de difícil acesso, é construído com o uso de recursos ficcionais, o conceito de testemunho, que pressupõe um compromisso ético com a veracidade dos fatos, torna-se conflituoso. Fica, então, difícil delimitar as fronteiras entre o "real", o "ficcional" e qual o lugar do "verdadeiro" entre os dois.

No entanto, Seligmann-Silva (2005, p. 85) afirma que "o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação", e acrescenta que, no caso dos Estudos Literários, "a tensão que habita a literatura, na sua relação dupla com o 'real' e com o 'histórico' – de afirmação e de negação –, também se encontra no coração do testemunho". Este pensamento possibilita a afirmação de que "o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70), e é justamente por isso que a literatura de testemunho é muitas vezes questionada, sendo considerada falsa e/ou ilegítima. É importante lembrar, contudo, que "uma das principais características da literatura é a de não possuir limites: é a de existir constantemente negando seu limite. E qual limite é esse? É aquele que a 'separa' do 'real'. A literatura, portanto, encena a criação do 'real'" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 145).

Análise do poema de Drummond

A obra poética de Drummond é amplamente reconhecida pelo tom predominantemente pessimista, pela voz lírica desajustada e insatisfeita consigo mesma, pela expressão do sentimento de não-pertencimento ao mundo e pelos questionamentos quanto à natureza do verbo poético e do lugar da poesia no mundo social, que "é torto de iniquidade e incompreensão", de modo que esta incompreensão "se articula com a deformação do indivíduo, condicionando-a e sendo condicionada por ela" (CANDIDO, 1995, p. 121). A poesia de Drummond também é reconhecida pelos paradoxos das quais se nutre, como "a obsessão simultânea de passado e presente, individual e coletivo, igualitarismo e aristocracia" (CANDIDO, 1995, p. 132).

Na estrutura de seus poemas, o não-lugar do indivíduo e sua incapacidade de aderir à vida social, o que acentua as barreiras entre o individual e o social, "define o eu geralmente expresso pela primeira pessoa nos versos de Drummond" (CANDIDO, 1995, p. 114), e "a inquietude com o eu vai desde as formas ligeiras do humor até à autonegação pelo sentimento de culpa –, que nela [sua poesia] é fundamental como tipo de identificação da personalidade, manifestando-se por meio de traços duma saliência baudelaireana" (CANDIDO, 1995, p. 117). A referência à Baudelaire é significativa, pois ele tem sua obra poética interpretada por Walter Benjamin "como uma tentativa de superação do desencanto melancólico causado pelo fracasso das revoluções, pelo desalento do indivíduo diante de um tempo brutal cuja superação não se anunciava em nenhum horizonte" (KEHL, 2015, p. 76-77). Enquanto Baudelaire representa o desencanto pelo fracasso das revoluções, Drummond demonstra sua perplexidade, desgosto e angústia diante de um mundo assolado pelas guerras mundiais e pela banalização do mal, o que deixou o sujeito contemporâneo desnorteado, instável, fragmentado, e sem nenhum objetivo em seu horizonte. Nesse contexto, "a poesia de Drummond é a poesia de um tempo em que pensar o mundo é pensar expressamente, e cada vez mais, o (não) lugar da poesia no mundo: o mundo exclui a poesia, e a poesia insiste ainda em incluir o mundo" (WISNIK, 2005, p. 24).

Vale destacar que a obra madura do poeta é polarizada, como indica Candido (1995, p. 112): "de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese". Ademais, para o poeta, "a experiência não é autêntica em si, mas na

medida em que pode ser refeita no universo do verbo". O trabalho poético, pode, então, produzir "uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a ideia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade" (CANDIDO, 1995, p. 140). A *construção* poética, portanto, contribui na construção de uma nova "realidade", algo característico da literatura de testemunho. Esses apontamentos acerca da poesia de Drummond podem ser observados no poema que abre o livro *Claro enigma* (1951).

DISSOLUÇÃO

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaco minha pele
da confluente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carreia consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

(ANDRADE, 2015, p. 219)

O título do poema é bastante significativo, e dita o tom que será adotado pelos demais textos do livro: melancólico e pessimista. Segundo Camilo (1999, p. 135), o poema indica, começando pelo título, a própria dissolução "das perspectivas do eu lírico

diante do real, bem como o pessimismo característico dessa fase [da obra poética de Drummond]". Os primeiros versos evocam o baixar da noite e apresentam o desejo do eu lírico de permanecer mergulhado na mais cerrada escuridão A falta de vontade de agir é expressa nos dois versos iniciais, e esses elementos são suficientes para apontar o caráter melancólico do texto. Para caracterizar a melancolia, deve-se retomar o trabalho de Freud (2006, p. 47), em que

> a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.

O desinteresse pelo mundo externo é evidente no poema, pois o eu lírico, logo no início, não é seduzido nem mesmo pelo gesto de buscar por uma fonte de luz, e aceita a escuridão e tudo que ela traz consigo. Isto decorre da desumanização presente no contexto histórico-social em que o poema foi produzido. Ginzburg (2012, p. 334) aponta que, nesse contexto desumanizado, "o olhar limita seu próprio alcance, indicando que as coisas vão perdendo para o sujeito função e valor, vão se tornando resíduos de si mesmos, e tanto objetos, como sentimentos e seres humanos têm sido submetidos à destruição". No poema, a falta de sentido do mundo se une ao desânimo de existir nele, e mesmo o espírito agressivo que antes oprimia torna-se apático. Todo sentimento é esvaziado, a paz é destroçada e apenas a escuridão se mostra dominante.

Segundo Camilo (1999, p. 139), a noite, na obra de Drummond, indica "o desengano ou a falta de perspectivas do eu em relação à realidade", e, no poema selecionado, "a noite liga de tal modo a exterioridade à interioridade do eu lírico, a ponto dele não poder destacar sua pele da confluente escuridão". Ademais, a condição de aceitação apresentada, "diante da inelutável dissolução do dia (com tudo o que ela implica) parece beirar o conformismo – atitude bem distinta, portanto, daquela de *A Rosa do Povo*" (CAMILO, 1999, p. 140). Reafirma-se a indolência e insensibilidade apresentadas pela voz lírica, marcas que podem ser associadas à melancolia.

Jaime Ginzburg (2012, p. 331) apresenta a hipótese de que o emprego da melancolia na poética de Drummond "é importante como forma de indicar a precariedade do sujeito no contexto de uma modernidade ambivalente e agônica". Retomando a discussão sobre a melancolia, destaca-se que ela pode, como o luto, "ser

reação à perda de um objeto amado", mas é preciso "reconhecer que essa perda é de natureza mais ideal" (FREUD, 2006, p. 51). Há um caráter idealizado no objeto amado perdido pelo sujeito que pode deixá-lo melancólico, diferentemente do que acontece no luto, em que o objeto perdido não está tão imbuído de valor simbólico. O que diferencia o luto da melancolia é, portanto, o *valor* dado ao objeto; quanto mais idealizado, maiores as chances de que sua perda possibilite a aparição de um caráter melancólico.

No poema de Drummond, a presença da melancolia é expressa do início ao fim, mas a sua "causa" não é esclarecida. Como aponta Camilo (1999, p. 140), "o eu não chega a justificar o porquê de revestir a dissolução de suas perspectivas com o caráter inelutável de um fenômeno natural, redundando em atitude completamente desenganada". A voz lírica se apresenta conformista com o cair da noite e com a escuridão que dela advém. A falta de ânimo diante do mundo é evidente, e a seleção lexical manifesta o tom duro e hostil do poema. Sobre esse tom, deve-se ter em mente que os melancólicos "não se envergonham nem se escondem, porque tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem" (FREUD, 2006, p. 59). Se considerarmos, como apontado anteriormente, que o indivíduo e o mundo social se articulam mutuamente, condicionando-se um ao outro em suas deformações, tudo que o sujeito lírico expõe de si no poema diz respeito também ao mundo que o rodeia. O caráter dessa expressão não poderia ser mais adequado, pois há no melancólico "uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento" (FREUD, 2006, p. 55). Portanto, o sujeito lírico, com seu caráter melancólico, ao mesmo tempo em que desnuda o próprio vazio, revela também o vazio do mundo.

Se Drummond, dotado de autoconsciência e senso crítico, "interiorizou em sua produção poética um profundo mal-estar com a civilização, em forma de uma reflexão voltada para a indagação de perspectivas" (GINZBURG, 2012, p. 332), em "Dissolução" não parece haver mais possibilidades para refletir, pois o que impera é o sentimento de mal-estar diante do mundo desumanizado em que a arte poética deixou de fazer sentido. A imaginação é desprezada e a palavra não tem mais poder, portanto só resta ao eu lírico se calar. Sem a palavra poética, o sujeito perde a "alma" e se torna um corpo "leve", porque vazio. Como aponta Ginzburg (2012, p. 334), "em um tempo de desumanização, a linguagem se afasta da comunicabilidade direta, convertendo a lírica em experiência de percepção do esgotamento".

Análise do poema de Manuel Alegre

O poeta português Manuel Alegre, cuja obra ainda é pouco estudada no Brasil, foi um militante efetivo contra a ditadura salazarista durante o regime do Estado Novo em Portugal. Seus primeiros livros foram efusivamente recebidos pela população descontente com o contexto sócio-político do país e apresentaram o entendimento da "escrita como arma, de luta por uma pátria livre, do povo e para o povo, de uma certa utopia no horizonte, que revisitam e questionam 'valores lusitanos' (como mar, aventura, superioridade)" (LIMA, 2017, p. 306). Segundo Ribeiro e Vecchi (2011, p. 572), "a voz poética de Manuel Alegre surge como a voz de um 'Camões em Restelo', clamando por um outro Portugal que não o que lhe é veiculado pela mitologia salazarista e perspectivando este 'tempo triste' num redimensionamento do tempo da história de Portugal". Denunciando também as guerras que aconteciam nas colônias portuguesas no continente africano, "a poesia de Manuel Alegre põe a claro não só a desintegração de uma identidade pessoal mas toda a fragmentação inerente à imagem nacional oficial de Portugal e do seu império, que em África vai se descobrindo esvaziada" (RIBEIRO; VECCHI, 2011, p. 575). O tom militante, apesar de presente em praticamente toda a obra do poeta, é mais acentuado em seus primeiros livros, onde "temos a denúncia da guerra como o prolongamento desmedido e monstruoso do 'país triste' de Salazar", e "temos abertamente a presença de um sentimento moral colectivo em que o poeta é o porta-voz da nação". (RIBEIRO; VECCHI, 2011, p. 573).

A partir das publicações da década de 1970, no entanto, a presença de conflitos de caráter melancólico se mostra mais evidente. Em *Um barco para Ítaca*, de 1971, por exemplo, a nova percepção sobre a pátria causa desconforto, pois "não se trata mais daquele espaço original, integrador, da memória afetiva, do pertencimento e de traços identitários" (LIMA, 2017, p. 307). A pátria é deslocada para a interioridade, e cabe à poesia encontrá-la, individualmente, dentro de cada sujeito. O papel da militância social, coletiva, começa a ser questionado, mas não deixa de estar presente.

Na década de 1980, após a Revolução dos Cravos e o Novembro de 1975, "quando há, mesmo em Portugal, claros problemas dentro da própria esquerda, entre partidos e dentro de partidos" (LIMA, 2017, p. 307), os livros de Manuel Alegre "revisitam temas da história portuguesa" e, em *Atlântico*, de 1981, é declarado que "o que resta é a Poesia, vislumbrada como o único caminho possível" (LIMA, 2017, p.

308). No livro seguinte, *Babilônia*, publicado em 1983, há um aprofundamento da poesia como espaço de busca, algo semelhante às inquietações de Drummond com o lugar da poesia no mundo social. Neste livro, em que são temas recorrentes o exílio, o cativeiro, a distopia, a solidão e a decadência, a saída encontrada pelo poeta "é a busca, constante, inquietante, quiçá bonificada ao final, de qualquer modo só possível pelo texto poético" (LIMA, 2017, p. 308). Vale destacar que, de modo geral, "a poesia de Manuel Alegre vai ao encontro de uma luta sem fronteiras que tem por meta a liberdade e a dignidade humana contra todos os totalitarismos e formas de opressão" (RIBEIRO; VECCHI, 2011, p. 575). É de relevância ressaltar também que os trabalhos de Manuel Alegre publicados nos anos seguintes, até o início da década de 1990, "recuperam o exílio, o regresso completo impossível, a Revolução em partes falhadas, mas não sem trabalhar a questão de (sobre)viver por meio da Poesia" (LIMA, 2017, p. 308).

AGORA QUE

E agora o que é que resta? Agora que
está tudo como dantes e nós a mais?
Havia um continente e uma guitarra
a nossa vida foi de luta (não te esqueças)
agora que está tudo como dantes.

E por isso perguntas para quê
para quê as renúncias os exílios
o heroísmo até? Ah é verdade: o sonho
"Eles não sabem que o sonho". Por isso
não estão a mais. E tudo como dantes.

Nós é que não. Homens de guerra (dizes)
antigos combatentes um tudo nada
românticos. Talvez nostálgicos da própria
nostalgia. Agora que
está tudo como dantes. E nós a mais.

Nós que fomos do não quando era o sim
e não caímos nunca em tentação
Ámen. Terá sido por isso que pecámos?
Tudo afinal está como dantes. E nós
a mais.

Havia o sonho. Etc. e tal. Como despi-lo
agora que não há sequer lugar
para a memória? Paixão da História.
Ou o sentido estético da vida. Agora que
está tudo como dantes. Nós é que não.

Porque entretanto temos brancas. Vê:
no cabelo e na alma. Pior ainda:
o que sabes não pode partilhar-se

o que sabes é tua vida: fraternidade
intransmissível. Por isso estás a mais.

Agora que está tudo como dantes
e não temos senão ó vilanagem
desta página branca onde o poema
continua a bater-se até ao fim.
Agora que

(ALEGRE, 2009, p. 394-395)

Na primeira estrofe, a voz lírica manifesta o desânimo com a falta de transformações ao seu redor. Após Portugal enfrentar 41 anos ininterruptos de regime autoritário, após a deposição desse mesmo regime na conhecida Revolução dos Cravos, e após o fracasso de uma tentativa de golpe militar em 25 de novembro de 1975, o país português mostrava-se otimista com o futuro. No poema, escrito quase dez anos após esses acontecimentos, a percepção do sujeito lírico é a de que o futuro tão esperado não veio como havia sido sonhado, e todas as lutas contra o autoritarismo, a favor da liberdade e da dignidade humana parecem ter sido vãs. As renúncias, os exílios e os heroísmos são relembrados, sem sublimação, mas aqueles que lutaram contra o Estado Novo agora mostram-se velhos, com cabelos e almas brancas, sem um sonho a perseguir. Nesse sentido, envelhecimento e esquecimento caminham juntos.

O caráter melancólico é notório nesse "sentimento de insignificância do sujeito como agente de transformações, tanto na vida privada quanto na política" (KEHL, 2015, p. 82). Pode-se assumir que a falta de um ideal a seguir é o motivo do ceticismo apresentado pela voz lírica. Com a perda de um "inimigo", personificado na figura de Salazar, e com o surgimento de outro inimigo ainda mais poderoso (o neoliberalismo, a globalização), que não pode ser personificado em um único indivíduo, e que, portanto, é muito mais difícil de ser combatido, pode-se inferir que a perda de um ideal a perseguir a fim de melhorar o futuro é o que motiva o tom melancólico no poema. Afinal, como afirma Maria Rita Kehl (2015, p. 82), retomando estudos de Walter Benjamin, o desacordo entre o sujeito e sua via desejante "desemboca na melancolia quando a falta de perspectivas, sociais ou individuais, leva o sujeito a recuar de sua via e adotar uma atitude *fatalista* diante do conflito" (grifo da autora). No poema de Manuel Alegre o fatalismo é nítido na constante reafirmação de que "nós", os "homens de guerra", aqueles que lutaram por liberdade e condições de vida melhores, estão "a mais".

A respeito da representação temporal, o presente e o passado são constantemente comparados através das repetições do "agora" e do "dantes". O tempo passado é um tempo de luta, de revolta, de militância política e de esperança em relação ao futuro. O "agora", todavia, mostra que não houve mudanças significativas apesar de todas as ações passadas, e os sujeitos que tanto lutaram "dantes", estão sobrando, "a mais", nesse novo presente em que o futuro é indefinido. Com a sintaxe cortada e falta de pontuação do verso final, o futuro é posto em suspensão, deixando um final aberto, que pode indicar tanto um tom otimista quanto pessimista em relação ao que ainda está por vir. Otimista porque ainda há algo a ser dito, de modo que o poema estaria aberto para construção; pessimista porque as palavras acabaram e o poema não pode ser finalizado.

O poema de Manuel Alegre, além de revelar o desconforto com o mundo pós-ditatorial em que a militância política parece ter se desorganizado e perdido a influência, e em que a poesia parece ter se tornado o único local possível para demonstrar revolta e insatisfação, por todos os tempos; além disso tudo, o poema conserva a memória dos acontecimentos que marcaram a história de Portugal durante boa parcela do século 20.

Considerações finais

Se considerarmos, como afirmam Ribeiro e Vecchi (2011, p. 29), que "só no poético se encontra a forma de 'sobreviver à catástrofe'", percebemos que, em Drummond, a sobrevivência se reduz a um comportamento apático diante do mundo que perdeu o sentido. Em Manuel Alegre, por outro lado, o tom não é tão fatalista, e ainda há alguma esperança no futuro, contrastando com o estado melancólico do presente e a frustração causada pelos sonhos e ideais do passado que não se concretizaram. Ambos poetas, escrevendo poesia após eventos marcantes, apresentam vozes líricas melancólicas cuja melancolia está associada à perda de ideais passados. A esperança que existia no progresso, no desenvolvimento e na melhoria do espaço social foi, em ambos casos, traída, e o que resta disso é um desajuste com o mundo que não se tornou o que se desejava e o que se acreditava que ele poderia ser. Por esse motivo, pode-se considerar a manifestação melancólica das vozes líricas como traço característico do testemunho do sujeito contemporâneo que não viu os ideais de progresso e desenvolvimento, defendidos pelos preceitos iluministas, serem alcançados. Muito pelo contrário, o que se obteve foi a banalização do mal, a fragmentação dos indivíduos e a perda de sentido na vida social, como apontado nos poemas analisados.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que restou de Auschwitz?** São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEGRE, Manuel. **Poesia**: primeiro volume (1960-90). Lisboa: Editora Dom Quixote, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMILO, Vagner. **Da rosa do povo à rosa das trevas**: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond (1948-1951). 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. *In:* CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. P. 111-145.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

LIMA, Kelly Mendes. Percurso da obra poética de Rui Knopfli e Manuel Alegre: uma escrita de si. **Via Atlântica**, n. 31, p. 301-312, 2017.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. **Lua Nova**: revista de cultura e política, n. 62, p. 45-68, 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafete; VECCHI, Roberto (orgs.). **Antologia da memória poética da guerra colonial**. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

SALGUEIRO, Wilberth. Trauma e resistência na poesia de testemunho do Brasil contemporâneo. *In:* **MOARA:** Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, n. 44, p. 120-139, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 30, p. 71-98, 2005.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

PIESZO (A PÉ), DE SŁAWOMIR MROŻEK, E *PUŁAPKA* (A ARMADILHA), DE TADEUSZ RÓŻEWICZ: DRAMA, TESTEMUNHO, MEMÓRIA E TRADUÇÃO

Marcelo Paiva de Souza (UFPR)[1]

Resumo: Encarecendo o teatro como um *medium* artístico *sui generis* de testemunho e memória da *Shoah* (na esteira de estudiosos como Robert Skloot e Grzegorz Niziołek, entre outros), propõe-se aqui uma brevíssima incursão de reconhecimento dessa problemática no impressionante acervo das realizações de encenadores e dramaturgos poloneses do pós-guerra ao presente – acervo ainda vastamente desconhecido no Brasil. Para efeito de exemplificação e exame de aspectos específicos do tema, concernentes às poéticas do drama e da cena, de um lado, bem como, de outro, a possibilidades e desafios tradutórios, duas peças são objeto de comentário e discussão um pouco mais detidos: *Pieszo* (A pé; 1980), de Sławomir Mrożek (1930-2013), e *Pułapka* (A armadilha; 1982), de Tadeusz Różewicz (1921-2014).

Palavras-chave: testemunho e memória da *Shoah*; teatro polonês do pós-guerra ao presente; *Pieszo*; *Pułapka;* tradução de/para teatro.

A princípio, personagens e circunstâncias podem dar uma impressão de familiaridade, e o curso da ação talvez pareça conformar-se aos limites do meramente biográfico. Mergulhados em um torvelinho de emoções convulsas e desencontradas, confrontam-se Franz Kafka e seu Pai. Não conhecemos todos esse *Künstlerdrama*? Já não repassamos diversas vezes essa página da vida e da obra de Kafka?[2] Para nossa surpresa, porém, o medo aqui deixou de ser apanágio do filho. Embora a atitude e as palavras do Pai guardem seu travo de ressentimento, seu açoite de recriminação, é ele agora a vítima de um terror implacável, sob o qual o velho Hermann desaba, desamparado, em uma espécie de colapso. Franz presta-lhe socorro; coloca-o na cama, estende sobre ele uma coberta, diz em tom protetor e reconfortante:

> Fique deitado tranquilo, eu já vou chamar um médico... durma... não tenha medo de nada, papai... você ainda vai viver muito... vai me enterrar e pôr uma lápide tão grande em cima da minha cabeça que eu nunca vou conseguir levantar...

[1] Professor do Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas e da Pós-Graduação em Letras da UFPR e tradutor. Contato: mrclpvdsz@hotmail.com

[2] A referência indispensável aqui, obviamente, é a célebre *Carta ao pai* (KAFKA, 1994).

> O PAI *senta-se* Anschel[3]... pelo menos uma vez ouça seu pai... você é uma toupeira cega... você não vê essa matilha de cães correndo pela terra, pelas aldeias e cidades, pelas florestas e ruas... você não ouve os latidos... mas eu sinto [...] que eles estão em nosso rastro... eles vão nos alcançar na terra e debaixo da terra, eles vão achar você no teu refúgio... vão asfixiar e queimar todos nós... [...] *O Pai põe-se a escutar* Já estão chegando... estão vindo atrás de nós... (RÓŻEWICZ, 2005, p. 290-291[4])

Termina com essa agourenta fala o décimo quarto – e último – quadro da peça *Pułapka* (A armadilha; 1ª ed. 1982), de Tadeusz Różewicz (1921-2014), sugestivamente intitulado "Ele nunca vai crescer". Mas de fato a obra ainda não chegou a seu desfecho, a pena do dramaturgo faz com que deparemos no texto com uma derradeira surpresa, uma cena breve, sem diálogos, descrita em didascália sob o título "Contra a parede". Leiamos:

> *Palco vazio. Ao fundo, parede negra. A luz dos refletores corta o espaço. Da escuridão, uma por uma, vão saindo pessoas. Todas as pessoas que tomam parte nesta história. Os atores se seguram pelas mãos, se aproximam da ribalta, recuam; os atores se inclinam diante do público, alguém traz uma cesta decorativa de flores com um cartão branco dependurado... Lentamente – centímetro a centímetro – a parede negra se abre. Entram em cena os Verdugos. Andam entre as pessoas, gritam algo, por fim começam a fustigá-las em direção à parede. Fustigam as pessoas como uma manada em um vagão de gado, empurram, espremem. Veem-se rostos, mãos... Um Verdugo atira a cesta de flores... A parede negra se fecha lentamente... ainda se veem mãos, dedos. Os Verdugos saem. A parede está fechada. A Parede da Morte.* (RÓŻEWICZ, 2005, p. 291)

O engenho teatral do autor é de uma sofisticação notável. A cena entre Franz e seu Pai acaba sob uma atmosfera de tangível ameaça e tensão. Que a cena seguinte, por seu turno, *parece resolver até certo ponto em um resoluto movimento de distensão*.

Ainda reverbera no ar, decerto, a nota de ameaça, mas tudo indica que é tempo de algum alívio. Não estamos mais lidando com personagens; da escuridão, emergem agora *ludzie, aktorzy* (pessoas, atores), que, após avançar até a rampa de mãos dadas, recuam e se curvam em uma convencionada mesura, sugerindo assim a iniciativa do aplauso, bem como, portanto, o cessamento do regime ficcional e a conclusão da fábula. Só que não. Irrompem no palco Verdugos (*Oprawcy*) e nos achamos de novo em poder da ficção dramática, constrangidos, diante do que acontece em seguida no espetáculo imaginado por Różewicz, a desempenhar o papel perturbador de testemunhas. A truculência, os

[3] Anschel (אנשיל): nome judeu de Franz Kafka (ver "Kafkas Grabinschrift" [O epitáfio de Kafka], http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457436).
[4] Salvo menção em contrário, as traduções são de minha autoria.

gritos, o vão na parede negra que de súbito se torna a entrada de um dos vagões destinados às fábricas de morte da *Shoah* – eis-nos perante um duro *memento*, um flagrante de um passado que não passa, que não pode passar.

Tocamos nesta altura o nervo da problemática que nos interessa na presente oportunidade. Deixando de lado por um momento a *Armadilha* różewicziana, tratemos de balizar rapidamente os múltiplos níveis do terreno de nossas reflexões. A primeira questão teórica mais geral sob escrutínio é a especificidade do fenômeno teatral como forma de testemunho e *medium* de memória do Extermínio. Conforme advertia, em fins da década de 1980, Robert Skloot (1988, p. XIV): "O Holocausto no teatro apresenta problemas que são distintos daqueles encontrados na prosa ou na poesia, no cinema ou na música, e eles merecem discussão". Ou, mais recentemente – e em termos mais incisivos –, conforme advertiu Grzegorz Niziołek (2013, p. 84): "De costume, o teatro tem sido marginalizado [...] e a singularidade do *medium* da cena tem sido quase que inteiramente desconsiderada" nas pesquisas em torno da *Shoah*.

Cioso da densidade toda própria da dimensão do palco, das dinâmicas peculiares intrínsecas à maquinaria do espetáculo, seja quanto ao trabalho de criação, seja quanto aos processos de recepção, Niziołek salienta que uma tentativa de "apreensão mais plena" do teatro como espaço de testemunho e de rememoração do Extermínio requer rigoroso exame crítico e "reformulação de muitas estratégias de investigação elaboradas nos domínios de outras artes" (p. 84). O pesquisador enfatiza, além disso, a necessidade de considerar com cuidado os distintos condicionamentos socio-históricos de cada realização teatral, o específico pano de fundo de cultura e de experiências coletivas que tem "influência não apenas nas formas da representação artística mas, igualmente, na economia dos afetos que configuram a relação entre a cena e a plateia, entre os atores e o público" (p. 84).

Ao contrário do que talvez possa parecer, os pontos assinalados por Niziołek não concernem tão só à interrogação da *mise-en-scène*, da complexa e evanescente concretude do evento teatral; dizem respeito também ao estudo da literatura dramática. Com efeito, entretanto, das particularidades do "*drama* do Holocausto" – para aludir à fórmula no subtítulo da já mencionada obra de Robert Skloot (1988) – decorre um segundo feixe de questões teóricas com que nos defrontamos. Estão em pauta agora, antes de mais nada, os traços distintivos do gênero dramático enquanto tal. Em "sua existência literária",

assevera Jean-Pierre Sarrazac, o drama não deve ser separado de seu "devir cênico", daquilo que, nos próprios meandros do texto, "pede pelo teatro, pela cena" (SARRAZAC, 2007, p. XV). Ao analista das poéticas do drama, por conseguinte, compete transitar por uma região de fronteira, alerta, de um lado, para as coordenadas literárias relevantes caso a caso e, de outro, para os nexos significativos (não raro bastante oblíquos) entre a escrita dramática e o âmbito das tradições e práticas cênicas.

Ainda acresce a tanto, todavia, mais uma série de desafios, ao levarmos em conta em especial o numeroso contingente de peças teatrais que lidam com o tema da *Shoah*. Citando de novo Skloot: agrupados, esses textos constituem "um conjunto enormemente variado na forma e no conteúdo" (1988, p. XIII), com implicações éticas e políticas intrincadas, graves, de permanente atualidade. Em diversas línguas, em diversos estilos e registros, eles demarcam "um imenso território intelectual e emocional" (p. XV) a explorar[5] – sob pena de darmos as costas a perguntas que, não possuindo quiçá resposta cabal, precisam ser (re)feitas. Perante o "longuíssimo século XX" (SARRAZAC, 2007, p. XXII) da modernidade do drama – assim denominado por oposição ao "breve século XX" de Hobsbawm –, perante as "profundas mutações" (p. 2) que a forma dramática vem conhecendo "a partir dos anos de 1880 até os dias de hoje" (p. 15), Sarrazac afirma sua convicção de que, "de colapso a restabelecimento ou, caso se prefira, de 'crise' a 'retomada' quase instantânea, [o drama moderno] não para de se reinventar" (p. 15). Nos termos muito certeiros do pesquisador, nossa tarefa consiste então em examinar como o drama moderno se reinventou, que mutações se deram em suas formas, sob um dos traumas da Era dos Extremos.

Como ficou patente desde o começo destas linhas, o foco aqui proposto incide em obras de dois dramaturgos modernos poloneses. Dito isto, e frisando ademais que nem *A armadilha*, de Różewicz, nem *Pieszo* (A pé; 1ª ed. 1980), de Sławomir Mrożek (1930-2013), estão disponíveis em tradução para o português do Brasil, passamos a uma derradeira frente de problematização teórica, em cujo horizonte se delineiam outros desafios e tarefas a solicitar esforços[6]. *Grosso modo*, a sorte da dramaturgia polonesa nas

[5] O próprio Skloot, além do já referido estudo, dedicou outras obras a tal exploração: ele é o organizador de dois valiosos volumes que coligem peças acerca da *Shoah* (SKLOOT 1982 e 1999). Entre outros resultados da pesquisa acadêmica internacional voltada para a *Shoah* na literatura dramática e no palco, ver SCHUMACHER (1998) e PATRAKA (1999).
[6] Sobre a tradução de literatura dramática no contexto do teatro brasileiro moderno, ver SOUZA (2015).

letras e nos palcos brasileiros não têm sido das melhores. Em que pese a relativa notoriedade entre nós de encenadores e teóricos do teatro como Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, ou mesmo de um crítico como Jan Kott, a excepcional literatura dramática produzida por criadores deles coetâneos – bastem como exemplos Mrożek e Różewicz – permanece ainda inédita e amplamente ignorada em nosso país[7]. Ora, a vasta fortuna cênica mrożkiana e różewicziana, seja na Polônia, seja pelo mundo, e a sólida bibliografia acadêmica polonesa e internacional acumulada em torno da produção dramatúrgica dos dois autores[8] não permitem dúvida. A estatura artística de Mrożek ou Różewicz não se mede somente em escala local: um e outro são vultos de destaque na história do drama e do teatro modernos. Ocioso talvez acrescentar, em face disso, quão severo é o saldo negativo resultante da quase completa ausência de tais escritores em nosso meio – em cena ou ao menos em livro. E não se trata apenas da falta deste ou daquele nome, insistamos, mas sim da virtual inexistência, *in totum*, de um acervo dramatúrgico ímpar, de exuberante vigor criativo e imponente riqueza de assuntos e de técnicas.

Dada a geopolítica da *Shoah* e o terrível quinhão que tocou à Polônia na Segunda Guerra, não admira que a sombra do Extermínio recaia precoce e duradouramente sobre esse acervo, espraiando-se por parte apreciável dele em um diferenciado espectro de testemunho e memória. Apontemos um caso ilustrativo, entre muitos: em 1946, o Comitê Central dos Judeus Poloneses dá à estampa a peça *Wielkanoc* (Páscoa), de Stefan Otwinowski (1910-1976)[9]. Prefaciando a obra, cuja ação tem por eixo o levante no gueto de uma cidadezinha polonesa, o autor se debruça sobre as motivações e circunstâncias de elaboração do texto. Conta que no verão de 1941 saiu em viagem de Varsóvia, de ônibus, rumo à casa da família. No caminho, o ônibus faz uma parada em uma pequena cidade, "defronte de uma estalagem *que há dois anos decerto era judia*[10]. Seguindo viagem" – anota Otwinowski – "compus os esboços de um futuro drama" (1946, p. 17). Que não

[7] Em certa medida, o caso de Mrożek exige uma ressalva: a Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural registra cerca de uma dezena de montagens de peças do autor no Brasil (a maioria na década de 1970), algumas com a participação de nomes de grande importância em nosso meio cênico. Ver http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa403044/slawomir-mrozek. Até onde pude apurar, no entanto, essas empreitadas não redundaram em iniciativas editoriais: o dramaturgo continua inédito entre nós.
[8] Ver, entre inúmeros outros itens de mérito, BŁOŃSKI (1995), STEPHAN (1997), FILIPOWICZ (1991), NIZIOŁEK (2004).
[9] Tratei da obra em "Perspectivas de um drama: *Wielkanoc* (Páscoa), de Stefan Otwinowski", comunicação apresentada na 4ª ed. do simpósio Literatura e Testemunho: Teorias, Limites, Exemplos, no XV Congresso Internacional da ABRALIC, na UERJ, em 2017. O texto continua inédito.
[10] O grifo é meu.

tarda a se completar! No verão de 1943, sobrevém o que para o escritor foi a "experiência mais excruciante" (p. 17) que viveu no decorrer da guerra: a liquidação do Gueto de Varsóvia após as seis semanas de seu Levante[11] contra as forças nazistas. Naquele momento, ao prólogo antes concluído vieram se somar as partes que faltavam.

"Pois então não só a épica", indaga Otwinowski, também o drama se presta ao registro "de um vestígio da história" (p. 17), seja ela de tamanho horror? A despeito de um quê de ingenuidade e da modéstia de sua envergadura cênico-literária, *Páscoa*, sem margem de dúvida, prova que sim. Prova-o, de modo ainda mais categórico, a produção dramática polonesa dos últimos anos[12], com seu resoluto ímpeto de memória, suas polimorfas, insistentes estratégias de choque antiamnésico. Entrevistada sobre essa tendência – que não é exclusiva do drama e do teatro, mas se faz observar igualmente em várias outras linguagens artísticas –, Joanna Tokarska-Bakir atribuiu a ela um sentido de enfrentamento dos fantasmas da história, de investida contra as barreiras existentes "entre a efetiva influência do passado e o que desse passado chega até a [...] consciência e o discurso público" (2012, p. 265). Nessa ordem de ideias, não por acaso a antropóloga se reporta a Jonathan Littell, para evocar as Erínias como "um poderoso símbolo da memória" (p. 268-269): perseguidoras das culpas inconfessas, sob seu látego, cedo ou tarde, os crimes vêm à luz para o devido julgamento. Aproveitando a oportuna deixa da estudiosa, retomemos afinal as engrenagens d'*A armadilha* de Różewicz.

Conforme já se verificou, o mecanismo concebido pelo dramaturgo tem por base a biografia de Kafka. Dela provém a maioria das *dramatis personae*, bem como, substancialmente, a matéria-prima dos episódios de cujo encadeamento a peça se compõe. Como também já foi salientado, a obra não se estrutura em atos e cenas, mas em quadros (*obrazy*). Há saltos temporais entre um quadro e outro, contudo, os acontecimentos vão se desenrolando em uma linha de progressão cronológica razoavelmente nítida. Ao surgir diante de nossos olhos pela primeira vez, Kafka é um menininho magro com cerca de seis

[11] O Levante eclode, recordemos, no dia 19 de abril de 1943.

[12] São tão numerosos os autores e obras dignos de nota, que sequer uma listagem minimamente abrangente se mostra viável aqui. Deixando o assunto para outra ocasião, chame-se atenção ao menos para um punhado de nomes de relevo, somente entre os dramaturgos nascidos a partir de meados dos anos 1960: Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Paweł Demirski, Zyta Rudzka, Artur Pałyga, Dorota Masłowska. Deve ser mencionada nesse contexto uma importantíssima iniciativa do teatro brasileiro: traduzida (da versão inglesa), dirigida e adaptada por Zé Henrique de Paula, foi encenada pelo Núcleo Experimental, em São Paulo, a peça *Nossa classe* (2010), de Tadeusz Słobodzianek (1955). Ver http://nucleoexperimental.com.br/portfolio-item/nossa-classe/#1465922645207-92205b54-3699. O espetáculo teve duas temporadas: de 19/07 a 15/09/2013 e de 4/03 a 1/05/2016.

anos de idade que, temeroso da ira paterna, busca refúgio no quarto da empregada da família. Em seguida, já adulto, ei-lo em seus conflitos com o pai e em seus sucessivos – e malsucedidos – noivados, ei-lo a desfrutar da companhia das três irmãs e, mais adiante, a pedir ao amigo Max Brod que lance ao fogo os papeis com sua obra literária. Se considerarmos além disso a diligência de Różewicz na caracterização dos ambientes e na moldagem da psicologia das personagens, certa impressão de naturalismo parecerá inevitável. Está claro, entretanto, que não estamos diante de uma mera biografia dramatizada ou de fatias de vida veristas em estrita aderência ao Kafka histórico. O que importa de fato n'*A armadilha*, arrazoa Halina Filipowicz, além de seu instigante diálogo intertextual com os escritos kafkianos[13], é a figura de Kafka como "um flexível constructo" cultural "que assombra nosso presente" (FILIPOWICZ, 1991, p. 121). Redesenhada pela ficção dramática, essa figura passa a exibir novos contornos e matizes, em que se projetam, agora, as preocupações do próprio Różewicz como escritor.

Integrante da resistência polonesa nas fileiras clandestinas da *Armia Krajowa* (o Exército Nacional), desde sua estreia como poeta o autor se obrigou a resguardar em seus versos, segundo Henryk Siewierski, "a memória dos fuzilados e enforcados", "do desespero das mães das vítimas", da multidão "dos mortos nas câmaras de gás [...]. Różewicz fala em nome da geração cuja juventude foi perdida na guerra, fala como quem foi salvo por acaso e [...] *tem de dar testemunho*[14]" (SIEWIERSKI, 2000, p. 187-188). Como vimos, os dispositivos empregados para tanto no drama różewicziano são contundentes. Convém que nos detenhamos neles uma vez mais, inspecionando de perto seu funcionamento.

O Quadro XII da peça, intitulado "No barbeiro", surpreende Franz Kafka em uma atividade rotineira e pedestre. Na linguagem e na aparência, seus coadjuvantes levam tintas caricatas, e a ação avança com um marcado acento cômico. Entre uma torrente de salamaleques dirigidos a seu distinto (e mudo!) cliente e repetidas espinafradas em seu jovem ajudante, o Barbeiro vai se preparando para cortar o cabelo de Kafka e depois escanhoá-lo. Nesse ínterim, adentra o estabelecimento um segundo cliente, o Senhor

[13] Sobretudo com a *Carta ao pai*, a correspondência e os *Diários*, mas não só. O diálogo intertextual com a obra de Kafka também é fundamental em outra peça de Różewicz – *Odejście Głodomora* (A partida do Artista da Fome), cuja 1ª ed. vem a lume em 1976.
[14] A ênfase é minha. Traduzi alguns dos poemas różewiczianos que abordam a *Shoah*. Precedidos por um breve comentário, os textos estão disponíveis em SOUZA (2019).

Conselheiro, elegante, de barba longa e grisalha. Prometendo logo atendê-lo, para ganhar tempo o Barbeiro pede ao recém-chegado o obséquio de permitir que o ajudante do salão lhe lave a cabeça. Este último acomoda o novo cliente em uma poltrona e então:

> *De repente, com um movimento brutal, afunda a cabeça do Senhor Conselheiro em uma pia. Segura até que este começa a ficar sem ar, puxa para cima pelos cabelos e afunda de novo na água. O Senhor sufoca...*
>
> SENHOR o que... o que é isso... *se engasga* eu... polícia... onde está a polícia?!
> RAPAZOTE *calmamente* Mensch... Mensch
> SENHOR eu...
> RAPAZOTE du alter Strohsack
> SENHOR eu...
> RAPAZOTE alte Pipe
> SENHOR eu...
> RAPAZOTE Maul halten![15] (RÓŻEWICZ, 2005, p. 270)

A escalada de insultos e agressões continua. O Rapazote pega a bengala do Senhor, puxa-lhe com violência a barba e a rubrica seguinte informa sobre um detalhe cenográfico de que já nos ocupamos, a ominosa parede negra do desfecho d'*A armadilha*:

> *A parede negra se abre. Ao fundo, semiescuridão... Uma única lâmpada acesa, embaixo dela uma cadeira.*
> *O Rapazote empurra o Senhor com a bengala rumo à parede. Adentram o escuro* (p. 271).
> [...]
> *Ao mesmo tempo em que o Barbeiro fala com Franz, no escuro, para lá da parede negra, que permanece aberta, prossegue a cena com o Rapazote e o Senhor. As cenas se sobrepõem. Para lá da parede negra a luz aumenta; na barbearia, enfraquece.*
>
> RAPAZOTE *empurrando o Senhor com a bengala* E agora sem roupa! Revista corporal. Os trastes, aqui na esquerda! Tirar tudo e arrumar.
>
> *O Senhor tira, sucessivamente, roupas, sapatos, meias, roupa de baixo. Arruma tudo ao lado da cadeira.*
>
> RAPAZOTE Abre a boca! *Cavouca com o dedo a cavidade bucal do Senhor; empurra-o na cadeira, examina entre os dedos das mãos e dos pés, dentro da orelha, debaixo da língua... Pega uma máquina de raspar cabelo, niquelada, brilhante* Agora vamo' fazer aqui bem no meio dessa cabeça uma boa Lauspromenade[16]... três dedos de largura... bonito! 'Cê tem agora uma divisãozinha... os piolhos vão poder passear! (p. 272)

[15] A passagem do polonês para o alemão no original torna ainda mais drástica a violência da cena. Em português, as falas do Rapazote têm o seguinte teor: Cara... Cara/seu farrapo velho/tralha velha/focinho fechado!
[16] Alameda de piolho (em alemão no original).

Por pouco não atingindo o intolerável, a cena caminha para o fim: com a bengala, o Rapazote separa algumas roupas velhas de um monte e ordena que o Senhor se vista:

> *Sucessivamente, o Senhor põe uma longa camisa de dormir, um suéter feminino verde esburacado, calças velhas rasgadas, meias curtas, sapatos: uma grande botina masculina com cadarços compridos e um pequeno sapatinho feminino que não cabe em seu pé... Na manga, enfia uma braçadeira branca com a "estrela de Davi"* (p. 272-273)

Sob os gritos de "raus! raus!"[17] (p. 273), o Senhor Conselheiro ainda tropeça no meio do salão antes de passar pela porta e desaparecer. O Rapazote, por sua vez, como se nada houvesse se dado, vai até o espelho e, após contemplar o rosto e pentear o cabelo, começa a folhear um jornal. A notícia que lê em voz alta provoca um sobressalto no Barbeiro, que, para seu grande embaraço, pressiona em demasia a navalha, causando uma pequenina ferida no rosto de Kafka: "nós declaramos guerra à Sérvia"... O Império Austro-Húngaro declara guerra à Sérvia, desencadeando assim a Primeira Guerra Mundial, no dia 24 de julho de 1914. Até algumas linhas atrás, porém, a ficção dramática havia transposto a parede negra de um outro passado, deixando-nos cara a cara com a crônica das atrocidades da Segunda Guerra! Acionado ao longo da obra em momentos-chave, o expediente concebido por Różewicz embaralha os tempos em um mesmo agora, faz colidirem dois passados no presente avassalador da cena do testemunho.

Reconstruída pelo gesto crítico-tradutório, deslocada para um outro agora, um outro presente – o nosso –, a cena do testemunho descerra as cortinas para novos sentidos e novas urgências. E produz efeitos tanto mais poderosos, na medida em que se armazenam nela as tensões do calendário histórico no qual originalmente teve lugar. A esse respeito convém recordarmos, com Krystyna Duniec e Joanna Krakowska, que do início dos anos 1980 data um intenso processo de revisitação e rearticulação da memória do Extermínio na Polônia. As pesquisadoras observam que tal processo estava ligado de diversas maneiras aos embates políticos da época: reagia pontualmente às arremetidas do nacionalismo antissemita alinhado com o Partido comunista, mas também "derivava da necessidade de incursionar por regiões no limite entre a história oficial e a história silenciada" (DUNIEC; KRAKOWSKA, 2012, p. 27). De um jeito ou de outro, portanto,

[17] "Fora! fora!" (em alemão no original).

representava uma atitude de contestação e oposição, trazendo à baila assuntos "potencialmente subversivos" ou, no mínimo, "desconfortáveis" (p. 27) para o regime em vigor[18]. A kafkiana *Armadilha* de Różewicz, perceba-se, toma outra dimensão nesse contexto. E o mesmo se aplica à peça de Mrożek que, para concluirmos, cumpre agora comentar.

A pé revisita o trauma da Segunda Guerra de modo frontal: já pouco faltando para que o conflito termine, as personagens da obra perambulam pela paisagem de devastação do território polonês. E vão exibindo, enquanto a ação se desenrola, não apenas as cicatrizes – e muitas feridas abertas – que cada uma traz consigo, como também as de toda a sociedade à qual pertencem. Mas a página seguinte da história do país tampouco fica de fora do texto de Mrożek. No Epílogo da peça, saltamos certo intervalo de tempo e nos achamos na azáfama do pós-guerra. Após arrematar ironicamente o Ato II com os acordes da "Internacional", o dramaturgo nos oferece um vislumbre das trajetórias de suas personagens na alvorada de uma outra Polônia – entregue a Stalin e ao poderio da URSS. Em plena voga do Solidariedade, não por acaso esse aspecto, entre os demais elementos de testemunho e memória em *A pé*, teve maior impacto em sua recepção[19]. E por si só decerto faria jus a análise e discussão meticulosas. No encalço do tema da *Shoah*, todavia, será preciso retroceder no arco dramático desenhado pelo autor até os acontecimentos que se precipitam entre as cenas 5, 6 e 7 do segundo ato.

Em um acampamento improvisado nas proximidades de uma via férrea, de súbito as personagens têm sua atenção despertada pelo som de um trem em meio à noite. Após alguns momentos de alvoroço, tudo é expectativa. Leiamos:

> Cena 6
>
> *A julgar pelos ruídos, o trem já deveria estar diante de nós, mas não o vemos, é um trem invisível. Pesados, rangentes, repletos vagões de carga percutindo os trilhos sem pressa, ritmada, monotonamente. O Músico põe-se a tocar – bem baixo – "A cidadezinha de Bełz".*

[18] Um empenho combativo análogo, reparemos, anima as inúmeras prospecções de memória que têm sido levadas a cabo nos palcos poloneses nas duas últimas décadas, empenho especialmente acirrado em face da guinada autoritária e retrógrada promovida pela ultradireita que se instalou no poder desde 2015.

[19] Para o que contribuiu, decisivamente, a primeira montagem da obra, que estreia em Varsóvia sob a direção de Jerzy Jarocki – e estrondoso aplauso do público – em maio de 1981: alguns meses antes, portanto, de o regime reagir ao movimento de oposição com Jaruzelski e a lei marcial. Tenha-se em vista, outrossim, o cacife da autoria. Mrożek era *persona non grata* do Estado comunista desde 1968, quando se manifestou em repúdio à participação polonesa na invasão da Tchecoslováquia para reprimir a Primavera de Praga. Naquela altura, o autor pediu asilo político à França e, em 1978, obtém cidadania francesa. Ver NIEMCZYŃSKA (2013, p. 150-180).

> *Os que se aglomeraram junto da linha de ferro permanecem imóveis, o grupo estacou, inerte. O trem se distancia, faz-se ouvir cada vez mais brandamente, mais brandamente, mas por muito tempo ainda. Quando já não é mais possível ouvi-lo – cessa no mesmo instante a música.*
>
> Cena 7
>
> *Vagarosos, sonolentos, os que se aglomeraram junto da linha de ferro se viram. Dirigindo-se rumo à plateia, começam a falar, a meia voz, como que impessoalmente.*
>
> MULHER: Não é o nosso.
> VELHACO: O nosso daria pra ver.
> SENHORA: Não somos nós.
> TENENTE ZIELIŃSKI: A gente ia, eles, levaram.
> PROFESSOR (*objetivo*): Um transporte. (MROŻEK, 2009, p. 95)

A melancólica melodia de "Miasteczko Bełz" ("Mayn shtetele Belz"), canção iídiche popularizada em versão polonesa na voz de Adam Aston, assume aqui um valor de contraponto que provavelmente escapa em alguma medida a leitores e espectadores brasileiros. Mas nem por isso a cerrada urdidura cênica resulta menos potente. A objetividade do Professor não exorcisma os fantasmas que atravessaram o palco. A sintaxe quebrada do Tenente Zieliński, as poucas palavras do Velhaco, da Mulher e da Senhora interpelam a plateia. Ainda ouvimos o trem e os que foram levados por ele.

Referências

BŁOŃSKI, Jan. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995.

DUNIEC, Krystyna; KRAKOWSKA, Joanna. Nie opłakali ich? *In*: KWAŚNIEWSKA, Monika; NIZIOŁEK, Grzegorz (red.). *Zła pamięć: przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Wrocław: Instytut Teatralny im. Jerzego Grotowskiego, 2012, p. 21-35.

FILIPOWICZ, Halina. *A laboratory of impure forms: the plays of Tadeusz Rózewicz.* New York: Greenwood Press, 1991.

KAFKA, Franz. *Brief an den Vater. Faksimile*; herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Unseld. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.

MROŻEK, Sławomir. *Tango z samym sobą*; koncepcja, wybór i wstęp Tadeusz Nyczek. Warszawa: Noir sur blanc, 2009.

NIEMCZYŃSKA, Małgorzata I. *Mrożek: striptiz neurotyka*. Warszawa: Agora, 2013.

NIZIOŁEK, Grzegorz. *Ciało i słowo: szkice o teatrze Różewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

___. *Polski teatr Zagłady*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego/Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

OTWINOWSKI, Stefan. *Wielkanoc: dramat w trzech aktach z prologiem*. Kraków: Centralny Komitet Żydów Polskich, 1946.

PATRAKA, Vivian M. *The spectacular suffering: theatre, fascism, and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

RÓŻEWICZ, Tadeusz. *Dramat 3: utwory zebrane*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*; trad. Newton Cunha, Jacó Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHUMACHER, Claude (ed.). *Staging the Holocaust: the Shoah in drama and performance*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1998.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora UnB, 2000.

SKLOOT, Robert. *The darkness we carry: the drama of the Holocaust*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

___ (ed.). *The theatre of the Holocaust: four plays*; edited and with an Introduction by R. Skloot. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

___ (ed.). *The theatre of the Holocaust (vol. II): six plays*; edited and with an Introduction by R. Skloot. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

SOUZA, Marcelo Paiva de. Tadeusz Różewicz: fazer poesia depois de Oświęcim. *Contexto*, nº 36, 2019/2, p. 239-268. Disponível em < http://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/953/showToc >

___. Literatura dramática em tradução no teatro brasileiro moderno. *In*: SOUSA, Germana Henriques Pereira de (org.). *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*. Campinas: Pontes, 2015, p. 263-281.

STEPHAN, Halina. *Transcending the absurd: drama and prose of Sławomir Mrożek.* Amsterdam: Rodopi, 1997.

Z Eryniami w zmowie: z Joanną Tokarską-Bakir rozmawia Weronika Szczawińska. *In*: KWAŚNIEWSKA, Monika; NIZIOŁEK, Grzegorz (red.). *Zła pamięć: przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*. Wrocław: Instytut Teatralny im. Jerzego Grotowskiego, 2012, p. 265-272.

VOZES E SILÊNCIOS: UMA REFLEXÃO SOBRE TESTEMUNHO ORAL E MEMÓRIA NO CÁRCERE

Maria Aparecida de Barros (UEL)[1]

Resumo: Neste artigo, pretendemos analisar o testemunho oral apresentado pela narradora Vanuza, uma mulher que está, temporariamente, privada de sua liberdade, cumprindo pena em uma penitenciária feminina. Para colher esse depoimento, dentro do espaço prisional, escolhemos o método proposto pela moderna história oral. A partir desta análise, propomos uma reflexão sobre o testemunho oral, como um espaço pertinente para discorrer sobre a condição feminina e a vida no cárcere. Para esta análise teremos como referências teóricas estudos sobre memória individual e coletiva, testemunho e oralidade, as identidades culturais em tempos de pós-modernidade, e reflexões sobre o papel da mulher no decorrer do tempo.

Palavras-chave: mulher; testemunho; memorialística; prisão.

Neste artigo, pretendemos analisar a história narrada por Vanuza, uma mulher, que está, temporariamente, privada de sua liberdade, cumprindo pena em Regime Fechado em uma penitenciária feminina no interior do estado. A partir desta análise, propomos uma reflexão sobre as memórias de infância, a sua trajetória de vida, e o retorno ao espaço escolar após a sua prisão. A voz de Vanuza é o instrumento utilizado para

Para alcançar nossos objetivos, usaremos como metodologia a moderna História Oral, pois esse método nos parece o mais adequado para a análise de um relato oral, feito por uma mulher negra, condenada por tráfico de entorpecentes e colhido em um espaço prisional. O nome da narradora foi substituído para que o anonimato fosse mantido.

A entrevista analisada aconteceu no ano de 2014, na Penitenciária Feminina de Rio Brilhante - MS, após as devidas autorizações do Juiz da Execução Penal, assim como da Agência de Administração Penitenciária (AGEPEN/MS). Em uma pequena sala, que serve como enfermaria e consultório médico, ouvimos a jovem Vanuza, 25 anos de idade, uma condenação por tráfico de entorpecentes e muitas histórias para contar.

Para ouvir a voz daqueles que pouco importam para a meio social, os princípios norteadores da História Oral, serviram-nos muito bem. Nesse sentido, Philippe Joutard (1999), afirma que há três motivos que impulsionam o fazer da História Oral: ouvir a voz dos excluídos, extrair a luz de duras realidades e por fim, testemunhar as situações de sofrimento extremo. Ou seja, a História Oral está comprometida com a transformação das realidades mais precárias e das condições onde estão pessoas vivem mais duramente, aqueles que não importam para os grandes centros e que estão à margem do consumo; pouco ou nada produzem, como é o caso das mulheres em situação de prisão. Assim, concordamos com a afirmação de Sebe Bom Mehy ao

[1] Mestre em Literatura e Estudos Culturais (UFGD), Doutoranda em Literatura Comparada (UEL). Contato: mariabarros-uel@hotmail.com

explanar sobre o papel da História Oral: "sabe-se que ela é, pelo menos, uma janela que deixa ventilar o ar puro do 'tempo presente' e que sem ele não se pode pensar a sociedade e os projetos de melhoria da vida coletiva com base em saber rigoroso e comprometido" (SEBE BOM MEIHY, 2006, p.194).

Para analisarmos esse relato devemos considerar o contexto físico e social onde a narradora se encontra. Vanuza nos fala privada de sua liberdade, cercada pelo espaço da prisão. A privação da liberdade provoca uma enorme angústia, considerando os diversos males decorrentes da prisionalização[2], e nesse sentido manter vivas as lembranças do mundo exterior é importante, pois através delas, ainda se pode preservar um pouco de si, dentro de um espaço onde a individualidade é rara, e quase tudo é usado coletivamente. A prisão torna-se, para estas mulheres, o espaço fronteiriço entre a liberdade e clausura. Um espaço de passagem, de um mundo a outro. Uma fronteira viva que delimita, a partir dos altos muros, um novo e sofrido modo de viver.

A voz inaudível e a condição feminina

Para as mulheres, a vida no cárcere e o espaço prisional são ainda mais penosos, afinal, cadeias não foram pensadas para elas. O perfil da mulher presa, quase sempre contempla mulheres negras, pobres, com pouca ou nenhuma escolarização, de todas as idades e que não aceitaram desempenhar os papéis que a sociedade já havia estabelecido. Os papéis sociais, previamente determinados, sugerem que tenham um comportamento pacífico, "estagnante como um belo lago submisso, passiva, amorosa, quieta, instintiva e paciente" (PERROT, 1988, p. 188), nunca se espera que possam mudar a rota e incluir nela: roubos, assassinatos, tráfico de armas e drogas entre outras transgressões. A mulher, tantas vezes excluída da história[3], uma vez privada de sua liberdade, é duas vezes segregada, posta em esquecimento: sofre por ser mulher e por ser criminosa. A voz quase inaudível, ganha menos credibilidade após a prisão. Por meio de um relato oral Vanuza usa o poder de sua voz para falar de si e ser ouvida.

No decorrer de muitos séculos a mulher manteve-se quase em um estado de invisibilidade, postura imposta e reforçada por teorias equivocadas, e que atualmente ainda encontram eco em diversas sociedades. Michele Perrot afirma que "No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues" (PERROT, 1989, p. 9), pois onde a narrativa histórica põe mais ênfase é justamente em espaços pouco ocupados por mulheres, e quando aparecem são apenas como meras alegorias. No cenário político ou entre

[2] Por prisionalização entende-se os valores, atitudes, bem como os costumes impostos dentro do ambiente prisional e que são aprendidos e assimilados pelos reclusos como uma forma natural de adaptação e de sobrevivência ao rígido sistema prisional, incluindo aí as formas de comer, falar, vestir-se, podendo variar em diversos níveis, dependendo do tempo de prisão e da aceitação da pena. Essa mudança comportamental muitas vezes acontece de forma inconsciente. Mais sobre o tema podemos ver em BITENCOURT, C. *Falência da Pena de Prisão: Causas e Alternativas*. São Paulo: Ed Revistas dos Tribunais LTDA, 1993.

[3] Michele Perrot, ao falar sobre a relação da história com as mulheres afirma que "Da história, muitas vezes a mulher é excluída" (PERROT, 1988, p.185) pois, a história foi escrita por homens e eles escrevem a história no masculino, quando falam das mulheres estas aparecem como "meras coadjuvantes".

conflitos e batalhas não há espaço para mulheres. Quando se fala da presença das mulheres, elas

> se inserem como ornamentos, estritamente disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e atitudes, principalmente no caso das mulheres burguesas cujo lazer ostentatório tem como função mostrar a fortuna e a condição do marido. (...) quanto às mulheres do povo, só se fala delas quando os seus murmúrios inquietam no caso do pão caro, quando provocam algazarras contra os comerciantes, ou contras proprietários, quando ameaçam subverter com sua violência um cortejo de grevistas (PERROT, 1989, p. 10).

Para as mulheres, o direito à voz só é dado quando as situações são extremas. O direito de testemunhar o que viveu, o que viu, de falar e expressar seus sentimentos, ideias ou pensamentos é duramente conquistado, tanto na fala, quanto na escrita. Nesse sentido, o testemunho é um dos principais objetos para a reflexão crítica, e exerce atração, não apenas por sua dimensão de proximidade com a verdade, mas também pelo fato de que a leitura ou a escuta de um testemunho possibilita ao leitor/ouvinte o encontro com o "sublime suavizado: a zona intermediária em que o literário rompe-se em algo mais que, não é tanto o real, quanto a sua possibilidade inesperada."(MOREIRAS, 2001 p. 254). Essa possibilidade coloca o leitor/ouvinte em contato direto com âmago da experiência testemunhal. Ter acesso a esse centro, encontrar e conhecer o mais verídico possível deparar-se com a essência do relato, torna-se a atração.

Nesta esteira, podemos refletir sobre o testemunho presente na narrativa oral de Vanuza, que a veracidade histórica presente nos fatos apresentados não é o mais importante, ou mais relevantes, antes é a riqueza de sua construção por meio da linguagem. Nesse sentido Sarat e Santos afirmam:

> A tão pretendida veracidade dos relatos que foi discutida ao longo dos tempos na pesquisa acadêmica, atualmente chega a ser um aspecto ultrapassado, pois, baseando-nos nos trabalhos que ajudam a elucidar e compreender as múltiplas possibilidades da memória, e na subjetividade que envolve todo o processo de investigação, desde a coleta até a produção da documentação, existe um consenso apontando que 'não há fontes orais 'falsas'. Fontes orais são aceitáveis, mas com uma credibilidade diferente' (PORTELLI, 1997a, p. 32). (SARAT e SANTOS, 2006, p.57)

Para continuar esta reflexão, precisamos expor o sentido que daremos a palavra testemunha. Em latim, esta palavra possui dois significados: *testis* ou aquele que se põe como terceira pessoa, que, entre duas pessoas, se coloca como conciliador, e *superstes* ou aquele que passou por uma experiência e pode falar sobre ela, testemunhá-la (VECCHI, 2001, p. 78). Há também relações com a palavra memória, em grego, testemunha passa a significar *martis,* da qual deriva *martirium*: a morte dos cristãos que testemunhavam a fé em Cristo. *Martis*, também se relacionam com o mesmo verbo para recordar. Logo, semanticamente, podemos afirmar que a testemunha é o sobrevivente que não pode não recordar (VECCHI, 2001, p.78).

As narrativas testemunhais ganharam um grande espaço depois da Segunda Mundial. Por meio delas, a testemunha é revestida de autoridade para narrar o que

viveu. É aquela que passou pela história como parte e centro dela, e, dessa forma, Vecchi aponta para a condição moderna da perda da distância entre a testemunha e o evento que dela fez parte. Um está vivamente entranhado no outro (VECCHI, 2001, p.76). Só não pode testemunhar, aquele que não conheceu, não participou da experiência no passado. Por outro lado, também não testemunha, aquele que se emudece perante a barbárie, onde a brutalidade é tamanha e, as palavras não são suficientes para representar a realidade vivida, como nos afirma Primo Levi:

> Então pela primeira vez apercebemo-nos de que à nossa língua faltam as palavras para expressar esta ofensa: a demolição de um homem. Em uma fração de segundo, com intuição quase profética, a realidade se revelou para nós: chegamos ao fundo. (LEVI,1998, p. 23)

O silêncio diante da contemplação do sofrimento é a imagem mais eloquente, mais fértil, e que grita tão alto quanto o próprio testemunho. Fragilizada em sua angústia, Vanuza presencia sua própria dor e confidencia, entre lágrimas, o relato de um de seus sofrimentos: "O quê que aconteceu? Comecei a me prostituí, sabe? Pra tentá dá o que eles precisavam, porque eu não queria que eles passasse o que eu passei..."(VANUZA, 2014) [choro] . A voz sofrida, que exprime sua verdade, a expressão viva daquilo que Primo Levi também foi vítima: chegar ao fundo.

A história de Vanuza mostra-nos um pouco das muitas histórias de mulheres vítimas da violência, da pobreza e da exclusão: Hoje, está com 25 anos, 25 irmãos. Ela nasceu em campo Grande - MS, depois se mudou para uma pequena cidade, próxima à Naviraí-MS, cresceu trabalhando e cuidando dos irmãos menores, seus pais eram trabalhadores rurais "boias-frias", desde muito cedo conheceu a violência: "o meu pai quando ele tomava uma pinga, a vida dele era xingá a gente, então, assim, (...) era bem difícil assim a gente pará pra conversar era mais, quando ele queria pegá pa batê memo..." (VANUZA, 2014) . Uma vida cheia de idas e vindas, deslocamentos em busca de uma vida melhor. Entre as muitas viagens, uma delas a trouxe para o cárcere, para a margem da margem.

A escola e a vida: A trajetória de Vanuza

Entre as lembranças da sua infância, as brincadeiras e a convivência com irmãos estão presentes; Assim ela nos conta:

> E: E quando você pensa na tua infância, você tem 25 anos, quando você pensa na tua infância, quais imagens vêm na sua cabeça?
> Vanuza: Ah, várias coisas, tipo, quando eu brincava cum meus irmãos no morro [riso], muita coisa boa vem.
> E: Do que você brincava?
> Vanuza: Brincava de escorregá cum papelão.
> E: Campo Grande?
> Vanuza: Não. Já em Naviraí. Meu [risos] vô tinha uma chácara, aí nessa chácara tinha um morro, onde ele plantava taioba, umas planta que come, né? Aí eu sempre juntava os sete dos meus irmão pequeno, que eu tomava conta,

> ia lá pó morro escorregá, e gente ficava lá brincano o dia intero, até a hora da minha mãe chegá do serviço. (VANUZA, 2014)

As memórias revisitadas mostram as relações com as pessoas ao seu redor, e nesse sentido,

> a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências ocorridas no passado. Memórias individuais e coletivas se confundem; não somos ilhas e, portanto, estamos sujeitos a influências, bem como a influenciar, os grupos a que pertencemos e com os quais nos identificamos. (MATOS e DE SENNA, 2011, p.97)

Mais a frente, durante o relato, Vanuza nos revela que sua infância não foi apenas de brincadeiras. Os trabalhos domésticos, ainda criança, afastaram-na do espaço escolar e as responsabilidades de um adulto passaram a ser suas também. A escola só entrou mais tarde em sua vida:

> Eu, não tive infância, a minha infância foi cuidá deles desde pequena, comecei a cuidá deles, eu tinha sete anos, minha mãe ia trabalhá e meu pai, aí dexava eu tomando conta deles sabe? Aí a nossa pia era um tambor de lata [riso nervoso] cortado no meio pra podê fazê uma pia, ali eu lava a ropa, cozinhava no fogão à lenha pra eles, aí quando dava sete hora eu lava pra escola, então meu relacionamento com eles não foi tanto de irmão pa irmão, foi como se fosse uma segunda mãe. Com dez anos eu comecei a estudá e eles já eram mais grandinho sabiam se virá sozinhos, e assim foi até agora depois de grande, aí mandei pro sítio, continuei tomando conta deles e estudando, aí eu parei de estudá, e, mudei pra cidade. (VANUZA, 2014)

Mais a vontade para falar, a narradora nos conta o porquê só iniciou seus estudos escolares aos dez anos:

> Porque não tinha como eu estudá e tomá conta deles, porque o meu irmão mais velho, tinha do de oito ao de sete eu tomava conta deles, minha mãe tinha, um curral de porco, assim a gente cuidava porco, eu num podia estudá porque eu tinha que cuidá dos porcos, fazê comida, dá banho neles pa levá eles pa escola, aí num tinha muito como eu ir pa escola, porque era muita obrigação pra mim, porque eu era pequena, eu era doente já nessa época, aí num tinha como, porque eu fazia tudo ao mesmo tempo porque quando eles chegasse da escola já tinha que tê comida pronta, pra quando minha mãe chegasse do serviço já ta tudo pronto, pra mim podê adianta o serviço pra no oto dia eles podê ia pa escola de novo. (VANUZA, 2014)

A condição de criança, agravada pela situação de saúde precária, não isentava das tarefas domésticas. As atitudes dos adultos responsáveis por Vanuza, ao delegarem tarefas próprias para adultos, muito comum nos dias atuais, revelam um retrocesso para a infância. No passado, as crianças eram tidas como adultos incompletos, em desenvolvimento e eram obrigadas a assumir obrigações incompatíveis com suas idades e aptidões. Essa realidade, mostrada pelo historiador francês Philippe Ariès (1978) aponta que especialmente durante o século XIX, a exploração do trabalho infantil se intensificou, porque essa mão-de-obra era considerada barata e não havia nenhum controle ou fiscalização por parte das autoridades competentes, sendo as crianças mais pobres as mais vulneráveis à exploração.

É possível perceber, nas falas de Vanuza, que a realidade analisada por Ariès mudou muito pouco. Conforme dados do UNICEF, órgão ligado às Organizações das Nações Unidas (ONU) para atender as crianças, constantes no Relatório UNICEF ECA 25 anos (2016), o combate à exploração do trabalho infantil no Brasil é tido como modelo para outros países, porém, ainda existem mais de 1,3 milhões de adolescentes e crianças brasileiras tem seus diretos violados. A faixa etária onde há mais crianças/adolescentes trabalhando é entre os 10 e 15 anos, em sua maioria são meninos negros da zona urbana, geralmente os trabalhos são remunerados e em relação às meninas muitas delas executam trabalhos domésticos, quando não estão fora da escola, estão em atraso escolar, assim como testemunha Vanuza. Segundo o relatório, para compreender as raízes dessa situação é necessário observar como o trabalho de crianças e adolescentes brasileiros foram visto ao decorrer da história:

> A Constituição Federal de 1934 proibia qualquer forma de trabalho a menor de 14 anos, o trabalho noturno a menor de 16 e o exercido em indústrias insalubres a menor de 18 anos. Doze anos depois, a Constituição de 1946 ampliou para 18 a idade mínima para o trabalho noturno. Nos primeiros anos do governo militar, em 1967, as regras mudaram novamente e foi autorizado o trabalho a maior de 12 anos. O limite subiu para 14 anos em 1974. (UNICEF, 2016, p.22)

Nesse cenário, meninos e meninas acima de 14 anos tinham permissão ara trabalhar, porém, sem leis para garantir que os direitos humanos fossem respeitados, e dessa forma extavam expostos às diversas situações de perigo e degradação. Com a constituição de 1988, algumas regras para o trabalho para menores de 18 anos foram incluídas, e depois em 1998 após a convenção 182 da Organização Internacional do Trabalho, o Brasil aprovou uma emenda constitucional elevando a idade mínima para o trabalho de 14 para 16 anos. Além da obrigação ao trabalho, o alcoolismo também foi um dos fatores que marcaram e influenciaram a vida na adolescência de Vanuza.

O alcoolismo, que lhe foi apresentado pelo pai, também esteve presente na sua infância. As tentativas de aceleração escolar para minimizar a distorção entre idade e série estudada beneficiaram, porém não foram capazes de mantê-la na escola. Podemos observar que embora a escola tenha utilizado mecanismos para descartar a evasão, não é possível notar alguma atitude da família nesse sentido.

> E: Como foi entrá na escola com dez anos? Quem decidiu que era a hora de você estudar? Quem te matriculou? Como foi chegar na primeira série aos dez anos? Que lembranças você tem?
> Vanuza: Ah, nessa época foi duro, né, porque daí eu já sabia tomá pinga porque falaram pro meu pai que conhaque era bom pra sará bronquite, e, nesses "bom pra sará bronquite" eu virei alcoólatra [risos], aí assim, as crianças mais novas me zoavam porque eu num era grande, mais também num era tão nova pra ta no meio das criança de sete, oito anos, criança pequena e eu no meio delas, aí ficaram me zoano, aí foi indo eu queria saí da escola, aí fizeram um processo de aceleramento, aí eu passei pelas etapa certinho, foi aonde eu fui pra quarta, tercera quarta serie, eu estudava na escola [incompreensível] Tadano. Aí, fiz outro curso fui pra quinta serie, aonde eu parei, aí comecei a estudá, não estudava, só ia pra escola pra toma pinga dentro da sala, a professora me expulso da escola, aí não teve como eu estudá mais. Aí eu vim estudá depois de grande, aí com catorze anos eu voltei

> estudá e fiz até a sexta série. Agora tô terminando aqui meus estudo. (VANUZA, 2014)

O comportamento inadequado em sala de aula causado pelo uso de bebidas alcoólicas provocou a expulsão do ambiente escolar. E retornou somente aos catorze anos, com o auxílio de um programa social, obtido por meio do Conselho Tutelar:

> O Conselho tutelar que falô pra minha mãe, que arrumo, como assim, uma bolsa família pra ela, um projeto assim que não precisasse trabalhar nem meus otros irmãos, pra mim podê voltá pra escola, e com isso ela ganho uma bolsa lá, e, não precisou eu ajudá ela mais em casa nem no serviço da roça, aí eu voltei pra escola. (VANUZA, 2014)

Até que outra situação grave a distanciou de vez dos bancos escolares. Continuando a sua narrativa, Vanuza, com os olhos banhados em lágrimas, nos confidencia um episódio de violência sexual:

> [riso nervoso] assim, nessa época meu pai e minha mãe trabalhavam ainda, aí como sempre eu ficava sozinha pra cuidá dos meu irmão, e aí já tinha aumentado mais irmãos, aí tinha vários índio que trabalhava perto da minha casa, aí dois me a..., estupro sabe? [Fala chorando] Aí, eu num quis mais ir pra escola, aí eu fiquei com vontade de saí da minha casa, porque eu falava pro meu pai e ele não acreditava, pensava que a culpa era minha, aí eu saí da escola, e, fui embora pro mundo, aí voltei depois de grande. (VANUZA, 2014)

Ao contar para a família sobre a agressão sofrida, ao expor o seu sofrimento decorrente da brutalidade da qual foi vítima, sua voz foi ignorada, como se sua voz não tivesse som, ou sua mensagem, de nada valesse. Mesmo diante do seu esforço em ser ouvida, ninguém deu lhe crédito, e dessa forma, a saída é ir para longe: " eu falava pro meu pai e ele não acreditava, pensava que a culpa era minha, aí eu saí da escola, e, fui embora pro mundo, aí voltei depois de grande." (VANUZA, 2014). Assim a fala de Vanuza é uma fala que não consegue ser ouvida, suas palavras não alcançam eco, é desprovida de qualquer valor. Embora ela fale, ninguém a ouve. O lugar de onde ela fala é o de uma menina pobre em meio a uma família com pouquíssima instrução e interesse com o que se passa com ela. A construção do seu discurso, nesse momento, se dá em meio a um crime sem resolução. É a violência gratuita e sem explicações que lhe marcou para sempre; influenciando na formação de sua identidade assim como nas escolhas de seus atos.

Ao sair de casa e "ganhar o mundo", Vanuza passa por algumas adversidades; e a última delas é a prisão por tráfico de drogas, ao tentar entrar em uma prisão masculina, com drogas escondidas no corpo. Ao ingressar na Penitenciária Feminina de Rio Brilhante, reencontra a oportunidade de retomar os estudos. É uma nova chance de se reconciliar com os bancos escolares.

Conclusão

Ao analisar a narrativa de Vanuza, e refletir sobre as suas memórias de infância, constatar como esses acontecimentos a marcaram e refletiram na sua vida adulta, é

possível afirmar que também há valor em seus testemunhos, embora essa narrativa pouco interesse para a sociedade onde a voz da mulher negra e infratora nada vale. Tal narrativa se apresenta como a possibilidade latente do real, como encontro mais próximo da verdade em sua essência, possibilitada por meio da História Oral, que transforma a vida de quem relata e também a de quem escuta ou escutará futuramente, afinal: "O destino *transformador*, portanto, é a marca de honra da história oral" (SEBE BOM MEIHY, 2006, p.195). Vanuza assume a autoria de sua história e dessa forma poderá "trans-formar"[4], dar um novo rumo, um novo significado. É ela a protagonista de sua história. A escola rural onde, tardiamente, aos dez anos, aprendeu as primeiras lições e a escola da vida onde continuou a ser aprendiz são espaços marcantes em seu percurso. Mais tarde em outros bancos escolares, atrás das grades, as aprendizagens continuam, outros sentidos são possíveis, outras realidades se apresentam. É a escola e a vida como duras professoras.

Finalmente não se pode deixar de apontar que a voz com a qual Vanuza se empodera e ganha força ao narrar sua trajetória, essa mesma voz questiona o incompreensível, e também é capaz de se emudecer diante da barbárie: "tudo pra ele era motivo de batê, até uma vez ele quase mato minha irmã do meio, a Camila, inforcada. Não sei porquê..." (VANUZA, 2014).

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad.de Paulo Neves, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BITENCOURT, C. *Falência da Pena de Prisão: Causas e Alternativas*. São Paulo: Ed Revistas dos Tribunais LTDA, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALBWACHS, Maurice . *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JOUTARD, Philippe. Nuevas Polémicas Sobre Historia Oral: algunos retos que se le planteana la Historia Oral del Siglo XXI in *Historia,Antroplogia y Fuentes Orales*, num. 21, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *Definir autobiografia*. In: MORÃO, Paula (Org.). Autobiografia. Auto-Representação. Lisboa: Colibri, 2002.

LEITE, Eudes Fernando. *Aquidauana : a baioneta, a toga e a utopia, nos entremeios de uma pretensa revolução*. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2009.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

[4] Transformar: do Latim, *transformare:* fazer mudar de forma, de aspecto, dar forma.

MATOS, Júlia Silveira; DE SENNA, Adriana Kivanski. História oral como fonte: problemas e métodos. *Historiæ*, v. 2, n. 1, p. 95-108, 2011.

PERROT, Michele. *Os Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad.Denise Bottmam. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SARAT, Magda; SANTOS, Reinaldo. História oral como fonte: apontamentos metodológicos e técnicos da pesquisa. COSTA, Célio Juvenal; MELO, Joaquim José Pereira. e FABIANO, Luiz. Hermenegildo.(org.). *Fontes e Métodos em História da Educação*. Dourados: EDUFGD, p. 49-78, 2010.

SEBE BOM MEIHY, José Carlos. Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro. *Revista de história*, n. 155, 2006.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano, In: *História das mulheres no Brasil*/Mary Del Priori (org); Carla Bassanezi (coord. De textos).2.ed.-São Paulo: Contexto, 1997, p.362-400.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

VECCHI, Roberto. *Barbárie e representação: o silêncio da testemunha*. In: PESAVENTO, Sandra J. (org). *Fronteiras do Milênio.* Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001, p. 71-94.

FICÇÃO HISTÓRICA, RESGATE DA HISTORICIDADE E PRESTAÇÃO DE CONTAS COM O PASSADO DITATORIAL EM *SOLEDAD NO RECIFE*, DE URARIANO MOTA

Maria Isolina de Castro Soares – Doutoranda em Letras - Ufes/Capes[1]

Resumo: A literatura contemporânea apresenta novas abordagens em sua relação com a história, como a valorização de cada sujeito como ser histórico, o desejo de rever o passado, a escavação da memória na apresentação de fatos traumáticos e o compromisso do fazer estético com a ética da apresentação de fatos para os quais a historiografia oficial oferece outra versão. *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota, busca, no diálogo com a história, a revisão de eventos pretéritos. Com base em teorias a respeito da literatura contemporânea, da literatura de testemunho e do conceito de história, discute-se como essa obra de ficção é também um testemunho das iniquidades praticadas pela ditadura militar no Brasil.
Palavras-chave: Ficção histórica; Historicidade; Ditadura militar

Soledad no Recife (2009), de Urariano Mota, é uma obra de ficção. Seu registro no sistema de catalogação na fonte de obras editadas no Brasil assim o mostra: 1. Ditadura militar – Brasil – Ficção. 2. Romance brasileiro. É, no entanto, uma obra de escavação da memória e, como tal, é também uma obra em que um narrador se coloca como testemunha do que pretende narrar. Apesar de não ser um testemunho *stricto sensu*, traz à tona eventos que se desenrolaram num momento histórico traumático para muitos brasileiros: a ditadura militar instalada no país de 1964 a 1985.

A primeira frase da obra é "Eu a vi primeiro numa noite de sexta-feira de Carnaval" (MOTA, 2009, p. 19). O tempo verbal pretérito perfeito simples do modo indicativo indica com precisão "[...] uma ação que se produziu em certo momento do passado. É a que se emprega para 'descrever o passado tal como aparece a um observador situado no presente e que o considera do presente' [...]" (CUNHA; CINTRA, 2011, p. 468). Situado num presente 37 anos depois de ocorridos os fatos que começa a rememorar, o narrador anônimo de *Soledad no Recife* posta-se como uma testemunha de eventos históricos a respeito dos quais precisa falar, apesar de ser o ato de elocução uma "[...] difícil travessia" (MOTA, 2009, p. 101) que o narrador precisa vencer para "[...] entender e contar [...]" (MOTA, 2009, p. 101) o momento mais contundente das diversas situações de dor pelas quais ele e seus companheiros passaram.

[1] Graduada em Letras (UFRJ). Mestre em Letras (Ufes); Doutoranda em Letras (Ufes); bolsista Capes. Contato: isolinacastro@gmail.com

Obras que se reportam à ditadura militar surgem na literatura brasileira ainda no início do período autoritário. Renato Franco reflete sobre a literatura dos anos 1970, no Brasil, e, a partir da frase de Adorno, em ensaio de 1949, de que "Escrever poesia após Auschwitz é um ato de barbárie", afirma que a arte de nosso tempo não pode deixar de "[...] ouvir o grito de horror dos massacrados" (FRANCO, 2003, p. 352), e deve lutar para que as catástrofes não sejam esquecidas. A arte não tem o poder de fazer com que as atrocidades não se repitam, mas "[...] pode ser considerada uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror" (FRANCO, 2003, p. 352).

Mesmo após o retorno da sociedade brasileira ao regime democrático, a literatura continuou se voltando para o período ditatorial. Muitas obras, publicadas após 1985, estabelecem diálogo com esse período. Alguns dos autores que se dedicaram, via ficção, a entender o funcionamento desse período autoritário, são: Heloneida Studart, Ana Maria Machado, Salim Miguel, Luiz Fernando Emediato, Luis Fernando Verissimo, Moacyr Scliar, Zuenir Ventura, Carlos Heitor Cony, Urariano Mota, Bernardo Kucinski e Chico Buarque. Alguns títulos mostram bem a preocupação com fatos históricos pretéritos, como *Trevas no paraíso – histórias de amor e guerra nos anos de chumbo*, de Luiz Fernando Emediato (2004), e *Mãe judia, 1964,* de Moacyr Scliar (2004). Há nessas obras a ficcionalização de eventos históricos, numa perspectiva que traz também preocupação com a ética, com contar a história dos oprimidos para tentar fazer justiça aos mortos. Em *Soledad no Recife* (2009), o narrador, ao pensar no passado, vê quão idealistas eram os jovens revolucionários:

> A distância, poderia ser dito que aqueles jovens estavam todos loucos em 1972. Todos, da mais ridícula alienação, da mais feroz angústia até o delírio suicida, em graus variados, todos estavam loucos. Mas isso, antes de ser uma condenação, é um reconhecimento de humanidades. Ou melhor, devo dizer, é o reconhecimento de que eles eram sensibilidades agudas e inteligências sufocadas (MOTA, 2009, p. 43).

Felipe Charbel, ao refletir sobre a ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo, afirma que, a partir da década de 1960, com a ficção pós-modernista, renovou-se o interesse dos escritores por construir ficções que expressassem uma estreita relação com a história, fato que já tinha sido detectado no que Linda Hutcheon denominou metaficção historiográfica "[...] para definir uma forma autorreflexiva de literatura que, recorrendo à paródia e à ironia, joga com a 'natureza provisória e

indeterminada do conhecimento histórico'" (CHARBEL, 2016, p. 60), modalidade de ficção que exibe a

> [...] natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história (HUTCHEON *apud* CHARBEL, 2016, p. 60).

Charbel afirma que a obra de Hutcheon traz implícita a ideia de evolução literária, uma vez que "[...] a metaficção historiográfica nada mais é que uma resposta às transformações epistemológicas que abalaram, a partir dos anos 1960, as certezas táticas quanto ao conhecimento histórico e quanto à materialidade extradiscursiva da História" (CHARBEL, 2016, p. 61). Se, no entanto, o conceito formulado por Hutcheon atende às características da prosa da pós-modernidade, Charbel considera que não mais o faz em relação às narrativas contemporâneas. O teórico declara que essas obras,

> [...] embora assumindo um tom autorreflexivo, se pautam pelo desejo manifesto de restituir um grau de estranhamento ao passado, por meio do tratamento ficcional da condição de ser histórico: a historicidade. Em muitos desses romances, o desejo de restauração – que será chamado aqui de *páthos da autenticidade* – se apresenta, na contramão da ficção pós-modernista, como expectativa de tornar presente, ainda que de maneira incompleta e fragmentária, a diferença irredutível dos eventos históricos pretéritos, proporcionando uma espécie de "experiência substituta" do passado (CHARBEL, 2016, p. 61-62).

Dessa forma, para a literatura a partir da última década do século XX, novas teorias devem ser articuladas para compreender como a história se faz presente nessas obras. Segundo Charbel (2016), as principais tendências contemporâneas para a abordagem ficcional da história podem ser assim esquematizadas: considerar os avanços das novas teorias sobre "[...] os modos de analisar a sedimentação das estruturas históricas na linguagem [...]" (p. 62); considerar que a historicidade[2] presente nas obras, principalmente nas de testemunho, também postula uma verdade sobre a história; considerar a "[...] demanda insaciável por passado, memória e testemunho, típica das sociedades contemporâneas [...]" (p. 63); considerar que houve

> [...] uma guinada ética tanto na historiografia como nos estudos literários e na prática da literatura, que traz ao primeiro plano a dimensão problemática da figuração ficcional do passado, sem no entanto abrir mão do reconhecimento de que a ficção é uma ferramenta importante no modo como as sociedades prestam contas com o passado (CHARBEL, 2016, p. 63).

[2] A historicidade, segundo Charbel, é "[...] o modo como cada sujeito constrói para si uma consciência particular de sua inserção no processo histórico [...]" (2016, p. 62).

A partir dessas tendências, o teórico propõe uma tipologia para pensar as transformações ocorridas especificamente a partir de 1989 nas obras literárias e em sua relação com a história, tendo por base a ideia de "aposta". Aposta na repactuação do romance histórico, em obras cujo narrador muitas vezes se confunde com o autor e tem liberdade de escolha e de interpretação dos fatos históricos, não tendo, assim, compromisso com a fidelidade dos fatos; aposta na abordagem meta-histórica, em obras nas quais a história "[...] é figurada como que de dentro [...]" (CHARBEL, 2016, p. 64); aposta na figuração romanesca do passado, em que "[...] há um diálogo explícito com os formatos tradicionais do romance histórico [...] mas problematiza a representação ficcional do passado" (CHARBEL, 2016, p. 64). O teórico postula que as transformações por que tem passado a ficção histórica, que tem-se desenvolvido em diferentes países e diferentes línguas, "[...] indiciam novas formas de sensibilidade do tempo, características das sociedades contemporâneas" (CHARBEL, 2016, p. 65). Ele vê, nessas obras, um desejo de "[...] produzir conhecimento histórico com os meios próprios do romance – sem contudo rivalizar com a ciência histórica" (CHARBEL, 2016, p. 65). A literatura produz conhecimentos que, muitas vezes, só conseguem ser plenamente veiculados na indissociável articulação entre forma e conteúdo que lhe é peculiar. Segundo Charbel, isso é particularmente intenso na ficção histórica, e as possibilidades que nela se apresentam podem ser expressas em algumas atitudes como:

> (1) A inclinação para lidar com o passado de forma mais "direta", quase visual, com a reconstrução narrativa de atmosferas históricas e ambientes físicos que produzem uma ilusão de presença do passado. [...]
> (2) A especulação sobre o sentido do processo histórico e sobre o significado da totalidade em movimento do acontecer humano. [...]
> (3) A incumbência de "varrer a história a contrapelo", figurando a historicidade de minorias comumente deixadas de lado nas grandes narrativas da modernidade, ou de personagens reais esquecidos pela historiografia.
> (4) A figuração dos dilemas éticos e epistemológicos envolvidos na apropriação literária do passado. [...] (CHARBEL, 2016, p. 66-67).

Essas diferentes atitudes permitem que indagações sobre o passado, o tempo, as experiências humanas e suas diferentes historicidades, a história oficial – aquela dos vencedores – e mesmo indagações sobre as questões de construção do saber histórico e da ética do fazer ficcional sejam colocadas em pauta em outro tipo de conhecimento, que é o conhecimento literário.

Soledad no Recife inscreve-se na literatura brasileira contemporânea como ficção histórica, dado que é uma obra romanesca que revisita eventos históricos e traz uma

versão que questiona a versão oficial dos fatos. É, também, uma obra de teor testemunhal, cujos acontecimentos que constituem o enredo da obra são apresentados por um narrador em primeira pessoa que se coloca como participante dos fatos que se propõe a narrar. Esse narrador inicia a rememoração do passado a partir de um momento em que vê Soledad Barret Viedma, a Soledad do título do livro, e logo depois é a ela apresentado por um amigo, Júlio. Soledad estava acompanhada por Daniel, seu companheiro, ativista político e pessoa completamente empenhada em levar adiante a luta revolucionária contra o governo ditatorial. Em conversa sobre belezas tolas, inúteis, Daniel se posiciona:

> Ninguém gosta mais de arte que eu. Entende? Eu sou um artista. Tanto por formação quanto por prática. A minha sensibilidade é artística. Mas isso é um luxo, companheiros. Nós não podemos nos dar a esse luxo. Há tarefas mais práticas, que exigem uma arte mais fria.
> - Que arte, pode nos dizer? – Ivan pergunta.
> - A arte da guerra. A arte de juntar pessoas, de reunir homens que estejam dispostos para um fim.
> - Para uma finalidade, você quer dizer – comentou Ivan.
> - Sim, claro (MOTA, 2009, p. 22-23).

Com um discurso sem rodeios e determinado a se mostrar comprometido com a "arte da guerra", que alardeia, Daniel não admite as visões românticas daqueles jovens, e pensa sempre em função de um "fim". Ivan não reconhece de pronto o sentido de "fim", e questiona Daniel, que admite ser o "fim" uma "finalidade". Soubessem aqueles jovens sobre análise do discurso, talvez percebessem o sentido capcioso que as falas de Daniel escondiam/revelavam.

O narrador, completamente apaixonado por Soledad, desenvolve de pronto rejeição a Daniel que, desde o primeiro momento, tentava impor regras de visão de mundo a sua companheira e aos recém-conhecidos. Em certo momento, Soledad afirma:

> - É tão bonita essa praça! Eu passaria aqui o resto de minha vida. Que igreja linda – disse, apontando a igreja de São Pedro.
> - Certo. Mas temos tarefas mais práticas. Quem quer mudar o mundo não pode ficar admirando praças.
> Assim falou Daniel, que estava mais próximo a ela. Em definitivo, eu não "topava", não "topei" com ele. Não que ele fosse repugnante de feições. Mas o não "topar" vinha de uma repugnância anterior. Havia nele algo de postiço, de pose. [...] Ele se posicionava como se estivesse em uma hierarquia mais alta. Em um altar. E àquele tipo de santo não poderíamos jogar pedras. O revolucionário intrépido (MOTA, 2009, p. 20).

O narrador se justifica dizendo que, no passado, sentia algo difuso, um mal-estar que agora, no presente, se explica, mas que naquela ocasião não queria definir. Em

alguns momentos, Daniel é mesmo o Homem da Meia-Noite, figura típica do Carnaval de Olinda:

> [...] percebo o seu peito repleto, como se estivesse com peitilhos muitos e sobrepostos, noto os seus olhos sem luz, como se nos vissem por escuros buracos de máscara, e, forçoso é dizer, ele passa a lembrança do Homem da Meia-Noite do Carnaval de Olinda. Mas não exatamente do boneco de quatro metros de altura, que vaga e dança entre a massa nas ladeiras da cidade ao som do frevo. Refiro-me à caricatura do boneco, à imitação que rapazes fazem do boneco [...]. Mas é claro, em vez do Daniel com estes olhos de 2009, então eu não o via como percebo agora as caricaturas do Homem da Meia-Noite, mas ali estava um anúncio (MOTA, 2009, p. 22).

A sensibilidade do narrador, possivelmente aguçada pela paixão pelo objeto proibido – Soledad –, dá-lhe visões expressionistas de Daniel, mas que, jovem e ingênuo nos idos de 1972, não entendia exatamente por que isso ocorria. Sentia que Daniel lhes roubava a luz, mas atribuía esse roubo ao fato de Soledad ser mulher de Daniel, a quem ela docilmente se sujeitava. Sentia também, em sua atração por Soledad, "[...] um irresistível chamamento para o abismo" (MOTA, 2009, p. 25).

O narrador confessa: "Escrevo este livro para falar da vida e – pretensão das pretensões – flagrar o movimento. Há uma contradição íntima, interna, já na primeira pretensão, que escrevo para falar da vida, e bem sei que passarei pela morte" (MOTA, 2009, p. 37). A morte ronda os jovens idealistas naqueles dias sombrios do governo do general Emílio Garrastazu Médici, iniciado em 30 de outubro de 1969 e tendo vigorado até 15 de março de 1974. Confiantes nos ideais revolucionários, diversos grupos já faziam ou se preparavam para fazer oposição ao governo, na ilusão de que conseguiriam que o país retornasse à democracia.

Duas semanas depois do primeiro contato com Soledad e Daniel, Júlio procura o narrador para contar-lhe que estivera com Daniel na Cidade Universitária, e o revolucionário lhe confessara que tinha facilidade de conseguir armas para a luta contra a ditadura. Empolgado, Júlio passa a informação para o narrador:

> [...] ele tem armas, rapaz. Ele tem facilidade para distribuir armas. Entende? O que a gente precisa ele tem. [...]
> - Ele tem armas, cara! Armas, entende?
> - Sei... interessante.
> - Interessante?! Bom demais, cara. Acorda! Essa é a maior notícia de 1972.
> - Claro – eu consegui dizer – Claro, mas... (MOTA, 2009, p. 38-39).

À empolgação de Júlio contrapõe-se a desconfiança do narrador, que afirma: "[...] aquela oferta acendeu em mim uma tênue luz vermelha. Como e por que se davam essas armas tão boas e generosas?" (MOTA, 2009, p. 38). O questionamento, no entanto, é

tíbio, as perguntas que se faz agora as fazia apenas mentalmente, sem coragem para verbalizar todos os temores e sofrer, com isso, desconfiança dos colegas. O insistente fundo musical da conversa dos dois já prenuncia o desastre: "Mamãe, mamãe não chore, a vida é assim mesmo [...] Mamãe, mamãe não chore, a vida é assim mesmo, eu fui embora"[3] (MOTA, 2009, p. 38-39).

Medo, desconfiança, insegurança, falta de projetos definidos e possíveis de serem cumpridos perturbavam o narrador e faziam-no se opor aos sonhos de fácil realização que Júlio desenhava. Trinta e sete anos depois, o trauma subsiste: "Escrever sobre isso me dói até aqui, em meu ventre, até hoje. É como a recuperação de uma dor, que volta. Coça-me como uma ferida que pensei estar cicatrizada" (MOTA, 2009, p. 38). Esse retorno da dor pode ser associado à experiência traumática, e Seligmann-Silva afirma:

> A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser completamente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do "traumatizado" da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, "trauma" significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante "posterioridade", ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49).

Ao se recordar de inúmeros eventos que desencadearam a experiência traumática, o narrador sofre com o constante desconforto "até hoje", da dor "que volta". A ferida não cicatriza. Em inúmeros momentos, o tempo decorrido entre os fatos e o começo da rememoração teima em lampejar na consciência do narrador, como nas seguintes passagens (MOTA, 2009):

> [...] naquela sexta-feira de 1972 [...] (p. 19).
> [...] Porque desejo falar sobre a vida, neste outono de 2009, e a vida é aquilo que se passa enquanto escrevo (p. 37).
> Escrevo este livro com minha atenção voltada para o que foi antes. Mas me defendo, ou quero me defender, quando reflito que a narração está sempre voltada para o que foi. Ao que acrescento, para o que foi e continua a ser, porque com a memória reconstruída podemos entrar na história, 37 anos antes deste 2009 (p. 37).
> Chegamos aqui ao mais difícil de escrever, de narrar, de contar. Com a mão na testa, ponho-me a refletir. A primeira frase que me vem, sem aviso, é: passei 37 anos para entender e contar este momento. Mas quando isso me digo, sinto que deveria esperar mais 37 anos, se mais vida eu tivesse (p. 101).

[3] "Mamãe Coragem", composição de Caetano Veloso e Torquato Neto.

A memória reconstruída retorna plena de lapsos, de esquecimentos, de tentativa de compreensão do ocorrido. Por que o narrador só conseguiu "escrever, narrar, contar" o evento traumático 37 anos depois? Por que diz que deveria esperar mais 37 anos, se tempo tivesse para isso? Como afirma Seligmann-Silva, "A memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios etc. – não existe sem a sua resistência" (2003, p. 52), resistência à memória, que se articula com base num duplo movimento: lembrar e esquecer. Particularmente na questão da ditadura brasileira de 1964-1985, a lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, anistia não só os que lutaram pelo retorno à democracia, mas os crimes conexos, ou seja, aqueles praticados pelos militares ou civis coniventes com o sistema, em sessões de tortura e morte, com desaparecimento dos corpos, mesmo que esses atos se inscrevessem em crimes contra a humanidade[4].

A desconfiança do narrador transforma-se em pesadelo quando Júlio o procura, pouco antes do Natal de 1972, completamente apavorado, dizendo que haviam ocorrido três "quedas", três mortes de companheiros com os quais Júlio se encontrara no local clandestino, no "ponto". Na análise das possibilidades que ele e o narrador realizam para tentar entender quem poderia ser o traidor, chegam ao nome de Daniel, pois só ele sabia do ponto, ele bancava as contas do local. E Júlio, então, tem a triste certeza da condenação a que estavam sujeitos:

> É claro que era "Daniel". É claro que chocava a descoberta de que "Daniel" era o responsável pelas mortes que ele, Júlio, indicara. Sem saber disso, mas indicara. Antes do ódio e da indignação, eu soube por sua conclusão, ao fim do silêncio, que Júlio, o duro Júlio, o revolucionário sistemático Júlio, estava com medo. Medo, puro medo, muito medo. O medo que vinha da certeza do próprio fim, imediato, não bem como um condenado que sabe o dia e a hora de sua execução, e para isso se acostuma e, queira ou não, para isso se acostuma até o ponto em que faz da morte uma passagem, para um consolador e esperançoso espaço. Não era esse o seu medo. Júlio estava com o medo grande, que vem de uma certeza súbita. Daquele medo que vem da traição, de uma sentença descoberta um minuto antes do seu cumprimento. Sentença que não admite recurso, defesa, atenuante ou apelação.
> - Eu sou o próximo – ele me disse (MOTA, 2009, p. 61).

Muito tarde os jovens revolucionários descobrem que Daniel, que também utilizava os codinomes de Jadiel, Jonas e Jônatas, era, na verdade, José Anselmo dos Santos, marinheiro que, filiado à Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB), chega à presidência dessa entidade em dezembro de 1962. Em 25 de março de 1964, posiciona-se, em discurso no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de

[4] Lei nº 6683, de 28 de agosto de 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm>. Acesso em: 09 jul. 2018.

Janeiro, a favor das reformas de base propostas pelo presidente João Goulart (1961-1964); contra a punição de 12 marinheiros da AMFNB que receberam ordem de prisão; e contra a resistência dos superiores em atender reivindicações dos marinheiros. Cria-se, a partir do discurso de José Anselmo, conhecido como cabo Anselmo, uma convulsão na categoria, que se amotina, desobedecendo a ordens dos superiores. O presidente Goulart interfere, defende a manifestação dos marinheiros, provoca uma crise na Marinha e protagoniza um episódio que foi um dos estopins para os militares tomarem o poder no país (JOSE, 2018).

Após a instalação do regime ditatorial no país, José Anselmo dos Santos foi cassado, asilou-se na embaixada do México, saiu para integrar-se à luta contra o regime, foi preso, fugiu da prisão, foi para o Uruguai e posteriormente para Havana, de onde retorna ao Brasil em 1970, filiado à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). A partir dessa data, vários militantes da luta contra o regime são assassinados, surgindo a desconfiança a respeito do cabo, mas até então não comprovada, o que só vai ocorrer quando da chacina que a obra *Soledad no Recife* recupera (JOSE, 2018).

O espectro da desconfiança de que algo terrível estava por acontecer já rondava Soledad desde setembro de 1972. Um pouco depois dessa data, vários sonhos premonitórios a deixaram mais inquieta. Nesses sonhos, que ocorreram durante várias noites,

> [...] surgiu um T, surgiram os Tês, e esses Tês a confundiam durante a vigília, durante as horas do dia em que andava e falava e agia, como se desperta e letárgica estivesse. Mas esses Tês – cruzes que ela relutava em decifrar – entraram como elemento de reforço ao que ela sentira, pressentira antes, bem antes (MOTA, 2009, p. 107).

O pressentimento fazia Soledad oscilar entre o sonho e a realidade, entre lembrar as índias de sua infância, que conversavam com visões, e não considerar questões místicas. “La navidad de Juanito Laguna”, letra e música de Mercedes Sosa, martela teimosamente em sua cabeça, agravando o presságio de horror:

> Se le va hundiendo en los ojos
> largo el camino,
> muy distraído se queda
> con su destino (MOTA, 2009, p. 83).

O destino se apresenta a Soledad respondendo à pergunta que ela não se fizera, apesar dos indícios que a atormentavam. De modo abrupto, pergunta e respostas vêm na hora da instalação do horror:

> [...] agora à luz do dia em Boa Viagem, em uma butique da ensolarada praia de Boa Viagem, aonde ela foi para vender roupas, onde ela está com Pauline, ali, sob a prazenteira luz física do Brasil, a pergunta pelas razões dos sonhos e pesadelos que ela não se fizera, agora vem com um susto, um terror, diante do real bruto. José Anselmo dos Santos se encontra entre os homens que lhe batiam na cabeça com armas e punhos (MOTA, 2009, p. 109).

Soledad Barret Viedma e Pauline Reichstul foram levadas da butique da Boa Viagem. Ivan e o narrador conseguiram escapar porque Ivan, em ligação para sua casa, recebera da irmã uma mensagem cifrada: "Os seus amigos estiveram aqui. Estão à sua procura" (MOTA, 2009, p. 101). Júlio, que era Jarbas Pereira, procurara a advogada Mércia Albuquerque antes da chacina, como ela declarou 23 anos depois na Secretaria de Justiça de Pernambuco:

> Três dias antes de sua morte, Jarbas me procurou à noite e entregou fotografias da família, uma fotografia que dizia ser do Cabo Anselmo, e mais Carteira de Trabalho, Certidão de Casamento, Certidão de Nascimento e Certificado de Reservista. Ele me disse que estava para ser preso e que Fleury se encontrava no Recife com a sua equipe, e que Cabo Anselmo usava os nomes de Daniel, Jadiel, Américo Balduíno, que o cabo era companheiro de Soledad, mas ele já havia descoberto que esta pessoa era infiltrada na organização [...] (MOTA, 2009, p. 102-103).

Caçados um a um, os jovens militantes tiveram uma versão oficial de suas mortes. Após o telefonema dado por Ivan, ele e o narrador fugiram e somente quatro dias depois ficaram sabendo da chacina:

> Todos os jornais anunciavam na primeira página: "Segurança acaba com o terror no Grande Recife", no *Diário de Pernambuco*. "Seis terroristas mortos em Paulista", no *Jornal do Commercio*, do Recife. "Desarticulado um reduto terrorista em Pernambuco", na *Folha de São Paulo*. Todos publicavam a nota oficial dos órgãos de segurança, segundo a qual a polícia descobrira um grupo da Vanguarda Popular Revolucionária [VPR] e o surpreendera em um congresso na chácara de São Bento, localizada no município do Paulista, na região metropolitana do Recife. E que, chegando ao local, os policiais deram voz de prisão aos militantes, que reagiram, travando-se uma troca de tiros (MOTA, 2009, p. 102).

A advogada Mércia Albuquerque depõe, em 1996:

> Eu tomei conhecimento de que seis corpos se encontravam no necrotério [...] em um barril estava Soledad Barret Viedma. Ela estava despida, tinha muito sangue nas coxas, nas pernas. No fundo do barril se encontrava também um feto. [...] Soledad estava com os olhos muito abertos, com uma expressão muito grande de terror. [...] Eu fiquei horrorizada. Como Soledad estava em pé, com os braços ao lado do corpo, eu tirei a minha anágua e coloquei no pescoço dela. [...] A boca de Soledad estava entreaberta (MOTA, 2009, p. 109-110).

Corroborando o depoimento da advogada, pesquisas realizadas pela Comissão Especial de Reconhecimento dos Mortos e Desaparecidos Políticos dão outra versão da morte dos jovens:

> No Cemitério de Santo Amaro, em Recife (PE), os despojos dos mortos da "Chacina da Chácara São Bento" foram enterrados em uma vala clandestina. Em 1973, o delegado da polícia paulista Sérgio Paranhos Fleury, orientado pelo cabo Anselmo, organizou a ação policial que matou militantes da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) em suposto tiroteio naquela chácara. As pesquisas realizadas na Comissão Especial de Reconhecimento dos Mortos e Desaparecidos Políticos, instituída pela lei 9.140/95, comprovam que todos foram presos e torturados antes de serem levados para a Chácara São Bento (COMISSÃO, 2001, p. 169).

O resgate da história, feito pela Comissão Especial que investigou denúncias de familiares de desaparecidos políticos, assim como a ficção de Urariano Mota, são mecanismos de rever a história contada pelos vencedores. A essa concepção de história opõe-se outra, que é, segundo Walter Benjamin, a tarefa do materialista histórico de "[...] escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1994, p. 225). Para o filósofo, nas teses "Sobre o conceito da história", a história é feita de lampejos, não de um *continuum* (tese 15). É preciso extrair esses lampejos de uma sucessão cronológica, procedimento que visa dar atenção ao episódio, rompendo com o encadeamento dos fatos, e adotando visão diferente da do historiador tradicional. Para Benjamin, "[...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que se quer apoderar dela [...]" (BENJAMIN, 1994, p. 224). Urariano Mota, ao escrever sobre a Chacina da Chácara São Bento, procura "[...] despertar no passado as centelhas da esperança [...]" (BENJAMIN, 1994, p. 224) e age como um materialista histórico que, não conformado com a versão oficial dos fatos, procura reescrever a história para tentar fazer justiça aos mortos.

Considerações finais

A travessia que o narrador de *Soledad no Recife* percorre para contar a execução dos jovens socialistas fá-lo viver diferentes sentimentos, que vão da necessidade de compreender o ocorrido à dor e revolta que a compreensão da chacina nele desencadearam. Ele confessa que às vezes se questiona para que sobreviveu, mas logo se conscientiza de que sobreviveu para cumprir um compromisso ético. "[...] A vida é uma ordem, mesmo quando falamos de sua destruição" (MOTA, 2009, p.101). Recorrendo à sua memória e a outros trabalhos de resgate da memória brasileira, o narrador manteve-se firme em seu propósito de não deixar que os rastros se apagassem.

Em determinado momento da narrativa, o narrador confessa: "[...] Almas de militantes assassinados exigiam que eu escrevesse o próximo livro, sob pena de que eu não teria sossego enquanto não o fizesse" (MOTA, 2009, p 115). Esse livro é *Soledad no Recife*, um compromisso ético em forma de ficção.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras escolhidas; v. 1)

CHARBEL, Felipe. A ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Laranjeira da Silva (Org.). *As formas do romance*: estudos sobre a historicidade da literatura. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016. p. 55-68.

COMISSÃO DE FAMILIARES DE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS, Instituto de Estudos sobre a Violência do Estado (Ieve) e Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro e Pernambuco. Mortos e desaparecidos políticos: um resgate da memória brasileira. In: TELES, Janaína (Org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 157-198.

CUNHA, Celso; LINDLEY CINTRA, Luís F. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. 6ª impr. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 351-369.

JOSE Anselmo dos Santos (verbete). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-anselmo-dos-santos>. Acesso em: 10 jul. 2018.

MOTA, Urariano. *Soledad no Recife*. São Paulo: Boitempo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

SOSA, Mercedes. "La navidad de Juanito Laguna" (letra e melodia). Disponível em: <http://www.coveralia.com/letras/navidad-de-juanito-laguna-mercedes-sosa.php>. Acesso em: 20 jul. 2018.

O TESTEMUNHO DE BOAL E ROSENCOF: A EXPERIÊNCIA DO CÁRCERE DURANTE A DITADURA NAS PEÇAS TEATRAIS *TORQUEMADA* E *EL COMBATE DEL ESTABLO*

Marina de Oliveira (UFPel)[1]

Resumo: Augusto Boal e Mauricio Rosencof são dois grandes expoentes dos teatros brasileiro e uruguaio, respectivamente. Além disso, têm em comum o fato de serem ex-presos políticos que foram sequestrados e torturados durante as ditaduras da segunda metade do século XX na América Latina. Ambos tematizaram a experiência traumática através das peças *Torquemada* (1971) e *El combate del establo* (1985). Partindo das noções de testemunho e de memória e história, o artigo vale-se de alguns apontamentos de Márcio Seligmann-Silva e de outros pensadores para analisar de que modo as peças se caracterizam como importantes registros da violência praticada durante os regimes de exceção latino-americanos. A literatura de "teor testemunhal" é compreendida de modo ampliado, abarcando igualmente a dramaturgia, em que o relato da vítima não se dá em primeira pessoa. Por outro lado, o estudo propõe uma análise comparativa entre as duas peças, identificando aproximações e distanciamentos em relação à maneira como dois sujeitos, de nacionalidades distintas, submetidos a violências particulares, testemunharam sobre o horror do cárcere durante as ditaduras do Cone Sul.
Palavras-chave: Testemunho; *Torquemada*; *El combate del establo*; Ditaduras latino-americanas; Memória e história.

A noção de testemunho tem sido aprofundada em distintos campos do conhecimento, como na teologia, no direito, na psicologia, na psicanálise, na etnologia, na filosofia, na literatura, entre outros. O testemunho, no presente artigo, é pensado no âmbito dos estudos literários. Interesse aqui investigar de que forma dois proeminentes dramaturgos latino-americanos, Augusto Boal e Mauricio Rosencof, realizaram uma forma de testemunho da violência a que foram submetidos durante as ditaduras militares do Cone Sul através das peças teatrais *Torquemada* e *El combate del establo*.

É importante salientar que os dramaturgos escreveram sobre a violência da prisão também em primeira pessoa. Boal, em *Milagre no Brasil* (1979), e Rosencof, em *Memorias del calabozo* (1987), junto com Eleuterio Fernández Huidobro. As peças, objeto de estudo deste artigo, igualmente falam acerca da experiência dos escritores como prisioneiros políticos, valendo-se, por óbvio, da estrutura dramática, em que não há a intermediação de um narrador. Esse dado provoca as seguintes indagações: é possível que o testemunho não se dê em primeira pessoa? Como pensar na literatura de teor testemunhal a partir da estrutura dramática? O drama, nesse caso, não pode ser uma forma de elaboração, em termos simbólicos, da experiência que viveram? Isso não vincula as peças de modo indelével ao campo do testemunho?

[1] Graduada em Artes Cênicas (UFRGS), Mestre e Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS). Contato: marinadolufpel@gmail.com

Se *Milagre no Brasil* e *Memorias del calabozo* têm o caráter de denúncia e estão vinculadas à noção de "testimonio[2]", através de relatos em primeira pessoa que resgatam um sentido de justiça em relação aos crimes cometidos, *Torquemada* e *El combate del establo* configuram-se como uma forma distinta de elaboração do trauma e da maneira de contá-lo ao outro.

Não pretendo aqui problematizar o robusto pensamento crítico existente sobre a noção de testemunho e suas reverberações, a partir de Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Giorgio Agamben, Beatriz Sarlo, entre outros. Mesmo entendendo, segundo Seligmann-Silva (2009), que há diferenças entre a noção de testemunho no contexto do Holocausto e a de "testimonio", no que tange às ditaduras hispano-americanas, as peças em questão estão sendo entendidas como literatura de "teor testemunhal", recaindo a ênfase do texto em dois aspectos: 1) na análise de como as peças realizam o testemunho, dado que as vincula à política e à cultura da memória da violência; 2) na especulação de como as peças caracterizam-se como construções simbólicas da elaboração do trauma.

Ao refletir sobre como a linguagem da literatura busca o encontro possível entre o real e o simbólico, o passado e o presente, Seligmann pondera:

> Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, essa necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 82)

Entendendo a literatura como uma ferramenta importante de encontro entre a história e a memória, proponho, na sequência, uma análise individualizada de cada uma das peças teatrais, para posteriormente realizar paralelos entre elas.

Torquemada

A peça de Augusto Boal é assumidamente resultado da experiência do dramaturgo como preso político do presídio Tiradentes durante a ditadura militar brasileira, em 1971. Tem como subtítulo "Relatório de Augusto Boal", o que deixa evidente que se trata do olhar do diretor e escritor acerca do que vivenciou no cárcere.

Abaixo do subtítulo, a dedicatória, "Para Heleny, assassinada nas prisões de Torquemada" (BOAL, 1990, p. 101), refere-se a Heleny Telles Ferreira Guariba[3],

[2] O "testimonio" está sendo entendido aqui como termo de origem latino-americano em que o relato está vinculado a situações de violência em que as vítimas estão "no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça" (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 89).

[3] Formada em Filosofia pela USP e especialista em cultura grega, em 1965 Heleny viajou com uma bolsa de estudos para a Europa a fim de estudar teatro, conhecendo o trabalho de grupos como o Théâtre de la

diretora teatral que trabalhou como assistente de direção em alguns trabalhos de Augusto Boal, envolvendo-se simultaneamente com a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), movimento de luta armada contra a ditadura. Heleny foi presa pela primeira vez em abril de 1970, ficando um ano no presídio Tiradentes. Depois de solta, foi detida novamente em julho de 1971 e nunca mais foi vista, nem o seu corpo localizado, fato que a caracteriza como desaparecida política (cf. MARCEK, 2017). Por essa razão Boal referiu-se à amiga como assassinada "nas prisões de Torquemada", fazendo alusão a um espaço de tortura e extermínio não identificável em termos físicos, mas simbólicos.

Além disso, ao final da primeira rubrica, Boal informa que "Tudo nesta peça é verdadeiro; ocorreu realmente. A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade" (BOAL, 1990, p. 102). O prólogo consiste numa cena em que uma personagem intitulada "Dramaturgo" enfrenta uma sessão de interrogatório e tortura. Ao final, o ator que representa o dramaturgo, usando o recurso do distanciamento, informa:

> ATOR – Esta peça foi escrita na prisão Tiradentes, do Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade Média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Paraguai, em Salvador. Começa sempre assim. (BOAL, 1990, p. 112)

O diálogo com outras temporalidades e espacialidades, em que são identificados regimes totalitários, não se restringe a essa fala do ator. O título da peça remete a Tomás de Torquemada, um inquisidor espanhol do século XV que presidiu centenas de autos-de-fé. O frade dominicano foi considerado um dos responsáveis pela implementação das práticas de tortura durante a Inquisição. Estima-se que cerca de duas mil pessoas consideradas hereges tenham sido mortas durante o período em que Torquemada foi inquisidor (cf. HISTÓRIA VIVA, 2015).

Além de dar título à peça, Torquemada é também personagem. Nomeado pelo Rei como inquisidor-mor, ele é responsável por acalmar o povo que está fazendo muitas reivindicações. Boal, dessa forma, estabelece um jogo temporal/espacial em que se tem a representação de militantes políticos e outros presos da ditadura militar brasileira ou latino-americana do século XX sendo supervisionados por policiais daquele período e por frades da época da inquisição, sob o comando de Torquemada. Duas temporalidades

---

Cité, na França, e o Berliner Ensemble, na Alemanha. O seu desaparecimento interrompeu uma carreira promissora no teatro brasileiro. Mais informações em: https://monografias.brasilescola.uol.com.br/arte-cultura/heleny-telles-ferreira-guariba-uma-historia-interrompida.htm.

– Idade Média e contemporânea – e duas espacialidades – Espanha e América Latina – intercruzam-se, gerando novos significados. Dessa forma, Torquemada alia-se à nobreza e consegue, através das práticas de tortura e contenção dos subversivos, fazer subir as ações na bolsa de valores:

> FRADE – Padre, as ações começaram a subir na Bolsa. Todos os nobres se mostram confiantes em vossa eminência.
> TORQUEMADA – Três vezes amém. (BOAL, 1990, p. 125)

Com ironia, Boal materializa a forma como a economia, em diferentes países, costuma reagir de modo positivo a ações governamentais que muitas vezes representam perdas de direitos da população. Exemplo claro desse mecanismo ocorre atualmente no Brasil de 2019, durante os trâmites de aprovação da reforma da previdência. Ou, ainda, no chamado "milagre econômico", durante o período militar, em que houve injeção de capital estrangeiro no Brasil, crescimento da economia, grande alta da bolsa de valores e, paradoxalmente, aumento da desigualdade social e acentuada repressão aos opositores do regime. Assim opera a lógica do capitalismo, responsável em aprofundar as desigualdades, permitindo que uma parcela ínfima da população acumule riqueza, ao passo que a maior parte se torna cada vez mais miserável:

> TORQUEMADA – Nós acabamos de mostrar a verdadeira cara do nosso sistema. Demonstramos que a essência do regime está nos seus excessos. Se o capital deve dar lucro, que seja o máximo. Se o homem é vulnerável, que seja mantido no limite extremo de sua resistência física. Que receba o mínimo indispensável para a sua existência animal. Assim se conseguem os maiores lucros. (BOAL, 1990, p. 151)

Torquemada, dentro da engrenagem capitalista, representa o braço agressivo do Estado, sendo responsável por manter a população sob controle através do sentimento de medo gerado a partir do tratamento dado aos subversivos. Prisões, torturas, desaparecimentos e assassinatos foram usados em larga escala pelos regimes militares do Cone Sul. Veja-se que, nos dias que correm, a violência institucionalizada continua recebendo o apoio das elites, permitindo que a necropolítica – políticas de morte para o controle da população (cf. MBEMBE, 2018) – estabeleça-se como regime de governo.

Em *Torquemada*, Boal apresenta uma pluralidade de prisioneiros políticos. Do subversivo assaltante de bancos, defensor da luta armada (Ismael), passando pelo militante que acredita no trabalho com as massas e na reorganização do Partido (Fernando), à rapariga que não sabe direito o que está fazendo ali, pois se envolveu com um homem, sem saber que ele era contraventor (Moça).

Ainda que diversos, todos sentem a angústia da espera, o medo de um novo interrogatório e, consequentemente, de uma nova sessão de tortura. Mostram-se ansiosos para saber o que acontece do lado de fora, como está a frente de resistência e quais as mudanças políticas enfrentadas pelo País. E ainda sofrem com a indefinição acerca de quanto tempo ficarão presos, temendo a morte.

Se na ala dos presos políticos as relações são relativamente cordiais, o mesmo não acontece em outros setores do presídio, apenas mencionados, em que as condições são precárias e a violência sexual rotineira:

> OSCAR – Me contaram que lá no pavilhão dos correcionais, tem uma cela chamada "guarda-cu". Os que não querem dar o rabo ficam na cela "guarda-cu". Não tem banheiro. O chão tá todo sujo de mijo, de cuspe, não tem cama, não tem porra nenhuma. E o cara aí tem que ficar de pé o tempo todo pra não se sujar. Mas em compensação a virgindade tá garantida... Quando o cara não aguenta mais a cela "guarda-cu" ele mesmo vai e pede pra mudar de cela.
> PAVÃO – Mas por que eles cantam tanto?
> OSCAR – Porque quando enrabaram ele hoje de manhã, ele foi-se queixar ao diretor, e agora estão comendo ele e ainda por cima dando porrada. (BOAL, 1990, p. 140)

Cristina Jacaré, um "escandaloso homossexual que se veste alucinadamente" (BOAL, 1990, p. 117), é frequentemente abusada sexualmente, tanto por prisioneiros (em geral, os que não são presos políticos), quanto por policiais:

> CRISTINA JACARÉ – Porque são todos homossexuais. Porque me comem, todos eles. E eu não tenho nenhum prazer quando eles me comem. São todos homossexuais e quando trepam comigo, eles veem a própria cara deles na minha. Porque eles são como eu, eu sou o espelho. (BOAL, 1990, p. 135)

Mas o requinte de crueldade encontra-se nas sessões de tortura praticadas pelo Estado, exemplificadas no relato do Padre Fransciscano, que conta aos demais presos uma história do Velho Testamento que Jesus compartilhava com seus apóstolos: a dos sete irmãos Macabeus e de sua mãe. A fim de localizar Judas Macabeu, os militares romanos decidiram torturar cada um dos sete irmãos do perseguido, diante de sua mãe, até que ela ou eles confessassem onde estava o rapaz, mas nenhum deles revelou o seu paradeiro, preferindo a morte.

Boal utilizou a parábola bíblica, que tinha por intento evitar que presos delatassem seus companheiros de luta, para denunciar as torturas praticadas contra os prisioneiros da ditadura brasileira. Assim, com a narração/representação de uma história dentro da peça, os atores mostram, para cada filho interrogado, um tipo de tortura comumente utilizada: pau-de-arara, cadeira do dragão, espancamento sem marcas,

violência na frente de familiares, ação combinada, estupro, tortura psicológica, afogamentos etc. A brutalidade da violência e o medo de ser atingido por ela, contudo, não impedem que a fala final do Preso, personagem que representa uma coletividade, seja de resistência:

> PRESO – Alguns morreram lutando, outros morreram de medo. (...) E o país inteiro se transformou num imenso cemitério. (...) Entre nós existem alguns que ainda com sua boca podem dizer baixinho: "eu estou vivo". Alguns ainda não morreram, e se disserem baixinho, bem baixinho, primeiro: "eu estou vivo", talvez aconteça o milagre, talvez se espante o silêncio profundo do cemitério, talvez se espante o passarinho numa árvore, talvez se espante o medo, e talvez, dizendo um pouquinho mais alto "eu estou vivo", talvez se espantes os mortos, e talvez os mortos possam gritar: "eu estou vivo!", talvez aconteça o milagre, o povo inteiro gritando alto, muito alto: "eu estou vivo! Eu estou vivo" e talvez aconteça o milagre, talvez estejamos todos vivos, todos vivos gritando: "eu estou vivo! Eu estou vivo!". (BOAL, 1990, p. 152)

Muitos foram mortos e outros seguem "quase mortos", paralisados pelo medo. Mas há os que ainda vivem e esses podem espantar o medo e fazer reviver os mortos. Como fazer reviver os mortos? *Torquemada*, de certa forma, faz isso, já que registros da memória da violência, sejam documentais ou ficcionais, são uma forma de eternizar aqueles que tiveram suas vidas ceifadas pelo poder do Estado, como ocorreu com Heleny Telles Ferreira Guariba e tantos outros. E os "quase mortos", como revivê-los? Na perspectiva de Boal, essa ressureição adviria, em grande parte, da conscientização dos indivíduos acerca dos mecanismos de opressão a que estão sujeitos.

Por outro lado, no artigo "*Torquemada* de Augusto Boal: uma catarse do trauma", Clara de Andrade revela o quanto a feitura da peça adveio de uma necessidade de Boal elaborar o trauma vivido. Segundo ela, *Torquemada*

> Mostra claramente a luta psicológica de Boal com o trauma recém-vivido. Ele relata que escrevera e dirigira o texto por não acreditar no que havia lhe acontecido na prisão, precisava ver tudo aquilo acontecer fora dele, em cena, para que pudesse, assim, enxergar a si mesmo (ANDRADE, 2012, p. 11)

Em *Hamlet e o filho do padeiro*, Boal explicita de que forma a escrita e a encenação de *Torquemada* surgiram como uma possibilidade de ele confrontar-se consigo mesmo enquanto vítima, em termos distanciados:

> Não me bastava espelho nem memória: precisava me ver em alguém que me roubasse o nome, o *Augusto Boal* que eu pensava ser, que trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem era eu ou tinha sido. Queria ouvir palavras que pronunciei na tortura. Voz empostada de ator bem treinado reproduzindo gritos roucos. Ver-me longe de mim. Dirigir-me como dirijo atores (BOAL, 2000, p. 294).

Ainda que a personagem "Dramaturgo" apareça apenas no prólogo da peça, em uma sessão de tortura, a fala de Boal deixa nítido o quanto *Torquemada* vincula-se à intimidade de um momento agudo de dor do autor, sendo uma transcriação, em termos simbólicos, da violenta experiência. Diante do exposto, é possível deduzir que *Torquemada* atinge as esferas individual e coletiva. Se por um lado, abarca a vivência única de Boal enquanto prisioneiro político, por outro, constitui-se como uma leitura dos processos de dominação social através da violência do Estado, direcionada a uma coletividade. Esses processos de dominação são históricos e acontecem em territórios e contextos distintos.

O testemunho de Boal em *Torquemada* não se restringe a uma rememoração individual do trauma, mas enfatiza os mecanismos de poder do Estado e a forma como eles operam na coletividade. A expressão "Relatório de Augusto Boal", no subtítulo, indica a ação de relatar, que pressupõe, em sua gênese, um ato de distanciamento e reflexão. Não pode o testemunho ser algo distanciado e conduzido pela razão? Influenciado pelo teatro épico de Brecht e profundamente vinculado a questões da coletividade, Boal realiza em *Torquemada* um testemunho consciente, em que a sua experiência como vítima é representada como um fragmento de algo pertencente a uma engrenagem social maior.

El combate del establo

Se a peça de Boal caracteriza-se por apresentar várias personagens, dando ênfase para os mecanismos de opressão direcionados à coletividade, o texto de Rosencof segue percurso oposto – centra-se em apenas três figuras ficcionais, verticalizando os diálogos e o conflito existencial de dois seres em situação de clausura.

Numa cela, representada como um estábulo, estão "José" e a "Vaca". Infere-se que estão isolados há meses, sem que haja uma informação precisa. Enquanto José mostra-se indignado com "Perrone", o carcereiro que há dias não aparece para trazer a água e a comida, denominada de ração, a Vaca masca o seu pasto e aconselha José a ter calma. A peça centra-se basicamente no embate de posicionamentos acerca de como as personagens lidam com a violência a que são submetidas. Se a Vaca mostra-se conformada e busca refúgio em outra forma de existência, José, que é músico, não aceita a situação e acredita que conseguirá um dia a liberdade, retomando o vínculo com

a sua noiva. A Vaca o orienta a esquecer o passado e a sua identidade, assim como ela fez, mas José recusa essa alternativa.

No espaço da cela não entra luz e a única forma de enxergar as coisas à volta é através de uma lanterna utilizada por José. Eles sabem se o dia amanheceu ou não através dos sons da natureza, conforme ensina a Vaca: "Acá hay que ver con los oídos. Ya te vas a acostumbrar" (ROSENCOF, 2010, p. 455). Enquanto José mostra-se revoltado com a situação, a Vaca parece conformada, tentando convencer o seu companheiro a aceitar as coisas como são:

> VACA – No hay mal que por bien no venga, José. Déjate estar. Poco a poco te irás acostumbrando. Yo también tuve mis inquietudes, ¿sabes? No siempre fui así. Pero hoy, a Dios gracias, la sola imagen de un prado me llena de placidez. No sabes qué beatitud se apodera de uno cuando un sueño de trebolares lo inunda... Entonces se desvanecen todas las trivialidades, angustias, zapatos, vanidades. Déjate estar, José. Déjate estar. (ROSENCOF, 2010, p. 458)

O trecho seguinte revela que a Vaca é, na verdade, um prisioneiro velho, um homem experiente que, ativando um mecanismo de preservação e sobrevivência diante do horror a que foi submetido, abriu mão da sua identidade e da sua humanidade.

> JOSÉ – ¿Y usted que era antes de venirse así?
> VACA – Nada de importancia, José. Nada de importancia.
> JOSÉ – Se ve que era leída.
> VACA – He visto mundo, José. He visto mundo.
> JOSÉ – Y tendría nombre, ¿no?
> VACA – Claro, claro. Cómo no; pero acá, ¿para qué lo quieres? Ya ni lo recuerdo... ¿Para qué? (ROSENCOF, 2010, p. 458)

O medo de José de que lhe apareça uma teta e a sua resistência em perder a sua humanidade deixam claro o intertexto de *El combate del establo* com a peça *O rinoceronte* (1959), de Ionesco. Vinculada à estética do absurdo, o texto teatral aborda o conflito de Bérenger, cidadão que vê vários conhecidos seus, de uma pacata cidade francesa, transformarem-se, aos poucos, em paquidermes. Bérenger recusa a metamorfose e termina só, temendo que qualquer tosse seja o início de uma capitulação. Mesmo sentindo-se culpado diante da incerteza de que fez a escolha certa e desprovido de qualquer argumento intelectual que justifique a sua posição, Bérenger não abre mão de sua humanidade e, determinado, resiste sozinho ao processo de "rinocerontização".

A aproximação com o absurdo fica clara, pois a peça de Rosencof não tem uma preocupação com o realismo. Tanto que uma das tarefas de José para ganhar a ração é, justamente, ordenhar a Vaca e entregar a Perrone o leite extraído.

A situação a que estão submetidos é humilhante e deplorável. Desprovidos de comida e de água, condições mínimas para a manutenção da vida, são obrigados a beber a própria urina. O primeiro ato termina com a abertura do portão, mas Perrone não aparece. No início do segundo ato, vê-se que a Vaca teve o seu rabo cortado, sendo possível visualizar apenas um coto, e José está desgrenhado e preso por uma corda em seu pescoço. No final do segundo ato, finalmente Perrone aparece, mostrando, como esperado, um comportamento perverso em relação às suas vítimas:

> PERRONE – ¿No querés nada más? ¿Pomada para los zapatos...? *(Ríe)* Sabandija... Tomá. Aquí tenés. Lo dejo de lástima... *(Deja el agua y el pasto alejados de la raya y va hacia el portón).*
> JOSÉ – Señor.
> PERRONE – ¿Y ahora qué te pasa a vos?
> JOSÉ – No llego.
> PERRONE – No llegas pero a ver. ¿Estás seguro? Prueba. Prueba.
> JOSÉ – *(Va hasta la raya, la soga le impide ir más lejos, extiende los brazos, no llega)* No... No señor. No alcanzo...
> PERRONE – No alcanzás... A ver... Pensá que tu novia está allí, vamos, estirate... Es tu novia... Mirala... *(Ríe)* ¡Mirala bien! A ver, otra fuercita... Vamos... Vamos. *José se esfuerza.* ¡Al piso! ¡Tirate al piso! ¡Con las patas! Vamos, así... *José se tira y con los pies araña las cosas.* Así... Ahí va, ¿ves? Ya la estás acariciando... ¡Vas a aprender a valerte de las patas, hijo de puta! Tomá. Tomá... *(Le arrima un poco las cosas).*
> JOSÉ – *(Recogiendo la ración)* Gracias, gracias, señor. Muchas gracias.
> PERRONE – Asco... Me das asco.
> *Perrone se va. Cierra el portón. Se oye ruido de tranca. José y la Vaca aguardan un instante, silenciosos.* (ROSENCOF, 2010, p. 471)

Se para a Vaca toda a resistência é vã, para José a resistência o move. No final da peça, o músico transforma um pedaço de cana perdido em meio à ração em uma flauta e a toca enquanto espera o dia de sua liberdade. Mais do que figuras dicotômicas, a Vaca e José podem ser lidos como a representação de posturas alternadas de um mesmo preso político, especialmente pensando-se no contexto de prisão de Rosencof, que ficou doze anos preso, em lugares precários, em condições desumanas, ficando meses seguidos sem se olhar no espelho ou conversar com outra pessoa. Nessa condição, quem não teria medo de enlouquecer? Quem não duvidaria da sua humanidade? Quem não buscaria outras formas de existência ou criaria mundos paralelos como maneira de sobreviver?

Em *Memorias del calabozo*, Eleuterio Fernández Huidobro comenta que a literatura produzida por ele e por Rosencof no cárcere pode parecer de difícil compreensão para quem não vivenciou a realidade daquele tipo de prisão. Como se o conhecimento acerca da clausura fosse uma espécie de chave de leitura para as obras. "De otro modo, tu *Conversaciones com la alpargata* serían cosa de loco", pondera

Huidobro, ao que Rosenccof responde: "En cierto sentido, lo son. Todas aquellas producciones no son mucho más que este mismo relato poetizado e disfarzado". (ROSENCOF; HUIDOBRO, 1993, p. 176)

Ao revelar que as ficções produzidas por ele no cárcere[4] caracterizam-se como testemunhos disfarçados e poetizados do conteúdo de *Memorias del calabozo*, Rosencof mostra a sua convicção de que o campo do testemunho é mais amplo do que o comumente relato em primeira pessoa. No mesmo livro, Rosencof afirma que o desejo de sobreviver em situação tão adversa vinha justamente da necessidade de testemunhar no futuro sobre o que estava lhe acontecendo:

> MR: sobrevivir, entre otras cosas, para hacer esto que estamos haciendo ahora y que muchas veces pensé: "Tengo que bancar esto, tendo que soportar para testimoniar". Una de las razones, uno de los peldanos en que nos afirmábamos para escalar desde el fondo del pozo, era que teníamos que comunicar a los compañeros, a la familia y a la humanidad lo que esábamos pasando, y que teníamos necesidad de testimoniar no sólo por nosotros sino por todos los que estaban en una situación similar o por los que habían pasado por las mismas y habían sucumbido. Si tuviera que sintetizar lo que estamos haciendo en este momento, diria que es um canto a la vida. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 1993, p. 69)

O "canto à vida" é, para Rosencof, forma de sobrevivência, seja através da música, como acontece com a personagem José, seja através dos relatos e da literatura de teor testemunhal, que materializam a memória de coisas difíceis de serem ditas, mas que têm que ser reveladas e lembradas para que não tornem a acontecer.

Paralelos entre as peças

Ainda que tenham testemunhado sobre suas vivências como prisioneiros políticos em primeira pessoa, tanto Boal quanto Rosencof sentiram a necessidade de "falar" sobre a experiência também através do drama, na tentativa de elaborar de forma simbólica o trauma. Trazendo novamente Seligmann, vê-se que nas duas peças

> A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70)

Por outro lado, os dois dramaturgos exploram tempos psicológicos diferentes, mas em consonância com a estada de cada um no cárcere. *Torquemada* traz uma visão

[4] "En Paso de los Toros escribí *El hijo que espero*, *El saco de Antonio*, *El combate del establo*. Una obra para niños en verso y dos actos: *El gran bonete*; una coleción de sonetos: *Mi amor por la Margarita*, *Conversaciones con la alpargata*" (ROSENCOF, 1993, p. 172).

panorâmica do contexto do presídio Tiradentes, a partir da voz de várias personagens distintas e da experiência relativamente breve de Boal naquela instituição prisional, três meses[5]. Já *El combate del establo* tematiza a prisão não de modo panorâmico, mas verticalizado, limitando-se à realidade de dois presos e sua relação com o carcereiro, num tempo que se apresenta como estendido, interminável, tal e qual a experiência de Rosencof, que ficou doze anos detido[6], em diferentes prisões.

Se Boal, de certa forma, propõe uma heroicização do preso político diante da tortura, enaltecendo, através da fábula bíblica, aquele que não delata os seus companheiros; Rosencof não idealiza a figura do militante capturado, mas valoriza as suas estratégias de sobrevivência, mesmo quando toda a dignidade se perdeu diante da desumanidade provocada pelo cárcere e suas dinâmicas de opressão ao longo dos anos.

Pensando-se na forma, vê-se que enquanto Boal é influenciado pelo teatro épico de Brecht, utilizando elementos de distanciamento, narrativas e problematização da macroestrutura social, Rosencof dialoga com o teatro do absurdo, apresentando circunstâncias insólitas, tempo circular, imagens poéticas e questões mais existenciais do que políticas.

As duas peças têm significativa relevância estética, já que cada uma, a seu modo, com estruturas distintas, mas sofisticadas, problematizam a violência do Estado em relação a indivíduos considerados subversivos. Pensar sobre os mecanismos de opressão que legitimam a violência do Estado em prol de interesses econômicos, na peça de Boal, é tão importante quanto refletir sobre a perda da humanidade diante de crimes marcados pela crueldade, em nome da segurança nacional, como na peça de Rosencof. Deduz-se, assim, que *Torquemada* e *El combate del establo* configuram-se como literatura de teor testemunhal, elaborando simbolicamente o trauma vivido por seus autores e constituindo-se como importante patrimônio cultural de preservação da memória da violência praticada pelas ditaduras militares latino-americanas do século XX.

Referências

ANDRADE, Clara de. *Torquemada* de Augusto Boal: uma catarse do trauma. *Revista Cena*: periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFRGS), n.11, p. 1-

[5] Informação presente em artigo de Clara de Andrade.
[6] O filme *Uma noite de doze anos* (2018), de Álvaro Brechner, abarca a experiência de reclusão de Eleuterio Fernández Huidobro, Mauricio Rosencof e Pepe Mujica.

22. 2012. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/24098/22414. Acesso em: 17 set. 2018.

BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal* - Volume 2: Histórias de nuestra América, A Lua pequena e a caminhada perigosa, Torquemada. Coleção Teatro 18 – Direção de Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1990.

BOAL, Augusto. *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro:* memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HISTÓRIA VIVA: 100 Tiranos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2015.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARCEK, Iara. Heleny Telles Ferreira Guariba: uma história interrompida. Disponível em: https://monografias.brasilescola.uol.com.br/arte-cultura/heleny-telles-ferreira-guariba-uma-historia-interrompida.htm. Acesso em: 29 ago. 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1, 2018.

ROSENCOF, Mauricio; HUIDOBRO, Eleuterio Fernández. *Memorias del calabozo*. Tafalla: Txalaparta, 1993.

ROSENCOF, Mauricio. El combate del establo. In: GÓMEZ, Lola Proaño; GEIROLA, Gustavo. *Antología de teatro latinoamericano* (1957-2000). Tomo III. Buenos Aires: INTeatro, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História***,** [S.l.], v. 30, dez. 2009. ISSN 2176-2767. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/2255/1348>. Acesso em: 29 ago. 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol clin.* Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 ago. de 2019.

ANIMAIS NA POÉTICA DE *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

Miriane Santos Prates (Unimontes)[1]

Resumo: O escopo desta pesquisa é um estudo acerca da presença e relevância de animais não-humanos em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, publicado em 1953. Nos versos que compõe o livro, percebeu-se a presença de diversos bichos e sua relação com a história narrada, como: cavalos, aranha, ovelhas, vagalumes, pássaros, cães, larvas, macacos, papagaios, entre outros. A hipótese desse estudo se sustenta na crença de que a obra ceciliana não apresenta o animal assujeitado ou apenas como metáfora, alegoria, mas como um ser dotado de sentimento e alteridade, testemunhas dos fatos que ocasionaram na Inconfidência Mineira, logo, infere-se que a lírica ceciliana não exclui o diferente, e sim os reconhece.
Palavras-chave: *Romanceiro da Inconfidência*; Animais; Testemunhas

A obra poética de Cecília Meireles, publicada em 1953, intitulada *Romanceiro da Inconfidência*, é permeada pela presença de diversos animais: papagaios, macacos, ovelhas, pombos, aranhas, rouxinóis, tigres, galos, insetos, cães, pavões, vagalumes, vacas, cavalos, para citar alguns. Este estudo[2] pretende observar a presença e relevância desses viventes na obra, bem como na história de Minas Gerais, postulamos que todos esses viventes são apresentados ora metaforicamente ora como integrantes da história narrada. Esses animais são personagens e testemunhas dos fatos que resultaram na Inconfidência Mineira, nos anos de mil e setecentos.

Romanceiro da Inconfidência é um conjunto de poemas que tem por temática a "prestigiosa e riquíssima" cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, contendo um texto poético, reflexivo, que narra os acontecimentos do período do Ciclo do Ouro. Composto por oitenta e cinco romances, permeado por cinco falas, quatro cenários e uma imaginária serenata, a obra é fruto de dez anos de dedicação e pesquisa da poeta, que expõe dramas individuais, tensão e violência nos relatos desde a descoberta do ouro e das pedras preciosas na região das Minas Gerais até à Inconfidência Mineira. São temas liricamente apresentados por Cecília: a arte barroca, a literatura árcade e a história da Inconfidência e suas personagens, humanas e animais.

O gênero romanceiro tem por trindade a poesia, o lirismo e a narrativa. Cecília compôs romances de natureza lírica e medieval com uma estética moderna, o eu lírico da obra aqui analisada encontrou já postulado nos caminhos do Rio de Janeiro a Minas

[1] Graduada em Letras (Unimontes), Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários (Unimontes). Contato: mirianeprates@hotmail.com.
[2] A pesquisa está em andamento e faz parte do Projeto "Cartografias Poéticas: os Bichos, a Paisagem e o Jardim", sob orientação da Prof.ª Dr.ª Ilca Vieira de Oliveira.

Gerais um sentimento e um drama, assim o lirismo dos versos permeia a emoção, a dor, a revolta, mas também a metamorfose poética dos ambientes e da própria história. Com o objetivo de recuperar as vozes perdidas, a poeta se interessa pelos injustiçados e oprimidos.

Afrânio Coutinho (2004) apresenta ser o *Romanceiro*

> livro em que, com técnica ibérica dos romances populares, canta o apogeu das Minas, a civilização do ouro e dos diamantes, a paixão dos Inconfidentes e seus familiares. Curioso é o modo como se investe nas presumíveis ideias e até na linguagem de algum hipotético rapsodo de fins do século XVIII, pondo-se de lado do oprimido contra o opressor, do governador contra os governantes, do povo contra a nobreza. (COUTINHO, 2004, p. 127).

Walter Benjamin (1994) diz que para compor o passado é preciso observar a história contemplando os fatos já narrados, mas também as vozes antes não ouvidas. O passado deve ser visto pela perspectiva do presente, a história é, portanto, uma releitura do passado a partir do presente. Dessa maneira, a história será salva da alienação do esquecimento. Leia V. B. Gouvêa (2007), consoante Benjamin, questiona se retomar vozes perdidas e vencidas da história não é efetivamente uma das funções do poeta. Nessa leitura, inferimos que Cecília rememora, chama a vida o que foi silenciado, almeja salvar o passado da alienação do esquecimento, de modo lírico, cético e místico.

A história, portanto, deve ser analisada do ponto de vista das vozes silenciadas, dos esquecidos e vencidos da história em busca da rememoração e da recuperação desse passado desmemoriado. Com objetivo de resgate histórico, os versos cecilianos reconstroem a história de Minas Gerais, apresentam a dissolução da cidade, da paisagem, narram a participação de poetas árcades, de negros, de mulheres, da natureza e de animais que se classificam como "fantasmas" e que retornam a vida no tecido ficcional de *Romanceiro da Inconfidência*.

Em viagem a locais onde os principais fatos da Inconfidência Mineira aconteceram, com o objetivo de reportar as festividades da Semana Santa, no ano de 1943, começou a surgir em Cecília o desejo de tecer a história e reportar o tema. Conforme a poeta, o propósito inicial de reportagem foi abandonado, pois em Vila Rica, diz escutar "os homens de outrora", e ao deixar Ouro Preto, segue com ela "todos esses fantasmas" e vozes que contam sua história, e Cecília não podendo mover seus passos "por esse atroz labirinto de esquecimento e cegueira" se faz locutora e também partícipe dessa "grandiosa e comovente história".

Assim como escritores de sua época, com o objetivo modernista de recuperação do passado nacional, Cecília se interessa pela cidade de Ouro Preto. E, tal como assegura Leodegário A. de Azevedo Filho (1970), na corrente espiritualista ou totalista dos poetas do Modernismo brasileiro há demasiado sentido de *brasilidade* unido a uma permanente inquietação de universalidade. Nessa perspectiva, o *Romanceiro* ceciliano está envolto de uma atmosfera de puro amor às tradições nacionais e de acentuada compaixão pelas vítimas da Inconfidência, realizando a autora, desse modo, seu projeto de poesia histórica.

No artigo *Ouro Preto, livre do tempo: a cidade imaginária de Carlos Drummond e Cecília Meireles* (2007), Ilca Vieira de Oliveira considera que a viagem realizada por Cecília ao passado e a construção ficcional no texto literário fez materializar as personagens e os episódios do século do ouro. Entretanto, mesmo com todas as leituras feitas, uso de narrativas orais e textos ficcionais, o ficcionista não dá conta da totalidade do passado, portanto, os "fantasmas", assim nomeados pela poeta, "são imagens recriadas pelo processo inventivo do discurso ficcional." (OLIVEIRA, 2007, p. 247).

Nessa leitura, Cecília diz em conferência proferida em Ouro Preto, no ano de 1955, "nem me são indiferentes os próprios animais. E os cavalos que encontro na paisagem acordam todos os cavalos de outrora, a transportarem recados, presságios, prisioneiros, defuntos, por estas serras em todas as gerações" (MEIRELES, 2008, p. 30). A poeta se faz testemunha dos fantasmas, é aquela que ouve e não vai embora, é solidária aos relatos do outro. Cecília reconhece a relevância desses cavalos que transitam por toda a obra, de outros animais e da própria paisagem de Ouro Preto e da ruína de Vila Rica na trama.

O estudo nas ciências humanas das relações entre homem e animal divide-se entre pensamentos filosóficos sobre os direitos dos animais e a análise cultural da representação destes. No tocante à literatura, as tentativas de compreensão animal sempre incitaram a imaginação e a escrita de poetas e escritores de distintas épocas. Maria Esther Maciel (2016), reitera, conforme os pensamento de Jacques Derrida (2002), que é na poesia que se pode saber da verdadeira alteridade animal, os poetas, atraídos e assombrados pela estranheza animal são aqueles que adentram na esfera da alteridade animal extraindo um saber possível.

Derrida, em conferência que resultou no livro *O animal que logo sou* (2002), discorre acerca do tratamento concedido aos animais dentro da tradição filosófica ocidental. Na leitura, percebe-se o pensamento incisivo e intranquilo do autor a respeito

da relação entre o homem e o animal. Um dos pontos centrais da obra diz sobre o estatuto de sujeito que o homem instituiu para si, de modo a se opor aos animais, e questiona sobre os chamados "próprios" do homem que sustentam esse estatuto. Derrida questiona os pensamentos filosóficos de Aristóteles e Descartes, que converteram os animais não humanos em meros teoremas para justificar a racionalidade humana. Faz, ainda, uma crítica às falsas oposições que separam os seres humanos das demais espécies e questiona os paradigmas incorporados como específicos dos seres humanos.

O filósofo, assim como corrobora Maciel, salienta que o pensar dos ditos irracionais é cabível à poesia, dessa maneira, a poesia possibilita, pela imaginação e sensação, adentrar no espaço recôndito animalista. Nessa perspectiva, acreditamos que a obra ceciliana não apresenta o animal assujeitado ou apenas como mera metáfora, alegoria, mas como um ser dotado de sentimento e alteridade, testemunhas dos fatos que acometeram à Inconfidência Mineira, logo, inferimos que a lírica ceciliana não exclui o diferente, e sim os reconhece.

O animal sempre instigou e rodeou a vida humana, a saber, das primeiras manifestações de linguagem nas pinturas rupestres, estas feitas com sangue de bichos. No século XIX, com a revisão do pensamento antropocêntrico, os pensadores começam a ver os animais como sujeitos dotados de sensibilidade e inteligência, não mais por uma visão alegórica, simbólica ou como bestiais medievais.

No século XX, como destaca Maciel (2016), expoente da zooliteratura – linha de pesquisa incorporada à Ciência da Literatura e abrangência da zoopoética – os escritores Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e João Alphonsus foram uma das vozes animalistas que trouxeram para sua escrita à representação animal. É nesse período que os estudos da Ecocrítica ganham força, dando voz aos estudos da natureza e do mundo exterior, à relação do homem com o seu meio, incluindo qualquer tipo de relação e todas produções culturais. Outros literatos brasileiros, no final do século, exploraram a presença dos bichos em suas produções, sob diversas perspectivas, assim elevando os estudos e a produção textual que objetiva a interrelação do mundo animal ao convívio com o ser humano.

Como afirma Jeanne Marie Gagnebin, em seus estudos *Lembrar escrever e esquecer* (2006). A escritora suíça assegura que

> Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante,

> como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Na primeira parte do *Romanceiro*, sobre a descoberta do ouro, os animais já se fazem presentes, como se observa nos versos do *Romance I ou Da Revelação do Ouro*

> [...]
> Por isso, descem as aves
> de distantes céus intactos
> sobre corpos sem socorro,
> pela sombra apunhalados:
> [...]
> Por isso, o vento que gira
> assombra as onças e os veados:
> que seu sopro, antigamente,
> era perfume tão grato,
> e, agora, é de cheiro de morte,
> de feridos e enforcados...
> [...] (MEIRELES, 2008, p. 46-47).

Os animais sofrem e testemunham os sofrimentos alheios. Nesse romance, ainda aparecem pássaros em fuga, novelos sarapintados das cobras, satíricos macacos, zoeira de insetos, vespa e moscardo, além daqueles que servem de alimentos para "homens desgrenhados" com "sede de ouro": larvas, passarinhos e papagaios. Homens ambiciosos e alucinados "avançam terra adentro", em busca das riquezas de Minas Gerais e, nessa busca, relacionam com os animais que lá estavam.

Benjamin (1994) diz que aquele que narra a história, sem fazer distinção de grandes ou pequenos acontecimentos, considera a verdade de que nada pode ser tido como perdido. Ancorado nos preceitos de Karl Marx, o filósofo alemão observa a história a partir da perspectiva daquelas vozes silenciadas, daquelas que não constam nos registros oficiais. Para ele

> O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode

> ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Isto posto, verifica-se que a história é construída não apenas pelos fatos já narrados, mas do mesmo modo pelas vozes antes não ouvidas. Afirma Jaime Ginzburg (2011) "estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar, e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo." (GINZBURG, 2011, p. 28). Assim sendo, ao retornar de sua viagem à Ouro Preto, Cecília é acompanhada por fantasmas e ouve seus pedidos de testemunho.

Inteirar-se do passado significa compreender um momento de fragilidade, cuja classe dominante quer apoderar-se dessa memória. Segundo Benjamin, a história é construída por "agoras" e não pelo tempo prevalecente. Corrobora Cecília ao se questionar se devia ou não obedecer aos apelos dos fantasmas

> Também muitas vezes me perguntei se devia obedecer a esse apelo dos meus fantasmas, e tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também, tantos anos depois, de modo tão diferente, porém, com a mesma, ou talvez maior intensidade. (MEIRELES, 2008, p. 18).

Margarida Maia Gouveia (2014) apresenta correspondências entre Cecília e Armando Cortes-Rodrigues, autor açoriano, durante 18 anos, entre 1946 e 1964, período em que tecia seu *Romanceiro*, Cecília se sente absorvida pela tragédia e ao narrar em sua obra as histórias de todos aqueles fantasmas marginalizados dar-lhes voz e apresenta seu testemunho. Mesmo descrente de que haja leitores capazes de compreender os valores de seu testemunho, justifica sua escrita pela: "Justiça, Honra, Pátria, Humanidade."

Cecília questiona o porquê de não haver em Minas um escritor do século XVIII, sendo que houve tantos, que pudesse escrever tal história. E, a duzentos anos de distância, é compreensível essa não escrita, uma vez que se deve considerar a "importância do traumatismo" causado por um episódio como esse, "em tempos de duros castigos, severas perseguições, lutas sangrentas pela transformação do mundo, em grande parte estruturada por instituições secretas, de invioláveis arquivos." (MEIRELES, 2008, p. 18).

Benedito Nunes, em seu texto *O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura* (2011), discute a relação do animal na cultura greco-latina e assevera ser o animal o "bárbaro", o grande outro dessa cultura. Contrapondo os pensamentos de Descartes e Heidegger que pensam ser o animal um corpo sem alma, puramente um mecanismo, e

pobre de mundo, respectivamente, defende o companheirismo entre homem e animal, que tem por base os preceitos de John Maxwell Coetzee.

Cecília, no *Romance LXVI ou De Outros Maldizentes*, retrata a relação de Tomás Antônio Gonzaga e se cavalo chamado Pégaso

> [...]
> Dizem que tinha um cavalo
> que Pégaso se chamava.
> Não pisava neste mundo,
> mas nos planaltos da Arcádia!
> [...] (MEIRELES, 2008, p. 193).

Nesses versos, atenta-se para representação do animal como metáfora e como companheiro. Pégaso, na mitologia grega, é animal alado que representa a imortalidade, o Pégaso de Gonzaga remete a imortalidade de seus poemas e a liberdade de seus versos. O eu-lírico do poema questiona o que ficará de Gonzaga ao ser degredado para África, descreve utensílios como relógio, espelho e esporas, o animal aqui é companheiro do poeta árcade.

Nunes (2011) destaca o trecho, publicado no livro de Coetzee, a respeito da certificação dos animais como prisioneiros de guerra. Os prisioneiros de guerra não são mortos, mas sim feitos escravos, condicionados à reprodução para servir a humanidade. Com base nessa reflexão, Cecília expõe o cavalo, sensibiliza-se com seu aprisionamento e dá voz ao seu testemunho, sua visão e participação na história mineira.

Nos versos do *Romance XXXVII ou de De Maio de 1789*, os equinos exercem as mesmas funções de soldados

> Vão cavalos, vêm cavalos,
> por cima da Mantiqueira.
> [...]
> em grande desassossego:
> vão soldados, vêm soldados;
> [...] (MEIRELES, 2008, p. 126-129).

Na tradição, o cavalo simboliza poder, riqueza, liberdade, virilidade, sexualidade, força, velocidade, espiritualidade e beleza. Crucial para o desenvolvimento das

sociedades modernas, tem um vínculo com o ser humano desde os tempos mais remotos, aparecendo desde as artes rupestres. Transitando por toda a obra, ele simboliza a máquina, a guerra, a morte, o movimento, a liberdade e a imortalidade. A palavra "cavalo" aparece na obra por quarenta e seis vezes, além de palavras que estão no mesmo campo semântico: cavalga, relincha, galopa, montado, animal, entre outras.

O *Romance LXXXIV ou Dos Cavalos da Inconfidência*

> [...]
> Eles eram muitos cavalos
> e guardavam no fino ouvido
> o som das catas e dos cantos,
> a voz de amigos e inimigos
> - calados, ao peso da sela,
> picados de insetos e espinhos,
> desabafando o seu cansaço
> em crepusculares relinchos.
> [...] (MEIRELES, 2008, p. 239).

Nota-se que os cavalos são "testemunhas sem depoimento" e mesmo desprovidos de fala, sentem e percebem todos os acontecimentos em seu redor. Transmitem linguagem através de seus relinchos. E ao testemunhar os sofrimentos dos homens condenados, sofrem também. Os cavalos ouviam segredos e intrigas; viam correntes, sangue sobre forca e crimes e recompensas; levavam mensagens e esperanças; e morreram nos montes mineiros "cumprindo seu duro serviço".

Como portadora da dor de muitos, Cecília se sensibiliza com todos aqueles, viventes ou não, que apontam sua "interminável confidência"

> Isto é, senhores, pouco mais ou menos o que sei do *Romanceiro da Inconfidência*, livro que ainda não acabou, pois basta-me chegar aos caminhos que vêm do Rio para Minas, para recomeçar a ouvir novas narrativas, novos clamores que vêm dos rios, das pedras, dos campos [...] (MEIRELES, 2008, p. 25).

Conforme Maciel, "a poesia, que é o espaço por excelência do não sabido, é o meio mais propício para trespassar as fronteiras das espécies" (MACIEL, 2016, p. 99). Cecília trespassa as fronteiras da espécie e se sensibiliza com o meio em que faz sua

travessia. Todos os partícipes da história: seres viventes ou não, inquietam a poeta para a narração.

Como afirma Carlos Nejar (1978) "o poeta tem que ser um testemunho, um testemunho vivo, porque a poesia não é carreira. A poesia é missão. É uma visão do mundo, é uma consciência crítica, uma consciência do inconsciente coletivo." (NEJAR, 1978, p. 4-5). *Romanceiro da Inconfidência*, de cunho libertário e crítico, apresenta uma Cecília viva, consciente do papel da poesia e de seus versos, o resgate do passado histórico para pensar o presente e almejar um futuro.

Wilberth Salgueiro 2012 infere que "O testemunho quanto a ficção se atravessam, se emaranham, se estranham, mas não desaparecem, nem se anulam, cabendo ao leitor lidar com essa fina fronteira." (SALGUEIRO, 2012, p. 284). Cecília convida a cruzar as fronteiras da espécie e refletir acerca das relações entre homem e meio ambiente, a reconhecer a alteridade e singularidade dos viventes não humanos. Na obra, os animais aparecem como sujeitos sensíveis, dotados de inteligência e de saberes de mundo, são testemunhas e participantes dos fatos e da história da Inconfidência Mineira e são revividos nos versos cecilianos.

Referências

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In.: BENJAMIN, Walter [et. al.]. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles* (a pastora de nuvens). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. v. 1: *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos 1750 – 1880. Rio de Janeiro: FAPESP, 2009.

DERRIDA, J. *O animal que logo sou (A seguir*). Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Histórias e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever e esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura*: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica. Trad. Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GOUVÊA, Leia V. B. (org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leia V. B. *Pensamento e "Lirismo Puro" na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. Cecília Meireles, um autorretrato: a correspondência com Cortes-Rodrigues. In.: OLIVEIRA, Gisele Pereira de; LOPES, Delvanir, (org.). *Cecília Meireles em diálogos ressonantes*: 50 anos de presença em saudade (1964-2014). São Paulo: Scortecci, 2014. p. 141-159.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 1.ª ed. Coleção Folha Grande Escritores Brasileiros. vol. 12. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008.

NEJAR, Carlos. Ser poeta é correr riscos. Rio de Janeiro, *Suplemento Literário*, Tribuna da Imprensa,1978.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In. MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal*: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 13-22.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. Ouro Preto, Livre do tempo: a cidade imaginária de Carlos Drummond e Cecília Meireles. In.: OLIVA, Osmar Pereira (org.). *Escritores Mineiros e Contemplações de Minas*. 1. vol. Montes Claros: Editora Unimontes, 2007. p. 237-252.

SALGUEIRO, Wilberth. *O que é literatura de testemunho* (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). v. 19, n. 31. Rio de Janeiro: Matraga, 2012. p. 284-303. Acesso dia 12 de junho de 2019. Disponível em: file:///C:/Users/wande/Downloads/22610-72763-1-SM.pdf.

GRACILIANO RAMOS E NISE DA SILVEIRA SAEM DA PRISÃO E VÃO AO CINEMA

Susana Souto Silva (UFAL)[1]

Resumo: Quando está detido no Rio de Janeiro, no Complexo Presidiário Frei Caneca, Graciliano Ramos torna-se amigo da médica alagoana Nise da Silveira. Diversas vezes, o autor de *Vidas secas* escreve sobre esse encontro, em seu romance autobiográfico *Memórias do cárcere* (1953). Este texto reflete sobre os laços que se estabelecem no tenso convívio de dois prisioneiros políticos, a fim de discutir as relações entre memória e escrita, entre prisão política e amizade, na Era Vargas, a partir de dois nomes que se tornariam centrais na produção do conhecimento e da literatura no Brasil do século XX, com base em texto teóricos referencias acerca de memória, testemunho e escrita.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Nise da Silveira; Amizade; Testemunho.

Que lembranças darei ao país que me deu
Tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
(Drummond, "Legado", *Claro enigma*)

Bom dia a todos e a todas! É uma alegria participar deste simpósio, Literatura e Testemunho. Agradeço aos seus organizadores Marcelo Ferraz, Marcelo Paiva e Wilberth Salgueiro, por me acolherem.

Graciliano Ramos (1892-1953) foi um dos mais célebres prisioneiros da Era Vargas. Escritor muito celebrado, então, com dois livros publicados, *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), ele ainda publicaria mais dois romances nesta década: *Angústia* (1936, durante a prisão) e *Vidas secas* (1938). Quando foi preso, ainda não havia oficialmente uma ditadura no Brasil, que só irá se iniciar no final de 1937, mas diversas ações ditatoriais, como perseguições políticas e suspensão de direitos civis, tinham sido já implantados, em especial após os Levantes Comunistas, de novembro de 1935, e da Lei de Segurança Nacional do mesmo mês e ano. O testemunho de sua prisão está registrado em seu livro *Memórias do cárcere*, publicado, como planejado pelo autor, após a sua morte, em 1953. Apesar de muitos ex-presos políticos terem escrito também suas

[1] Graduada em Letras (UFAL), Mestre em Literatura Brasileira (USP) e Doutora em Estudos Literários (UFAL). Contato: ssoutos@gmail.com.

memórias[2], esse livro de Graciliano é muitas vezes referido pelos historiadores e críticos literários como o mais importante relato desse período[3].

Neste breve trabalho, escolhi destacar os trechos de *Memórias do cárcere* em que Graciliano fala de outra alagoana célebre que ele conhece e de quem se torna amigo na prisão, a psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), em 1936, quando contava ele 43 anos e ela, 31. Este texto retoma os trechos em que Graciliano e Nise dialogam, bem como outras partes em que a psiquiatra é referida, buscando refletir sobre os laços que se estabelecem no tenso convívio de dois intelectuais que foram prisioneiros políticos no Brasil.

Prisão política e Brasil contemporâneo

Eu reli este livro duro e belo, após a prisão do ex-presidente Lula, em abril de 2018, injustiça dolorosa que se prolonga há mais de um ano. Nessa segunda leitura, ficaram gravadas em minha própria memória imagens não só de extremo sofrimento, dos momentos de terror da experiência do cárcere – ainda mais uma prisão política, sem qualquer protocolo nos moldes do Estado de Direito, com cidadãos e cidadãs brasileiras e estrangeiras sujeitos/as a toda sorte de violência –, mas também de momentos luminosos de inusitadas amizades, imprevistas generosidades, aprendizados e celebrações da vida, no que ela tem de possível, em condições bastante adversas. Reli-o e tentei me apegar, talvez porque precisasse muito, ao que havia de esperança e de alegria, nessa longa narrativa, tão estranha pela sua extensão à densidade concisa da prosa de Graciliano. São essas minhas memórias de alguns momentos luminosos de *Memórias do cárcere* (1953) que partilho nesta manhã de seca tão perto (e tão longe) do centro do poder que, muitas décadas depois dos horrores vividos nos anos 1930, continua perpetrando injustiças e violências políticas.

Esta leitura não pretende eliminar o terror ou apagar o sofrimento predominantes nessas circunstâncias, nem é parte desse nefasto movimento de negar as ditaduras

[2] Ver BARATA, Agildo. *Vida de um revolucionário* (memórias). 2a. ed., São Paulo, Alfa-Ômega, 1978. BEZERRA, Gregório. *Memórias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979/1980. CARVALHO, Apolônio de. *Vale a pena sonhar*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*. Rio de Janeiro, Agir, 2005, entre outros.

[3] Há muitos trabalhos acadêmicos relevantes sobre testemunho nesse importante romance de Graciliano. Destaco o de Hermenegildo Bastos, *Memórias do cárcere*: literatura e testemunho (1998), que demonstra como esse livro é, ao mesmo tempo, tenso relato político e elaboradíssimo romance, ou seja, texto literário.

brasileiras e a constante suspensão dos direitos civis, na história da nossa república (iniciada por um alagoano monarquista com um golpe de Estado), mas antes de pensar se é possível, nessas circunstâncias, narrar algo que não se restringe à memória da dor. Trata-se de refletir também sobre o que permanece na memória dessa experiência que impulsiona ainda aquele que escreve a descobrir as possibilidades de vínculo e de fraternidade, em um contexto que em tudo parece contrário a isso.

O que a memória guarda? Por que a memória guarda?

Benjamin, em "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", como é do conhecimento de todos/as, mais ainda dos que estão neste simpósio, fala de uma impossibilidade de narrar, de um doloroso silenciamento decorrente da experiência extrema da Primeira Guerra Mundial, da qual ele era testemunha. Mas ele mesmo, apesar de acusar um profundo silenciamento, escreve esse belíssimo texto, que já nos disse tanto e ainda tem tanto a nos dizer:

> No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1986, p. 198)

Em *Memórias do cárcere,* nós estamos diante de um impulso para narrar algo que beira o inenarrável, algo que pede para ser transformado em outra coisa. Em romance? Em história? Que pede para ser reelaborado em uma perspectiva que permita, se não compreender, ao menos livrar-se do disforme, por meio da elaboração literária, da construção de um texto que se lança em direção a um outro, ao leitor, como um convite a resistência, o que é assinalado por um consagrado pesquisador de Graciliano, Wander Melo Miranda, no posfácio da 49ª. edição de *Memórias do cárcere:*

> Rememorar é, enfim, tornar forte o vínculo com o excluído, o que está à margem, desejo sempre renovado de fazer da página escrita o espaço de uma forma de saber que se constitui no desdobramento das ações compartilhadas como rigorosa e surpreendente experimentação da verdade (2015, p. 695).

Nesse mesmo texto, Miranda tece várias reflexões sobre viver e narrar, sobre história e ficção, a partir de *Memórias do cárcere* e também de outros textos de Graciliano, que mereceriam mais espaço neste curto texto que ora apresento, que apenas pretende partilhar parte do que venho descobrindo, nessa incursão pelas memórias desse escritor imenso que são também parte da memória política deste país.

A exiguidade desta comunicação e a existência de excelentes trabalhos teóricos acerca da noção de testemunho liberam-me de empenhar tempo numa discussão conceitual. Cito, para remeter os leitores a este belo texto, um trecho de Márcio Seligman-Silva, que fará uma conferência hoje, neste congresso, do texto "Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes":

> O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível, entre o "real" e o simbólico, entre o "passado" e o "presente". Se o "real" pode ser pensado como um "desencontro" (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, essa necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara (2005, p. 82).

As complexas relações entre memória e literatura são, assim, nessa perspectiva, locus profícuo para pensarmos de novo as redes (des)fiadas entre memória, história e ficção (algo que eu pretendo ampliar em futuros trabalhos).

Se narrar é uma das tantas formas que nós humanos construímos para conferir sentido ao vivido, como ainda dar sentido ao vivido, quando ele parece negar essa humanidade? Talvez um modo de preservar essa possibilidade seja manter viva também a memória de momentos em que brilham algumas luzes, em meio à escuridão. É possível flagrar esses momentos em várias passagens do romance em que são abordadas relações de Graciliano com diversas pessoas: companheiros de viagem, agentes carcerários, presos comuns e presos/as políticos/as. Nesse último grupo insere-se a psiquiatra Nise da Silveira, de quem, antes da prisão, ele já ouvira falar e conhecia o marido, Mario Magalhães, mas com quem só vai travar conhecimento quando ambos estão encarcerados. No exíguo tempo desta comunicação, irei me concentrar em alguns relatos dessa relação.

Graciliano, como escreve no início de *Memórias do cárcere*, foi preso, em sua casinha no bairro de Pajuçara, uma praia célebre da cidade, no dia 3 de março de 1936, como decorrência da perseguição política aos críticos e opositores de Vargas, que já havia sido iniciada há alguns anos pelo governo, mas que se acirrara após os levantes comunistas, deflagrados e fracassados em novembro de 35. Graciliano não era então filiado ao Partido Comunista Brasileiro, o que irá acontecer apenas após o fim da ditadura Vargas, quando o partido sai da clandestinidade. Dias antes de sua prisão, ele havia sido demitido do cargo de secretário da instrução pública (uma espécie de Secretaria de Educação), como parte de um projeto de poder de Vargas, que visa eliminar do funcionalismo público todos os comunistas e simpatizantes, mesmo os concursados, como é o caso da médica Nise da Silveira e tantos outros/as.

Nise da Silveira é chamada para depor em 20 de fevereiro de 1936, por ter pertencido à União Feminina Brasileira, o que ela confirma, e é depois liberada. No entanto, em 26 de março do mesmo ano, é abordada em seu local de trabalho, onde morava, o Hospital Nacional de Psicopatas, sendo detida e depois, no dia 3 de abril, transferida para a Casa de Detenção do Rio de Janeiro. Antes disso, no dia 1º. de abril, o *Diário Oficial da União* havia publicado a sua exoneração do cargo de médica, "por motivo de exercerem atividades subversivas das instituições políticas e sociais", conforme Paula Palamartchuk relata em *Novos bárbaros*: escritores comunistas no Brasil, 1928-1948 (2014, p. 178). Ela teria sido denunciada por uma enfermeira do hospital, que vira livros marxistas em sua sala de trabalho.

Na Casa de Detenção, ela encontraria muitos presos e presas políticas, entre os quais Graciliano, que a transforma em personagem de suas memórias, ou melhor, que tem suas memórias transformadas por esse encontro, já que o nome de Nise é citado várias vezes, ao longo do romance. Graciliano nutre por Nise uma grande admiração, que se confirma nos encontros no cárcere. O primeiro encontro com Nise é assim narrado:

> Chamaram-me à porta: uma das mulheres recolhidas à sala 4 desejava falar comigo. Estranhei. Quem seria? E onde ficava a sala 4? Um sujeito conduziu-me ao fim da plataforma, subiu o corrimão e daí, com agilidade forte, galgou uma janela. Esteve alguns minutos conversando, gesticulando, pulou no chão e convidou-me a substituí-lo. Quê? Trepar-me àquelas alturas, com tamancos? Examinei a distância, receoso, descalcei-me, resolvi tentar a difícil acrobacia. A desconhecida amiga exigia de mim um sacrifício: a perna, estragada na operação, movia-se lenta e perra; se me desequilibrasse, iria esborrachar-me no pavimento inferior. No patamar, abaixo de meu observatório, uma cortina de lona ocultava a Praça Vermelha. Junto, à direita, além de uma grade larga, distingui afinal uma senhora pálida e

> magra, de olhos fixos, arregalados. O rosto moço revelava fadiga, aos cabelos negros misturavam-se alguns fios grisalhos. Referiu-se a Maceió, apresentou-se:
>
> —Nise da Silveira.
>
> Noutro lugar o encontro me daria prazer. O que senti foi surpresa, lamentei ver a minha conterrânea fora do mundo, longe da profissão, do hospital, dos seus queridos loucos. Sabia-a culta e boa, Rachel de Queiroz me afirmara a grandeza moral daquela pessoinha tímida, sempre a esquivar-se, a reduzir-se, como a escusar-se de tomar espaço. Nunca me havia aparecido criatura mais simpática. O marido, também médico, era o meu velho conhecido Mário Magalhães. Pedi notícias dele: estava em liberdade. E calei-me, em vivo constrangimento.
>
> De pijama, sem sapatos, seguro à verga preta, achei-me ridículo e vazio; certamente causava impressão muito infeliz. Nise, acanhada, tinha um sorriso doce, fitava-me os bugalhos enormes, e isto me agravava a perturbação, magnetizava-me. Balbuciou imprecisões, guardou silêncio, provavelmente se arrependeu de me haver convidado para deixar-me assim confuso (2013, p. 205).

Ambos estão no Complexo Presidiário Frei Caneca; Nise da Silveira na Sala 4, o cárcere feminino das presas políticas e Graciliano Ramos no Pavilhão dos Primários. O título aqui escolhido foi decalcado de um trecho curto, em que Graciliano relata que ele e Nise, dois amantes do cinema, brincam de que podem ir ao cinema, escolhiam o filme que assistiriam mais tarde, num exercício de imaginação que lhes permitia esquecer ou, ao menos, ressignificar a violência vivida por ambos naquele espaço:

> [...] Ociosos e ausentes do mundo, precisávamos fazer esforços para não nos deixarmos vencer por doidos pensamentos. Causava-me espanto os devaneios dos outros, às vezes me sentia resvalar numa credulidade quase infantil, e era doloroso notar os escorregos do espírito. Nise ficava uma hora a matutar nos programas de cinema, exigia minha opinião, grave. Entrávamos a escolher fitas, enfim e nos decidíamos:
>
> — Vamos ao Metro.
>
> Esse exercício estava sempre a repetir-se, e nem sei se era apenas brincadeira, se não chegávamos a admitir a possibilidade maluca de atravessar paredes e grades, sair à rua, tomar ônibus, entrar nas lojas, nas livrarias e nos cinemas. Sisson me comunicou um projeto de admirável insensatez. [...] (RAMOS, 2013, p. 603).

No contexto do cárcere, lendo jornais e revistas contrabandeados com muito risco para a prisão, eles se permitem escolher e planejar por alguns momentos o filme que irão ver, o filme que, de algum modo, já estão vendo. Esses são momentos de fuga dos horrores do encarceramento pela imaginação, são de encantamento, já que parece que era mesmo possível atravessar paredes. Era mesmo possível: pela imaginação. Eram pequenos modos de ressignificação, mas tão potentes que Graciliano os lembra, e lembra que eles aconteceram muitas vezes, assim como o jogo de crapeux, que Nise havia lhe

ensinado. Como ele diz, em outros trechos, Nise voltava alquebrada dos longos interrogatórios, provavelmente, por ter sido torturada. Mas isso não é narrado em detalhes, por ele, nem por ela, que, ao contrário de Graciliano Ramos, escolheu esquecer, escolheu não escrever suas memórias do cárcere, talvez porque, como diz em uma entrevista, ela não sabia perdoar:

> Eu gosto muito de todos os animais. Admito muito o cão. Me sinto humilhada diante do cão. Respeito o cão, porque o cão tem uma qualidade que eu acho belicismo e da qual eu me sinto distante, que é a infinita capacidade de perdoar. Dê um passo que se dê ele é fiel. Nunca se ouviu contar que um cão fizesse um "treta" com seu dono, ou que fosse infiel, que traísse sobre qualquer forma o seu dono. Eu tinha cães em Maceió, porque morava numa casa grande. Com relação aos gatos, de tanto vê-los na rua desamparados, eu ia apanhando e trazendo prá casa. Chequei a ter 23 gatos. O gato não tem essa capacidade de perdoar, como eu não tenho. Eles são muito especiais. (SILVEIRA, 1994).

Nise diz que não sabe perdoar. Talvez não tenha escrito porque rememorar aquele período fosse algo insuportavelmente doloroso: “Os meses em que passou na Casa de Detenção provavelmente foram os piores de sua vida. No período de um ano e três meses em que ficou detida, Nise da Silveira foi internada 5 vezes em hospitais da cidade” (PALAMARTUCHUK, 2014, p. 179). Talvez porque preferisse dedicar-se a construir o futuro, em sua belíssima luta contra os horrores de outro cárcere, no qual entrou por escolha: os manicômios brasileiros, onde também teve contato com outros modos de ressignificar o vivido por pessoas que estavam quase totalmente silenciadas.

O período em que Graciliano está na Colônia Correcional, na Ilha Grande, é de afastamento de Nise. Lá também ele vive os maiores horrores de sua prisão, anunciados logo na chegada, pelo administrador local: “Aqui não há direito. Escutem. Nenhum direito. Quem foi grande esqueça-se disto. Aqui não há grandes. Tudo igual. Os que têm protetores ficam lá fora. Atenção. Vocês não vêm corrigir-se, estão ouvindo? Não vêm corrigir-se: vêm morrer” (RAMOS, 2013, p. 429).

O relato de Graciliano, se posto em diálogo com esta fala terrível, talvez nos diga que, afinal, ele não morreu, que muitos não morreram e que, principalmente, a prisão não foi totalmente controlada pelas forças repressivas do Estado, que lá eles também se insurgiram e não morreram de diversas formas. E mais: que sobreviveram e narraram não só os horrores, mas as alegrias, no sentido spinozano, tão caro a Nise da Silveira, aquilo que aumenta a nossa potência de agir, que nos liga a outros seres, por laços de generosidades e belezas nas condições mais adversas e imprevistas.

Créditos do filme ou Alguma Conclusão

Graciliano Ramos ficou preso de 3 de março de 36 a 3 de janeiro de 1937, sem que respondesse a qualquer processo ou acusação formal. Nise da Silveira ficou detida de 26 de março de 1936 a 21 de junho de 1937, um período um pouco maior, no qual sofreu bastante.

Este breve texto, parte de uma pesquisa maior que venho desenvolvendo, buscou elaborar algumas perguntas acerca do texto de testemunho do cárcere político. Acho importante pensar a partir de outras perguntas, menos óbvias talvez, que o texto de Graciliano Ramos coloca: do que as pessoas são capazes em situações tão adversas? O que a situação extrema do encarceramento é capaz de fazer revelar sobre indivíduos dos quais esperamos sempre algo mesquinho ou ruim? Que grandeza existe em pessoas que estão ali, naquela situação, para nos torturar, matar, vigiar e impor sofrimento? Do que eu mesmo/a sou capaz? Que relações podem ser estabelecidas nessas circunstâncias? Essas perguntas são postas em diversos momentos do romance de Graciliano, que não se pretende fiel a qualquer projeto partidário ou fidelidade denunciativa, antes, se quer fragmentada e em ziguezague, mimetizando os percursos trôpegos da memória:

> Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador a ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei 200 insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (RAMOS, 2015, p. 14).

Os encontros dessas duas criaturas fora do comum, extraordinárias, em condições tão adversas, criou a possibilidade de invenção, ainda que precária, em difíceis circunstâncias, de estratégias para tornar a experiência ao menos suportável e, em alguns momentos, até enriquecedora, de descobertas imprevistas e trocas inusitadas. As páginas dessas *Memórias do cárcere* são cheias de escuridão e tristeza, mas são também carregadas de pontos luminosos e frestas, pelas quais é possível enxergar um mundo de possibilidades de convívio e de invenção.

Talvez eu esteja muito entusiasmada com as possibilidades de luta e de reelaboração da memória do horror, no que ela tem de não-horror. Termino com o juazeiro, que abre o romance *Vidas secas*, e se oferece aos infelizes que caminhavam há muitas horas sem avistar uma sombra. Como sertaneja, fico com a lição do juazeiro, que permanece verde, quando quase tudo já foi destruído. Ainda que ele não seja suficiente para garantir a sobrevivência dos humanos e dos não-humanos que habitam o território da seca, ele é uma memória viva na paisagem, uma memória de que é possível alguma beleza, mesmo quando tudo parece perdido. Ele é promessa e futuro, assim como o sonho de que o ex-presidente Lula seja um dia libertado! Lula livre.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.
BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere*: literatura e testemunho. Brasília: UNB, 1998.
BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas.* Vol. I. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 49. ed. São Paulo: Record, 2015.
PALAMARTCHUK, Paula. *Novos bárbaros*: escritores comunistas no Brasil, 1928-1948. Maceió: EdUfal, 2014.
RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 49. ed. São Paulo: Record, 2015.
SANTOS, Luiz Gonzaga. Entrevista: Nise da Silveira. In: Revista Psicologia: Ciência e Profissão. Volume 14. Brasília, 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98931994000100000. Acesso em agosto de 2019.
SELIGMAN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: *Revista Projeto História*. PUC-São Paulo. Disponível em: file:///Users/susanasouto/Downloads/2255-4545-1-PB%20(1).pdf. Acesso em agosto de 2019.

O TESTEMUNHO NA POESIA SOBRE A GUERRA DE CANUDOS

Tarcísio Fernandes Cordeiro[1]

Resumo: O presente estudo apresenta uma leitura da poesia sobre a guerra de Canudos, em interação com a teoria do testemunho, presente em quatro momentos do lirismo bélico brasileiro. Os cantos em análise atravessam composições formais até a oralidade dos cordéis, com o fito de apresentar outras abordagens do evento histórico, na perspectiva lírica, que contrastam com a narrativa d'*Os sertões* (1902). Para tanto, apresenta-se um quadro comparativo em que se pode notar aspectos que assinalam o peculiar traço poético destes registros.
Palavras-chave: Canudos; Poesia; Testemunho.

É possível, tendo em vista o reconhecimento dado pela crítica à obra de Euclides da Cunha, ler *Os sertões* como narrativa inaugural da República brasileira. Obra fundadora, conforme designa Benjamin Abdala Jr. (1997), capaz de assegurar, mais de um século depois, a permanência daqueles episódios bélicos no rol do imaginário nacional. Por sua vez, Francisco Foot Hardman afirma que a obra euclidiana "[...] mistura, a um só tempo, mito e história" (1998, p. 130), além de superar outros registros literários de eventos factuais, como no episódio da Pedra do Reino, ou ainda acontecimentos cuja envergadura e período estejam próximos à guerra dos sertões baianos, mas que não foram literariamente registrados, como nas batalhas do Contestado.

O cânone do escritor fluminense, contudo, produziu uma espécie de efeito colateral, quando se considera a questão do testemunho, pois acabou por eclipsar outras vozes que tratam da guerra contra os sertanejos. À semelhança da cortina de Parrásio, em que a representação supera o objeto que representa, os limites entre o estético e o ético devem ser problematizados nos registros sobre a guerra contra o arraial do Belo Monte. A propósito, o historiador José Calasans sugere a retirada da personagem de Antônio Conselheiro do que entende ser a "gaiola de ouro" de Euclides da Cunha.

Outrossim, deve-se sublinhar o desafio ético de uma narrativa que emerge de um evento, o que, por evidente, tensiona os conceitos de literatura e história. A autoria, nessas ocasiões, vê-se de algum modo contingenciada pelo vivido, pois, como esclarece Márcio Seligmann-Silva (2003, p.56), "[...] a arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes". Nesse sentido, quando se recupera o plural do evento traumático, nota-se a importância de ampliar as leituras sobre o ocorrido

[1] Professor Adjunto da UFRB e doutorando em Estudos Literários Pós-Lit / FALE / UFMG. Contato: tarcisiocordeiro@ufrb.edu.br.

e sua conformação ficcional, o que demanda não apenas uma revisão crítica da obra-mestra euclidiana e dos desdobramentos no romance canudiano, mas a retomada de outros textos que também guardam vestígios daquele passado.

Trata-se, em verdade, de um esforço para retirar do esquecimento memórias de uma experiência-limite que, por exemplo, também fora cantada em versos. Nesse sentido, vislumbra-se a possibilidade de perceber, na poesia, aspectos que a singularizam em relação à tradição imposta pela ficção narrativa. Assim, nesta comunicação, apresenta-se um quadro do testemunho presente em fragmentos poéticos que remetem à guerra de Canudos, ao tempo em que se contrastam diferentes posições, republicanas e sertanejas, com o fito de apontar aspectos constituintes destas manifestações artísticas, conforme se observa na disforia poética do próprio Euclides da Cunha, no apelo dramático de Francisco Mangabeira, na épica de Manuel Pedro das Dores Bombinho e no universo dos poemas da lavra popular.

Página Vazia (Euclides da Cunha)

O autor d'*Os sertões* legou uma obra poética que poderia ter recebido melhor atenção crítica. Entretanto, a condição fragmentária dessa produção associada a grandiosidade da obra-mestra fez com que apenas em 2009, sob a organização de Leopoldo Bernucci e Francisco Foot Hardman, fosse publicada a coletânea da poética euclidiana sob o título de "Poesia Reunida" (Editora UNESP). Desse conjunto, destaca-se, oportunamente, os versos coligidos no álbum de recordações pertencente a Francisca Praguer Fróes, sob o título de "Página vazia", datados de 14 de outubro de 1897.

Quem volta da região assustadora
De onde eu venho, revendo, inda na mente,
Muitas cenas do drama comovente
De guerra despiedada e aterradora.

Certo não pode ter uma sonora
Estrofe ou canto ou ditirambo ardente
Que possa figurar dignamente
Em vosso álbum gentil, minha senhora.

E quando, com fidalga gentileza
Cedestes-me esta página, a nobreza
De nossa alma iludiu-vos, não previstes

Que quem mais tarde, nesta folha lesse

Perguntaria: "Que autor é esse
De uns versos tão mal feitos e tão tristes?" (CUNHA, 2009, p. 277).

Os versos dizem de uma experiência que se representa vazia, ao remeter, na perspectiva do retorno da zona conflagrada, a uma situação de acolhimento incapaz de derruir as imagens revistas "inda na mente". O significado daquele episódio traumático, no poema imediatamente posterior ao conflito, fora a percepção de que não se poderia encontrar palavras que pudessem harmonizar o registro histórico do que se atravessara no campo de batalha.

Acerca desse vazio comunicacional, Walter Benjamin, no ensaio "Experiência e pobreza" (1933), problematizara os limites da transmissibilidade das experiências-limite de uma guerra. Para Benjamin, o retorno silencioso dos combatentes implicava de uma pobreza comunicacional resultante daquela experiência. O resultado dessa ineficaz comunicabilidade do vivido, dado ao distanciamento das práticas narrativas tradicionais, resultaria em nova barbárie.

Por sua vez, o intimismo presente nos versos de Euclides da Cunha elabora a linguagem e provoca a tensão estética, justamente ao ressaltar a lacuna do que permanece interditado. O que reitera a voz testemunhal e seus limites em representar a catástrofe. Assim, a voz poética, paradoxalmente, declama sua impotência em dizer. Se o Euclides, ensaísta eufórico, assevera "certezas" sobre a guerra contra os sertanejos, o poeta, por sua vez, assimila a disforia do silêncio que se impõe a palavra. O estudo de Edgar Decca e Maria Lúcia Gnerre, sobre "Página Vazia" destaca, dentre outros aspectos poéticos, que "[...] se a página fora de início deixada em branco, temos já de partida uma pista de que o enredo que quer o autor nos passar é repetição de traumas passados, e justamente por isso é capaz de ser transmitido pelo silêncio" (DECCA; GNERRE, 2002, p. 47-8).

Diante disso, numa perspectiva psicanalítica ao considerar a trajetória dos enredos sobre a tradição euclidiana, poder-se-ia ler a cena traumática dos eventos de Canudos em pelo menos três momentos: o primeiro caracterizado pela interdição presente na escrita poética, o segundo pelo esforço de representação do trauma n'*Os sertões*, e, por fim, pela retomada, noutras produções, da imagem canônica que pode estabilizar sentidos, ao remeter à cena traumática, ou rasurá-los, ao buscar formas de perlaborar a experiência de violência.

Os cães (Francisco Mangabeira)

O estudante de medicina Francisco Mangabeira acompanhara a quarta expedição a Canudos na condição de voluntário do corpo médico. Membro de tradicional família, irmão de Octávio Mangabeira, político que assume o governo da Bahia em 1947, Francisco era um idealista republicano que não hesitou em participar de ações às quais considerava importantes para a construção do projeto nacional brasileiro. Assim, após a campanha de Canudos, deslocou-se para o norte do país, tendo passado pelo Maranhão, Amazonas e Acre, onde integra a revolução articulada por Plácido de Castro. Nessa campanha, debilita sua saúde e vem a falecer em decorrência da malária, aos 25 anos.

O poema *Tragédia épica: Guerra de Canudos*, composto por 20 cantos, fora publicado originalmente na virada do século XX, e apenas reeditado em 2010, pela Academia Brasileira de Letras. Nesta oportunidade, coube ao professor Aleilton Fonseca a apresentação da obra em que se enfatiza a contribuição do jovem poeta baiano que, a seu juízo, apresenta um "estilo híbrido, entre o simbolismo da concepção formal e o desenho retórico dos quadros, de feição romântica" (FONSECA, 2010, p. XV). Mangabeira, outrossim, vincula-se ao grupo de jovens escritores que se espelharam na lírica castroalvina afeita a tribuna e a denúncia das questões sociais. Ainda de acordo com o crítico, "Tragédia Épica representa na poesia aquilo que *Os sertões* representa na prosa brasileira" (FONSECA, 2010, p. XVI).

É possível que haja certo arrojo nesta apreciação, mas é fato que existem correlações, inclusive um dos cantos de Mangabeira, "O assalto à artilharia", trata-se de uma releitura poética de uma correspondência de Euclides da Cunha publicada n'*O Estado de São Paulo*. Nesse sentido, diga-se, a proximidade dá-se tanto no plano da denúncia social quanto na utilização dos estereótipos da prosa euclidiana. Assim, o poema diz do olhar lançado pelas elites litorâneas a respeito do arraial do Belo Monte e a representação utilizada para designar a resistência sertaneja.

O canto "Os cães", nesse sentido, pode ser avaliado enquanto um olhar litorâneo que precisa conformar racionalmente o que era inexplicável na resiliência sertaneja diante dos inúmeros ataques. O poema dividido em três partes numeradas, as quais pode-se interpretar como a fuga, o exílio e o retorno, indica a relação de proximidade entre os sujeitos que habitam o Belo Monte e a fidelidade dos seus animais domésticos. Algo que

será retomado em outras passagens literárias sertanejas, como nas personagens das cadelas Baleia, em *Vidas Secas* (Graciliano Ramos), e Cholinha, na obra *A enxada* (Euclides Neto). A temática diz respeito também à loucura vesânica que, segundo Nina Rodrigues, no ensaio "A loucura epidêmica de Canudos: Antônio Conselheiro e os jagunços", resultara na tragédia humana que derruiu a comunidade e, no caso em tela, levou a espraiar-se pelos sertões os enredos da loucura canina.

A composição poética de Mangabeira recupera essa imagem, "E gemendo, e ganindo alucinadamente", ao tempo que indica os limites do registro testemunhal pela pena poética, "Num desespero tal que o verso não traduz", com o intuito de retomar a solução propugnada pelas elites que humanizam o "jagunço" após sua derrota, no que é possível denominar de solução da guerra fraticida que intenta relativizar o massacre ora perpetrado, como se verifica nas últimas estrofes.

> [...]
> Erguiam em silêncio os olhos cismadores,
> Como que numa prece, à cúpula do céu...
> Paravam, contemplando os sítios onde de antes
> Viveram, e depois caíam arquejantes,
> Sentindo dentro de si um hórrido escarcéu.
>
> Numa angústia sem fim, iam passando os dias
> E noites a chorar junto das sepulturas,
> Até que pouco a pouco a fome, a sede e as penas
> Os prostraram, e, à luz das regiões serenas,
> Eles morreram como angélicas criaturas...
>
> E, assim, por uma lei desconhecida e estranha,
> Quando eram sem amor até as próprias mães,
> E os homens entre si lutavam como feras,
> Esse rancor brutal de hienas e panteras
> Se mudou em piedade e compaixão nos cães! (MANGABEIRA, 2010, p. 102).

Nos versos finais, a bestialização dos contendores, "Esse rancor brutal de hienas e panteras", se irmanam/igualam na personificação, "Se mudou em piedade e compaixão nos cães!".

Canudos, história em versos (Manuel Pedro das Dores Bombinho)

O poema de Manuel Pedro das Dores Bombinho recupera imagens do conflito a partir da perspectiva do tropeiro de ocasião que, em 1897, segue a coluna Savaget, em sentido a Canudos, após a passagem das tropas por Simão Dias (SE), município sob

influência do Barão de Santa Rosa a quem o versejador dos sertões evoca loas no poema. Conforme a narrativa poética discorre, o poeta não avaliara com precisão os riscos de acompanhar as forças expedicionárias, vendo-se envolvido nas batalhas iniciais da guerra, inclusive a tomada do Cocorobó, batalha sangrenta que serve de mote para o introito do canto.

O que chama atenção na poesia do vate sergipano é a extensão da mesma, com 5.984 versos distribuídos em quatro partes, assim dispostas: a primeira trata das expedições inaugurais contra Canudos (7 capítulos com 716 versos); a segunda narra o fracasso da expedição comandada por Moreira César (14 capítulos com 1.408 versos); a terceira descreve a marcha da expedição Arthur Oscar, distribuída em duas colunas, e os confrontos iniciais desta investida contra o Belo Monte (7 capítulos com 1.880 versos); e a quarta e última parte narra a destruição da comunidade e a consequente derrota sertaneja (12 capítulos e um breve epílogo com 1.844 versos). No poema, predominam as quadras de metro irregular, com rimas consoantes abcb, com exceção de duas oportunidades em que se faz uso de oitavas com rimas abbccddc.

Ao considerar outros poemas que, imediatamente após o conflito, versaram sobre Canudos, o canto de Bombinho ocupa um espaço intermediário, pois não guarda relação, por exemplo, com as trovas conselheiristas recolhidas nos escombros do pós-guerra, denominadas por Euclides da Cunha como “desgraciosos versos” (CUNHA, 2016, p. 192), nem se assemelham ao versejar clássico do jovem poeta expedicionário, Francisco Mangabeira.

A posição singular, de algum modo, decorre do alinhamento de caracteres da poesia de viés popular com a concepção formal da épica, com traços do cultismo barroco. Note-se que a poesia de Bombinho, por um lado, faz uso da versificação tradicional dos ABC’s sertanejos, mas, por outro, dada a dimensão do poema e sua organização formal (partes, capítulos, numeração das estrofes), diverge das estruturas correntes no cancioneiro popular. Em todo caso, prevalece o esforço poético-testemunhal que devota atenção aos eventos, mesmo em detrimento de um plano estético mais elaborado.

O canto apresenta uma construção poética pouco sofisticada, entretanto estabelece uma narrativa que comove pelo amplo espectro que consegue enredar e simbolizar. *Canudos, história em versos* pode ser compreendida como uma composição de cunho épico, notadamente por evidenciar a gesta heroica dos soldados e a consolidação cultural,

na perspectiva do republicanismo militar vigente, da nação brasileira. Mesmo os limites formais, o que inclui a ausência de certos caracteres do gênero clássico, não diminuem a ousadia do canto épico sertanejo que narra os feitos da derrocada de Canudos.

> [...]
> Aqui e ali destroços da batalha
> Mais ali uma barraca um canhão
> Tudo anunciava a grande luta
> Havida naquele bom Sertão.
>
> Ossadas humanas em quantidade
> Era triste e bem triste o que se via
> Ali no meio das ruínas
> De um lugar florescente da Bahia.
>
> O bom e caridoso sertanejo
> Mandou aos cadáveres sepultar
> Ação generosa e benfazeja
> Foi aquela que ali teve lugar (BOMBINHO, 2002, p. 339-340).

No presente epílogo, o poema recupera a imagem do sertanejo benfazejo capaz de dar sepultura aos irmãos degolados, o que, possivelmente, fora um dos primeiros registros da ação de extermínio praticada pelas forças expedicionárias. Aqui, a imagem do massacre é descrita não apenas enquanto violência física, mas também simbólica, do Estado brasileiro que nega as exéquias aos combatentes do Belo Monte. O poema narrativo, ao selecionar tal cena, visa enfatizar a tragédia em seu desfecho, mas a exposição da cena traumática ao contrário de findar, mantém a violência que persiste, mesmo após a guerra, nessas imagens. Entretanto, por outro viés, a arte e a cultura popular sertaneja souberam projetar, especialmente na personagem do Conselheiro, a figura do mártir cristão, herói romântico quando pensamos em termos literários, que é sacrificado em prol de uma causa coletiva, como na tradição dos cordéis.

Cordéis (Minelvino Silva e Rodolfo Cavalcanti)

Em artigo intitulado “Canudos: as vozes perdidas” (1997), Jerusa Pires Ferreira analisa aspectos da narrativa popular a respeito da guerra contra o Belo Monte, com especial atenção às vozes negligenciadas no registro canônico. Para tanto, a pesquisadora da tradição oral empreende levantamento de registros em cordel que guardam ecos das

narrativas que circulam pelos sertões sobre os eventos da guerra nas caatingas. A propósito, a definição do gênero "cordel" é delineada nos seguintes termos por Ferreira,

> [...] Estes organizam fragmentos mitopoéticos colados ao relato dos sucedidos ou dos "sucessos", trazendo-nos algumas possibilidades de escuta. O folheto, gênero impresso de oralidade mista, escrito a partir do imenso repertório das matrizes orais do imaginário, a perder de vista, e em que se inscreve o tempo histórico, reúne as fabulações coletivas e a construção pessoal dos fatos (FERREIRA, 1997, p. 138).

A autora, então, ao considerar o conceito proposto pelo historiador José Calasans acerca do "hinário canudense", ou mesmo do Cancioneiro histórico de Canudos, levanta aspectos da tradição popular sobre tal enredo. Um parêntese importante, sobre a presença da oralidade no registro dos atos bélicos a margem do rio Vaza-Barris é o reconhecimento do emprego, mesmo que sob o viés etnocêntrico, na composição d'*Os sertões* de versos originados no trato oral.

Desde então, nota-se a presença de testemunhos orais que recontam a história em diversas versões. Nesse conjunto, pode-se elencar a presença de certas constantes, a saber: i) testemunhos de fontes ambíguas que, ao mesmo tempo, corroboraram para a destruição de Canudos, enquanto combatentes, mas que ao registrar os eventos incorporaram elementos do universo simbólico sertanejo do qual faziam parte, como no caso de João Melquíades; ii) em geral, as narrativas orais investem na redenção de Antônio Conselheiro, comumente associado ao divino, ao salvador e imerso na concepção sacra; iii) a predominância da sabedoria popular sobre o conhecimento formal.

Para ilustrar tais perspectivas a ensaísta retoma dois folhetos, "História de Antônio Conselheiro e a guerra de Canudos" (Minelvino Francisco da Silva, 1977) e "Antônio Conselheiro – O Santo Guerreiro de Canudos" (Rodolfo Coelho Cavalcanti, 1981). Em ambos, verificam-se as marcas fragmentárias das narrativas oficiais que se mesclam a exaltação da liderança de Canudos, num quadro em que o silêncio, enquanto interdição conjuntural política, e o enunciado, enquanto revelação de elementos da tradição popular se alternam.

Considerações finais

O estudo da poesia sobre a guerra de Canudos, em seu teor testemunhal, nos auxilia a superar a cortina monumental das imagens da guerra de Canudos que, estabilizadas

durante décadas, encontravam-se inscritas n'*Os sertões*. A esse respeito, questionar o cânone não significa diminuí-lo, mas imaginar outros quadros interpretativos que surgem quando, após um longo período de latência, pesquisas tornam públicas outros registros daquele evento bélico. Assim, vozes silenciadas no plano social e perspectivas ora eclipsadas pela narrativa canônica passam à cena pública. Nesse caso, o testemunho poético não apenas nos conta de outras perspectivas e possibilidades, mas também de como a tradição oral soube desenvolver estratégias capazes de preservar memórias afetivas daquela comunidade sertaneja.

A diferenciação entre o narrador traumático do cânone euclidiano, com forte apelo visual, e a voz poética, sensível à experiência interior, faz-se necessária para perceber a diferenciação entre os intentos da exposição da cena traumática e da necessidade de superá-la. Essa antípoda, entre a ferida e a cicatriz, é um dos temas presentes nas abordagens a respeito da literatura que volta sua atenção à guerra de Canudos/Belo Monte, enquanto uma possibilidade de mediação destes planos.

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; ALEXANDRE, Isabel M. M. (Orgs.). *Canudos*: palavra de Deus, sonho da terra. São Paulo: Boitempo editorial, 1997.

BENJAMIM, Walter. Experiência e pobreza. *In*: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 114-119.

BOMBINHO, Manuel Pedro das Dores. *Canudos, história em versos*. Transcrição, apresentação e notas de Marco Antonio Villa. São Paulo: Hedra / UFSCar, 2002.

CUNHA, Euclides da. *Poesia reunida*. Organização, estabelecimento de textos, introduções, notas e índices Leopoldo M. Bernucci, Francisco Foot Hardman. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DECCA, Edgar Salvadori; GNERRE, Maria Lucia Abuarre. Trauma e história na composição de Os sertões. *In*: NASCIMENTO, José Leonardo do. *Os sertões de Euclides da Cunha*: releituras e diálogos. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 41-62.

FERREIRA, Jerusa Pires. Canudos – as vozes perdidas. *In*: ABDALA JÚNIOR, Benjamin; ALEXANDRE, Isabel M. M. (Orgs.). *Canudos*: palavra de Deus, sonho da terra. São Paulo: Boitempo editorial, 1997, p. 137-146.

FONSECA, Aleilton. Apresentação. *In*: MANGABEIRA, Francisco. *Tragédia épica*: guerra de Canudos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

HARDMAN, Francisco Foot. Tróia de taipa: Canudos e os irracionais. *In*: _____. *Morte e progresso*: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: UNESP, 1998, p. 125-136.

MANGABEIRA, Francisco. *Tragédia épica*: guerra de Canudos. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

RODRIGUES, Raimundo Nina. A loucura epidêmica de Canudos: Antônio Conselheiro e os jagunços. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 3, n. 2, 2000, p. 145-157.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

A GUERRA COLONIAL PORTUGUESA NA POESIA DE FERNANDO ASSIS PACHECO E MANUEL ALEGRE: DIÁLOGOS, CONGRUÊNCIAS E INCONGRUÊNCIAS.

Vinícius Victor Araújo Barros (UFG)[1]

Resumo: Este trabalho tem como intuito discutir o testemunho da guerra colonial portuguesa em África a partir da produção poética de dois ex-soldados sobreviventes, Fernando Assis Pacheco e Manuel Alegre. As análises se darão com foco nas duas primeiras obras de cada autor, *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Catalabanza, Quilolo e Volta* (1976) de Fernando Assis Pacheco e *Praça da Canção* (1965) e *Canto e as Armas* (1967) de Manuel Alegre. Interessa-nos mostrar os diálogos, as congruências e as incongruências entre as poéticas desses dois autores, que viveram o mesmo conflito armado, na árdua tentativa de elaboração do trauma decorrente desse trágico período da memória portuguesa.
Palavras-chave: Manuel Alegre; Fernando Assis Pacheco; Testemunho; Guerra Colonial.

Entre 4 de fevereiro de 1961 e 25 de abril de 1974 Portugal contrapôs-se a suas antigas colônias no continente africano. Países como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau foram sujeitadas a uma guerra inconsequente, fruto de uma política externa imperialista anacrônica levada a diante pela então ditadura de António de Oliveira Salazar. O conflito, que mobilizou perto de um milhão de pessoas, contribuiu para o enfraquecimento e a derrocada do Estado Novo português, cujos esforços se voltaram completamente para a guerra ultramar, insustentável para um país de pequena extensão territorial e populacional que ainda delirava com sua grandeza colonial de outrora. O massacre das tropas, formadas em sua maioria por jovens, reavivou as feridas ainda não cicatrizadas da Segunda Guerra Mundial e expôs o horror e o massacre que coadunados com outros conflitos já no contexto da Guerra Fria, como as experiências no Vietnã e na Coréia, provocaram traumas insuperáveis para a sociedade portuguesa.

A experiência traumática das duas primeiras grandes guerras e dos conflitos bélicos que a sucederam, a exemplo da campanha portuguesa em África, descortinaram ao mundo complexas questões políticas e sociais. A extrema desumanização do soldado nas trincheiras, a tecnologia como esperança de avanço no bem-estar humano colocada a serviço da morte, a banalidade da vida, o trauma dos envolvidos, direta ou indiretamente, com a guerra como uma questão a ser elaborada, foram pontos que exigiram reflexão. Também na literatura operou-se mudanças fundamentais, essas

[1] Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Contato: victorbarros.adm@gmail.com

partiram da crise instaurada diante da impossibilidade de dizer o que foi experenciado no campo de batalha, a exemplo do silêncio "ensurdecedor" daqueles que conseguiam voltar com vida dos *fronts*, que ao contrário do que se imaginava, regressavam cada vez mais esvaziados de experiências, como relata Walter Benjamin no ensaio "O Narrador" a respeito da primeira Guerra Mundial, "Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?" (BENJAMIN, 2014, p.214). O paradoxo entre a necessidade de narrar o horror da guerra como forma de testemunho em face de falta de parâmetros linguístico-literários que elaborassem a tensão entre memória e esquecimento, obrigou a literatura a se repensar não somente como objeto estético, mas também, como parte integrante de um processo de elaboração do trauma vivido por quem testemunhou pessoalmente os horrores e deles conseguiram escapar com vida e bem como por aqueles que desses eventos compadeceram ou foram tributários de alguma forma.

A era dos extremos, famosa assertiva do historiador Eric Hobsbawm (HOBSBAWN, 1995), colocou em tensão a figura do narrador e contribuiu de maneira decisiva para que se instalasse uma crise nunca antes vista desde a ascensão do romance moderno. Como verifica o pesquisador brasileiro Mário César Lugarinho, a partir da leitura do ensaio de Walter Benjamin, agora o narrador é incapaz de transmitir em sua totalidade a viva troca de experiências em que o leitor se espelhava para então se identificar com a narrativa (LUGARINHO, 2011). O abalo na relação entre narrador e leitor não impediu que a experiência extrema da guerra fosse exteriorizada, pelo contrário, estabeleceu-se uma relação tácita de compromisso entre aquele que testemunha e aquele que se deixa ficar para compreender, ou menos tentar, o que se passou. Esse compromisso é consciente ou inconscientemente uma relação de troca de memórias traumáticas, operando como forma de exorcismo do que foi vivenciado e renovando o pacto com aquilo que Primo Levi chamou de "o dever da memória" (apud RIBEIRO, 2001, p.71), de modo que, como nós mostra Jeanne Marie Gagnebin, "testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro" (GAGNEBIN, 2006, p. 57). Esse revezamento da

história de outrem tem como intuito não só de evitar o esquecimento dos horrores vividos, mas, também, a vã esperança de que eles jamais voltem a acontecer.

Porém, a trágica história se repete. Em Portugal, os confrontos nas ex-colônias africanas ceifam a vida de muitos jovens, exigindo daqueles que ousam exorcizar a experiência autobiográfica os mesmos desafios dos soldados esvaziados de que Benjamin alude no contexto da primeira guerra. Para Margarida Calafate Ribeiro as narrativas de guerra colonial portuguesa associam outro elemento ao paradigma da literatura testemunhal das duas grandes guerras

> [...] a melancolia, no sentido freudiano do termo, ou seja, como expressão de um sentimento de luto por uma perda individual – o paraíso perdido anterior à guerra pela desagregação do sujeito – e coletivo – a configuração ultramarina da nação e, consequentemente, a sua dimensão imperial. (RIBEIRO, 2001, p.73)

Elementos que serão constantes na obra poética de Manuel Alegre (1936) e Fernando Assis Pacheco (1837-1995) sempre que esses se colocam na tentativa de dar conta do que foi vivido na guerra em África. Estudantes da Universidade de Coimbra entre 1950 e 1960, os companheiros dividiram experiências e idéias ao serem enviados para Angola ainda nos primeiros anos de conflito. Do que lá viveram e do que de lá foram obrigados a viver após voltarem vivos, a poesia dos ex-soldados será testemunho marcante do horror que sentiram na pele nas trincheiras e nas longas horas de espera em que a morte estava à espreita através do cano de um fuzil inimigo em meio a selva africana.

A poesia de Manuel Alegre é marcadamente influenciada pelos eventos vivenciados em África, o processo de reelaboração do trauma é tema constante em sua poética a exemplo do que também ocorrerá em Fernando Assis Pacheco, ambos trataram do isolamento, da solidão, do medo e da morte que foram submetidos pela guerra colonial. Porém, percebe-se que em Alegre a guerra colonial é uma fratura que atravessa toda a sua obra enquanto em Assis Pacheco o relato se faz de maneira visceral e condensado. A poesia dos autores, portanto, coincide no teor testemunhal, cumprindo sua função de documentação histórica e de impulso para compartilhar a pesada carga da memória do mal sofrido, porém, diverge no tratamento estético que recebem, sobretudo

no caráter dramático da poesia de Assis Pacheco em face do tom épico-lírico assumido pela poesia de Manuel Alegre.

O poema "Nuambuangongo meu amor" do livro *Praça da Canção* (1965) de Manuel Alegre, por exemplo, é um terrível relato do que acorreu na cidade que dá título ao poema e da incapacidade de compreensão por aqueles que lá não estavam:

NUAMBUANGONGO, MEU AMOR

Em Nambuangongo tu não viste nada
não viste nada nesse dia longo longo
a cabeça cortada e a flor bombardeada
não tu não viste nada em Nuambuangongo

Falavas de Hiroxima tu que nunca viste
em cada homem um morto que não morre.
Sim nós sabemos Hiroxima é triste
mas ouve em Nuambuangongo existe
em cada homem um rio que não corre.

Em Nuambuangongo o tempo cabe num minuto
em Nuambuangongo a gente lembra e a gente esquece
em Nambuangongo olhei a morte e fiquei nu. Tu
não sabes mas eu digo-te: dói muito.
Em Nuambuangongo há gente que apodrece.

Em Nambuangongo a gente pensa que não volta
cada carta é um adeus em cada carta se morre
cada carta é um silêncio e uma revolta.
Em Lisboa na mesma isto é a vida corre.
E em Nambuangongo a gente pensa que não volta.

É justo que me fales de Hiroxima.
Porém tu nada sabes deste tempo longo longo
tempo exactamente em cima
do nosso tempo. Ai tempo onde a palavra vida rima
com a palavra morte em Nuambuangongo.
(ALEGRE, M, 2009, p.80)

Nesse poema, percebe-se nuances da vida do soldado no *front*, não se trata de movimentos militares e batalhas heróicas, mas sim, da dificuldade no lidar com a rotina, com as horas que não passam nesse "dia longo longo", bem com a brutalidade corriqueira da guerra exemplificada pela "cabeça cortada" ou pela "gente que apodrece". Situações cotidianas as quais os soldados estavam expostos, e de certo modo, se é que é possível, habituados, mas que jamais poderiam ser imaginados por quem em Nambuangongo não estava guerreando, afinal, "Em Lisboa na mesma isto é a vida corre". O dia a dia brutal em que minutos demoram horas e cuja presença de

pedaços humanos é mais que corriqueira também será, como veremos logo a frente, tema recorrente na poesia de Fernando Assis Pacheco, bem como o constante paralelo entre essa bruta realidade dos combatentes e a normalidade em que transcorre o cotidiano dos civis em Portugal.

A alusão ao que houve em Hiroshima no Japão em face de Nambuangongo não se trata de medir tragédias, nesse poema a cidade oriental é invocada como forma de realce de uma rotina igualmente triste e dolorosa, onde o homem é despido de tudo aquilo que se julgou preparado e que lhe torna humano, "em Nambuangongo olhei a morte e fiquei nu" e tem a plena consciência da incredulidade do que com ele se passa em face da iminência da morte, uma vez que "cada carta é um adeus em cada carta se morre/ cada carta é um silêncio e uma revolta". "Nambuangongo meu amor" é, também, um claro paralelo com o filme "Hiroshima meu amor" de 1959 do diretor francês Alain Resnais, conhecido pelo curta *Noite e neblina* de 1955 em que trata dos horrores dos campos de concentração na Alemanha. Em "Hiroshima meu amor" a cidade japonesa que dá nome ao filme servirá de pano de fundo para o amor de um jovem casal formado por uma atriz francesa, interpretada por Emmanuelle Riva, e por um ex-soldado japonês, Eiji Okada. Ambos assombrados pelo passado decorrente da guerra, ela pela culpa de ter se apaixonado por um soldado inimigo alemão e ele pela perda da família no ataque nucelar, o romance é posto a prova provocando importantes reflexões sobre o trauma e a guerra, assim como acontece no poema de Manuel Alegre onde vida e morte, passado e presente, se aproximam e parecem integrar uma só dinâmica.

Já em Fernando Assis Pacheco encontramos em seu primeiro livro *Cuidar dos Vivos* (1963) uma sessão intitulada "Versos que o autor mandou de Nambuangongo ao editor", nela encontramos dois poemas pioneiros da denúncia da condição absurda da guerra colonial. É interessante lembrar que o livro de 1963 foi editado e financiado pelo pai do poeta, que, como afirma, Margarida Calafate Ribeiro (RIBEIRO, 2001), atua na obra de Assis Pacheco como um confessor e também como imagem da própria pátria que o autor abandonou ao partir para Angola. Os dois poemas finais de Cuidar dos Vivos trazem para o pai a imagem de um filho envenenado pelo cotidiano brutal da guerra, o silêncio, a aflição e a solidão são temas que destoam do restante dos poemas presentes na obra que se mostram preenchidos de vida e de um aspecto predominantemente solar. "Há um veneno em mim..." e "O poeta cercado" parecem dar

tom ao que seria a poética de Fernando Assis Pacheco após a guerra, vejamos o primeiro desses

HÁ UM VENENO EM MIM...

Há um veneno em mim que me envenena,
um rio que não corre, um arrepio,
há um silêncio aflito quando os ombros
se cobrem de suor pesado e frio.

Há um pavor colado na garganta,
e tiros junto à noite, e o desafio
(algures na escuridão) de alguma coisa
calando o fraco apelo que eu envio.

Há um papa que morre enquanto escrevo
estas linhas de angústia e solidão
há o fogo da Breda, os olhos gastos.

Há a mulher que espera confiada
um pálido vazio aerograma;
e há meu coração posto de rastos.
(PACHECO, 2006, p.45)

O veneno que corrompe o jovem Assis Pacheco é fruto da picada da guerra colonial desmantelando a humanidade do poeta. “Silêncio”, “arrepio”, “pavor colado na garganta” são reações de uma doença causada pelo “dia longo longo” de Nuambuangongo, para usarmos os termos de Manuel Alegre. Já a alusão a figura religiosa do papa no primeiro verso da segunda estrofe, “Há um papa que morre enquanto escrevo”, é, como notou Margarida Calafate Ribeiro (RIBEIRO, 2001), uma referência a morte do Papa João XXIII, a quem, segundo a crítica, o poeta nutria grande estima e cuja morte o abalou profundamente. Em “O poeta cercado”, poema que aparece logo em sequência na obra, há alusão a outra perda que marca a vida do poeta enquanto estava em África, dessa vez é o avô que falecerá em um acidente de viação e que não mais poderá responder as cartas do neto. Portanto, bem como em “Há um veneno em mim...” e em “O poeta cercado” a reflexão sobre o isolamento proporcionado pela guerra e as manifestações de orfandade naturais de um jovem que acaba de perder duas figuras importantes de sua formação, agem como um veneno que corrompe até a alma do eu lírico. São, acima de tudo, as primeiras “linhas de angústia e solidão” que parecem retratar o trauma que espraiaria por todas as outras composições do autor.

Se os primeiros poemas foram escritos ainda sob a circunstância fatídica dos acontecimentos em Nuambuangongo e enviados ao pai como forma de testemunho *in loco* dos horrores da guerra, o mesmo não acontece com o segundo livro de Fernando Assis Pacheco intitulado como *Câu Kiên: Um Resumo* publicado em 1972. Os poemas que integram essa obra, bem como o próprio título, são compostos por nomenclaturas disfarçadas que dão a entender que aludem a outro conflito bélico, necessariamente a guerra do Vietnã. Trata-se na verdade de um subterfúgio para driblar a censura do Estado Novo, uma vez que o livro só veio a ser publicado após um lapso temporal de nove anos após a publicação de Cuidar dos Vivos (1963). Em 1976 o livro aparece já sob o seu nome definitivo *Catalabanza, Quilolo e Volta*, podendo ser ler lido, como mais uma vez nos mostra Margarida Calafate Ribeiro, "como uma longa conversa-testemunho entre o poeta e o seu pai-pátria, sobre o que era aquela guerra, a sua falta de virtude e heroísmo e o estado que deixava os homens." (RIBEIRO, 2001, p.78).

O monólogo testemunhal com o pai, a exemplo dos dois poemas que citamos, continua presente e perpassa todo o segundo livro de Assis Pacheco, exemplo disso é o primeiro poema "E Havia Outono?", que parece tratar de respostas a uma indagação do próprio pai sobre o cotidiano em África mesmo diante da dificuldade de se verbalizar uma resposta sobre o que lá ocorreu.

E HAVIA OUTONO?

Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto de sangue.
[...]
Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas
para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.

E as minas/os fornilhos/
as armadilhas com trotil/
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.
[...]
Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;

e a morte –
(PACHECO, 2006, p.49-50).

"Havia um coto de sangue", "Minutos como horas", "as minas", "armadilhas", "lágrimas como risos" e "a morte", aproxima o cotidiano da guerra, como foi evidenciado, o poema de Fernando Assis Pacheco com "Nuambuangongo meu amor" de Manuel Alegre. O tempo que se recusa a passar volta a ser uma temática constante e a morte a espreita nas minas terrestres dão tom de paranoia e medo ao poema que por meio da enumeração de fatos parece ir se cristalizando na memória do ex-soldado compondo um terrível quadro do que foi a guerra, mesmo que seja impossível transmitir um décimo "desta libertinagem". É assim que o autor tenta, por meio de um diálogo, com quem nos parece ser a figura de um possível pai-confessor, responder as perguntas paternas sobre seu dia a dia e, também, as próprias perguntas sugestionadas diante de uma guerra tão desarrazoada.

Como nos mostra Mário César Lugarinho, "A poesia de Asssis Pacheco faz da guerra o tema mais permanente e recorrente, tratará do trauma e não da sua superação e, por isso, mais fixado em Nambuangongo do que Alegre [...]" (LUGARINHO, 2011, p.265) afinal, como o próprio Assis Pacheco deixa claro nos versos de "Monólogo e Explicação", a guerra é uma fratura ainda não superada que se aloca no âmago do ex-soldado e que não pode ser facilmente arrancada de lá, "Dizem que a guerra passa: esta minha/ passou-me para os ossos e não sai" (PACHECO, 2006, p.51).

O medo, o enlouquecimento e a melancolia dos combatentes vão além do simples retratado da guerra e se tornam constantes em Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco. Expresso tanto em formas de trauma psíquico como físico, a dor e a tortura psicológica de um tempo longo e que se arrasta toma síntese no brutal "O Garrote", poema de *Catalabanza, Quilolo e Volta* (1976), nele o fazer poético é também contestado e de pouca valia dentro das brutais picadas da selva angolana.

O GARROTE

Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer alguns versos mas nem sempre
Eu narrador me confesso
A guerra lixou tudo.

É curioso como se bebia
água podre.
Não falando no vinho, muito.
Durante os ataques doiá-me um joelho.
Estou pronto, pensei.
Ninguém me conhece.
Os ratos são felizes.
[...]
Deixei-me disso.
Sou feiíssimo ao espelho.
Recordação súbita duma litografia
castelhana: o garrote.
Não vos perdoo.
[...]
E depois há um pisa uma armadilha.
Houve um que pisou uma armadilha!
Sei fazer versos. Ou seja: nada.
O coto em sangue.
Neste ponto o narrador sofreia a imaginação.
Ninguém disse que me conhecia.
Conheço um rato, está em cima duma viga.
Serve para a gente olhar.
(PACHECO, 2006, p.63-64).

A litografia castelhana a que o poeta alude é a obra de Francisco de Goya, representação artística que mostra um homem preso pelo pescoço a um tronco com as mãos atadas em um claro semblante de desespero. O diálogo entre as obras dos Franciscos evidencia a clara exasperação do homem diante de uma situação extrema, a imobilidade e o sentimento de impotência que domina Assis Pacheco, "Eu narrador me confesso/ A guerra lixou tudo", diante da impossibilidade de se narrar a tensão da guerra e a morte mais que eminente oriunda de uma armadilha, é comparável a imobilidade da figura retratada por Goya. Nesse poema, o sabe poético de pouco tem serventia, o "por quê?" que o eu lírico de Manuel Alegre se questiona no poema supracitado parece ser reforçado com a tortura física, "doía-me um joelho", e psicológica, "Ninguém me conhece/ Os ratos são felizes" do eu lírico de Assis Pacheco. A fratura do indizível é, portanto, novamente colocada em xeque, como é possível esquecer o "coto em sangue" que faz o narrador sofrear a imaginação?

Tanto em Assis Pacheco quanto em Manuel Alegre o cotidiano da guerra é narrado em brutais minúcias, o medo e a morte são temas constantes. Os poemas que vimos até agora aparecem como tentativa de exorcismo do trauma passado, a leitura de ambas as perspectivas incute em um discurso que parece não se findar, já que as memórias simplesmente não se apagam. Como evidencia o escrito americano Tim

O'Brien, ex-combatente e sobrevivente do conflito do Vietnã, falar sobre a guerra é muito além do que retratar a própria guerra

> Você pode contar uma verdadeira história de guerra se continuar contando sobre. E no final, é claro, uma verdadeira história de guerra nunca é sobre a guerra. É sobre a maneira especial que o amanhecer se espalha sobre um rio quando você deve atravessa-lo e marchar para as montanhas para fazer algo que tem medo de fazer. É sobre amor e memória. É sobre tristeza. É sobre irmãs que nunca escrevem de volta e pessoas que nunca ouvem. (O'BRIAN, 1990, p.91 apud RIBIEIRO, 2001, p.71, tradução nossa).[2]

Manuel Alegre regressa a Portugal no ano de 1963 depois ser preso graças a uma tentativa de revolta frustrada em território angolano. No ano seguinte, temendo represálias do Estado Novo devido a sua posição política, o poeta foge para a França e depois para a Argélia, nesse período irá compor memoráveis poemas sobre outra situação degradante que lhe foi imposta, o exílio político. Quanto ao tema destacam-se os poemas "Lusíada Exilado", "Pátria Expatriada" em O Canto e as Armas (1967) e o belo "Um barco para Ítaca" (1971), um diálogo com a *Odisséia* de Homero. Alegre é dono de uma vasta obra poética, a guerra aparece pontualmente em sua produção pós-exílio, sobre o tema destaca-se o romance Jornada em África (1989) onde volta a tratar do mito do Sebastianismo. Hoje se dedica a vida política portuguesa e continua a produzir romances, poesia e artigos para jornais.

Fernando Assis Pacheco volta a seu país em 1965 e já nesse mesmo ano dedica-se o que chama de sua "profissão dominante", o jornalismo. Nos escritos jornalísticos a ironia mordaz seria sua marca, tom este que percebemos já em seus poemas sobre a guerra. Ao contrário de Manuel Alegre, não se dedicou por inteiro ao fazer poético e sua produção foi escassa, demonstrando que de fato sua "profissão dominante" não lhe deixava tempo para a poesia. Publicou obras como *Viagens na Minha Guerra* (1972) e *Variações em Sousa* (1978), todas elas em que o trauma da guerra e a dificuldade de elaboração dela no presente aparecem como temática recorrente. Assis Pacheco faleceu em 1995 com 58 anos de idade vítima de um enfarte fulminante enquanto fazia compras

[2] You can tell a true war story if you just keep on telling it. And in the end, of course, a true war story is never about war. It's about the special way that dawn spreads out on a river when you must cross that river and march into the mountains and do thing you are afraid to do. It's about love and memory. It's about sorrow. It's about sisters who never write back and people who never listen. (O'BRIAN, 1990, p.91 apud RIBIEIRO, 2001, p.71).

em uma livraria em Lisboa, a respeito de sua morte o companheiro de letras e armas Manuel Alegre escreve dois belos poemas, "Fernando Assis Pacheco: um adeus" e "A mina" são esses, além de homenagens póstumas, o retrato da eterna presença do passado na vida do ex-combatente. Vejamos o segundo

A MINA

Não sei se alguma vez nós voltaremos
da guerra onde deixámos partes d'alma.
As minas ainda estão a rebentar
Trazemo-las por dentro e ninguém pode
desarmá-las.
A última foi a de Fernando Assis Pacheco
não em Zala ou Balacende nem Quilolo
mas numa pacata livraria de Lisboa
às onze da manhã
essa hora fatídica da emboscada.

Não me venham dizer que foi enfarte
ou acidente cardiovascular. Eu sei
que foi a mina
armadilhada no coração.
(Publicado no Jornal de Lisboa, 20 de dezembro de 1995).

O poema de Manuel Alegre faz lembrar os versos finais de "Monólogo e explicação" de Assis Pacheco, "Dizem que a guerra passa: esta minha/ passou-me para os ossos e não sai." (PACHECO, 2006, p.51), evidenciando que a guerra esta armadilhada na alma dos ex-soldados, esses que abandonaram Angola, mas que demonstra que Angola não saiu deles, "Não sei se alguma vez nós voltaremos/ da guerra onde deixámos partes d'alma". O trauma diante da desumanização que foi vista e sentida por Alegre e Pacheco os acompanharam por toda a vida, nem mesmo a elaboração poética é capaz de purgar o horror pelo qual passaram, como um relógio quebrado que marca sempre a mesma hora os amigos parecem estar sempre retidos em um dos mais tristes episódios da história portuguesa.

Conforme afirma Margarida Calafate Ribeiro, "Pela poesia não se faz a história, mas pela poesia pode construir-se uma memória poética de um facto histórico" (RIBEIRO, 2011, p.25), memória essa que faz parte do patrimônio não só de uma geração especifica de um país Europeu, mas de todos aqueles que um dia já sofreram, e ainda, infelizmente, sofrerão, com o desarrazoamento humano e entre esses, como

poetas e como seres humanos, certamente se inserem Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco.

Referências

ALEGRE, Manuel. *Poesia*: 1960-2008, Lisboa: Dom Quixote, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOBSBAWM, E. J. *Era dos extremos:* o breve Século XX : 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUGARINHO, M. C. *Uma guerra, todas as guerras:* as poéticas do tempo e a guerra da África. In: Ida Alves, Luis Maffei. (Org.). Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa. 1ed.Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PACHECO, Fernando Assis. *A musa irregular*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
RIBEIRO, Margarida Calafate. *No Plaino abandonado* um Poeta Cercado: a guerra colonial na poesia de Fernando Assis Pacheco. In *Actas do VI do Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas,* UFRJ/ UFF: Rio de Janeiro, 2000.

_____. "*Ainda falta um grito*": histórias de guerra, trauma e poesia na obra de Fernando Assis Pacheco. Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani, 3:65-85, 2001.

VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida C. *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2011.

UM "UMBIGO" QUE NÃO CABE EM SI: BRASÍLIA, BRAXÍLIA, BRASIL E O MUNDO EM VERSOS DE NICOLAS BEHR

Wilberth Salgueiro (UFES / CNPq)[1]

Resumo: A proposta é fazer uma análise do livro *Umbigo*, de 2001, de Nicolas Behr, com seus cerca de 2.500 versos que sempre se iniciam por "minha poesia", a partir do que Theodor Adorno em *Teoria estética* (1970) chama de "historiografia inconsciente": a ação que fazem as obras de arte "que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela", exatamente porque encerram, na própria elaboração estética, a contingência histórica em que estão envolvidas. A "umbiguíada" do poeta não só define e localiza o que vem a ser a sua "minha poesia", mas ludicamente ilumina (e, em 2001, antecipa) com humor e seriedade parte do cenário do que vem a ser a nossa poesia brasileira desse milênio que segue.
Palavras-chave: Nicolas Behr; Umbigo; Poesia de testemunho.

Considerações iniciais

Nicolas Behr é, hoje, um dos poetas mais importantes do país, porque sua poesia se importa. Desde os idos e lívidos anos 1970, não há leitor que, diante dos versos de Behr, deixe de se espantar, de rir, de se emocionar, de se pôr a pensar. São décadas de poemas em geral curtos e bem-humorados, com linguagem acessível e direta, articulando vida pessoal e conjuntura histórica, marcas incontornáveis do que veio a se chamar de poesia marginal. Assim, sua poesia é testemunho da trajetória de um país, que experimentou períodos autoritários e democráticos, regressivos e reflexivos.

O jovem Nicolas pode se orgulhar do maduro Behr: em ambos, a densidade e a lucidez de uma obra de resistência, que privilegia a comunicação: "prefiro a poesia / que a gente entende / sem fazer força". Por isso, mas não só, tantos poemas e versos seus se tornaram já clássicos entre nós, e o leitor poderá conferir na antologia que tem à vista, como nos célebres "Receita" e "Drummond brasiliensis" e nos impagáveis versos: "nem tudo / que é torto / é errado /// veja as pernas / do garrincha / e as árvores / do cerrado", ou "eu sou / mais verde / que você /// viva / o meu ambiente" ("Egologia").

Todo leitor de Behr sabe da Pasárgada que ele criou: a Bra**x**ília. Lugar utópico, ali é a capital da felicidade, ética, alegria, paz e prazer: "alguma coisa acontece / no meu coração /// que só quando cruzo / a W3 L2 sul / ou eixão". Se aqui se cita Caetano, ao longo de sua obra se explicitam outros poetas, como Adélia Prado, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira,

[1] Doutor em Letras (UFRJ). Pesquisador PQ 1-D do CNPq. Contato: wilberthcfs@gmail.com

Oswald de Andrade e tantos outros, mas sobretudo Drummond. Com o itabirano, Nicolas compartilha uma poesia que visita a infância, mas no cuiabano radicado em Brasília tal visita é menos melancólica: "crescer é um tipo de castigo?", se pergunta, saudoso – e nos fazendo rir.

A poesia de Nicolas Behr importa, em síntese, porque é antes de tudo extremamente solidária: com os candangos e os índios, as crianças e os jovens, os operários e os oprimidos, os poetas e os leitores. Importa porque inclui, enquanto vai à luta: "o poeta é o cupim no jardim do burguês". Cacaso dizia que as obras dos poetas marginais constituíam um grande "poemão", como se formassem um corpo de algum modo homogêneo. Se Cacaso tem alguma razão, a obra de Nicolas, com sua força e ternura, será toda coração.

Em torno de *Umbigo*

Umbigo (2006)[2], de Nicolas Behr (poeta cuiabano radicado há décadas em Brasília), é um livro absolutamente *sui generis*, afinal não é todo dia que lemos, num só volume, cerca de 2500 versos que sempre se iniciam por "minha poesia". Nem sempre, também, nos deparamos com capas que estampam umbigos; muito menos, com alguma quarta capa que traga a imagem de um "cofrinho"[3], sendo ambos, umbigo e cofrinho, do próprio autor, conforme depoimentos espalhados pela internet[4]. Ademais, ao se folhear o livro, nova surpresa aguarda o já espantado leitor: na página 1, literalmente, começa o livro, e com o verso "minha poesia, senhores, é de primeira linha"; na página 2, vem a ficha técnica; e na página 3 o livro "continua" com "minha poesia se finge de vaca louca só para não ir a julgamento", como se capa, quarta capa, ficha técnica e os 2500 versos fossem um corpo apenas, com o umbigo na frente e o cofrinho atrás. Note-se que o estranhamento já se deu, sim, desde a visão do obsceno umbigo na capa, capa que não traz, contudo, os dados tradicionais, como título do livro, nome do autor, da editora e outros que tais.

[2] A primeira edição de *Umbigo* é de 2001, "em forma de apostila".
[3] Cofrinho: "Dobra entre as nádegas que aparece quando se vestem calças de cintura baixa", conforme o *site* Dicionário informal. Disponível em: http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cofrinho/868/. Acesso em: 25 jun. 2012. O *Dicionário Houaiss* não traz nenhuma acepção, nesse sentido, para "cofrinho", embora a expressão seja de uso corrente.
[4] Entrevista com o poeta Nicolas Behr. Disponível em: http://validuate.blogspot.com.br/2010/06/entrevista-com-o-poeta-nicolas-behr.html. Acesso em: 25 jun. 2012. Trecho: "Nicolas Behr [manuseando o livro *Umbigo*]: Esse aqui é o meu pior e o meu melhor livro... Ele tem uma coisa engraçada. Eu vou à Faculdade e falo... Caraca! Como que ainda choca o 'cofrinho'...".

Se fôssemos reordenar os versos, agrupando-os por temática, muito núcleos poderiam ser indicados. Há, naturalmente, muitos temas que retornam, assim como muitos recursos que o poeta emprega ao longo dessa obra singular, feita, segundo Behr, em uma semana. Dois aspectos hão de nos interessar mais de perto nesse megametapoema: as referências constantes a questões históricas e sociais e o uso perseverante do humor em sentido bastante largo. O livro *Umbigo*, para nós, ultrapassa a chistosa e óbvia denúncia e confissão da condição narcísica do sujeito (chame-se Nicolas Behr ou não), considerada a expressão "só enxerga o próprio umbigo", e se torna uma espécie de panaceia da subjetividade contemporânea, como se o umbigo de um poeta representasse, por metonímia, grande parte dos umbigos que fazem poesia e que vivem no Brasil do século XXI. O livro de Behr será o ponto, centrífugo e centrípeto a um tempo, em torno do qual podemos pensar a noção adorniana de "historiografia inconsciente" e a partir do qual iremos recuperar algumas reflexões de Minois em *História do riso e do escárnio.*

Pelas 84 páginas de *Umbigo*, a palavra "umbigo" aparece sete vezes, inclusive na primeira e na última página, marcando bem o lugar de destaque, que, claramente, possui:

> minha poesia sabe que o umbigo é mais embaixo (p. 1)
> minha poesia se inspira na bíblia, no talmud, no corão, no das kapital e no umbigo (p. 8)
> minha poesia é profunda como um umbigo (p. 15)
> minha poesia é um umbigo feio e cabeludo (p. 30)
> minha poesia quer chegar logo ao umbigo do sonho pra te acordar (p. 74)
> minha poesia é um umbigo de corpo inteiro (p. 83)
> minha poesia vai ficando por aqui, a gente se vê n'algum livro (que não seja no umbigo vol. II) [p. 84]

Nesse bloco, como nos demais, o humor se impõe. A própria concepção do livro, como um todo, provoca o riso, pois "umbigo" não é palavra, imagem, metáfora usual no terreno da poesia. Umbigo não é coração, nem olhos, braços, pernas ou cabeça. Umbigo – em poemas – é raro (raro, digo, como protagonista). O 11º verso da "umbiguíada" de Behr – "minha poesia sabe que o umbigo é mais embaixo" – joga duplamente com efeitos metafóricos e metonímicos, ao parodiar a expressão "o buraco é mais embaixo", pondo "umbigo" no mesmo lugar sintático de "buraco", sendo ambas as palavras paroxítonas, com seis letras, dos quais três fonemas se repetem: /u/, /b/ e /u [letra "o"]/. A orelha do livro repete as três acepções de "umbigo" presentes no Houaiss: "depressão cutânea localizada no centro do abdome (...)"; "qualquer depressão semelhante à cicatriz umbilical"; "formação carpelar anômala, mais ou menos protuberante (...)". Se umbigo é, então, sim, um buraco, e "buraco mais embaixo" significa que "algo é mais complexo do que parece", logo o que o poeta, debochadamente, por analogia, afirma é que o livro *Umbigo* "sabe" que é mais complexo do que parece.

Na sequência dos exemplos, o "umbigo/*Umbigo*" se coloca em pé de igualdade ao lado de textos canônicos (Bíblia, Talmude, Alcorão e O Capital) como grande inspiração e modelo... de si mesmo. A noção narcísica de "umbigo", aqui, avulta. Causa riso também o emparelhamento de obras religiosas e de um autor ateu, Marx, que celebrizou a ideia de que "a religião é o ópio do povo". A "profundidade", há pouco encenada na ideia de que "o umbigo é mais embaixo", é alvo de derrisão em "minha poesia é profunda como um umbigo", porque, topograficamente, um umbigo não é profundo (ressoa, é certo, a ambivalência de a poesia sim ser "profunda", "inteligente", tal qual o livro *Umbigo*). Na quarta aparição, lemos que "minha poesia é um umbigo feio e cabeludo", e o leitor retorna à reprodução da capa, em que um capilaríssimo umbigo se destaca: aqui, em vez de metafórico, se impõe o olhar mimético, com toda a carga de autoironia em "feio e cabeludo". A quinta manifestação de "umbigo" tem um tom propriamente poético, ao cunhar a expressão "umbigo do sonho", possivelmente com o sentido de centro ou âmago do sonho. A sexta e penúltima aparição de "umbigo" – "minha poesia é um umbigo de corpo inteiro" – lembra célebre trecho de Maiakóvski: "comigo a anatomia ficou louca: sou todo coração": a nobreza e a tradição da imagem do "coração", no poeta russo, dão lugar ao bizarro e raro órgão na obra do poeta brasileiro. Por fim, após duas dezenas de centenas de "definições" de "minha poesia", o umbigo se despede e glosa o retorno ["minha poesia vai ficando por

aqui, a gente se vê n'algum livro (que não seja no umbigo vol. II)", p. 84] – à maneira, decerto jocosa, de obras que, em geral, por causa do sucesso comercial, voltam ao circuito da famigerada indústria cultural (Rambo 5, Harry Potter 7, Xuxa 11 etc.). O *Umbigo* volume II aludido produz algum humor, porque já poeta e leitor estão estafados: o excesso de definições, de ideias, de tiradas a partir de "minha poesia" parece não combinar com um hipotético volume II, em que outras 2500 definições e afins viessem à tona.

A evidente autorreferencialidade de "umbigo" em *Umbigo*, por excelência especular, se confirma ao longo de todo o poema-livro. Basta-nos indicar o primeiro e o último verso da obra:

> minha poesia, senhores, é de primeira linha (1º verso do livro, p. 1)
> minha poesia na última linha, trincheira, resiste (último verso do livro, p. 84)

Uma técnica frequente em *Umbigo* para despertar o humor é a justaposição de sentidos, fazendo conflitar o literal e o figurado. No caso, a "poesia de primeira linha" se faz ver, de fato, na primeira linha do poema, inaugural; no entanto, o sintagma "de primeira linha" remete a algo notável, superior, excepcional: entre um sentido e outro, um que localiza o verso espacialmente e outro que emite um alto juízo de valor, um concreto e um abstrato, sendo um e outro simultaneamente, nesse circuito eclode o gracejo. No verso derradeiro ("minha poesia na última linha, trincheira, resiste"), a "última linha" ganha um ar solene, de luta, de resistência. É, sem dúvida, da maior importância ter o poeta reservado a "última linha" de cerca de 2500 linhas para dar a ela um sentido fortemente ideológico, político, de combate, de "trincheira". A hegemonia absoluta do humor, do riso, da ironia em *Umbigo* não apaga a gravidade do conjunto, da obra, da elaboração, da "autoconsciência crítica" (ADORNO, 1995, p. 45) de fazer algo que – mesmo sob a capa do trivial – resiste.

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois (2003) diz que "o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso" (p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O leque é amplo e complexo. Toda historiografia se assemelha a uma antologia, e disso Minois tem consciência: "Inevitavelmente, esse trabalho é incompleto, seletivo, demora-se muito em alguns aspectos, negligencia outros, mostra-se desenvolto aqui, maçante ali, cita muito, compila, esquematiza escandalosamente, esquece informações essenciais, adota, às vezes, um tom trivial, emite julgamentos parciais e contestáveis" (p.

17). O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud, Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros.

A ideia geral do livro de Minois, aparentemente banal e óbvia, é que o riso – desde sempre – mantém uma relação dialética com a sociedade, com o contexto, com a história: tanto funciona como ferramenta de contestação e destruição de valores, quanto pode impor a qualquer custo formas de pensamento. Num e noutro caso, o riso se faz rebelde ou conservador. Diferentemente do que crê o senso comum, o riso não é sempre destronador, tampouco é sempre autoritário. Não há fórmula que justifique ou apreenda o riso: ele é histórico, singular, proteico; não universal, essencial, uniforme.

No capítulo final, "O século XX: morte do riso?", Minois vai mostrar a expansão e a espetacularização do riso contemporâneo, e com isso a perda de parte de sua força: ri-se de tudo, a todo tempo, de tal jeito que se torna o riso um "riso-ópio do povo" (p. 599). Lipovetsky chama os tempos atuais de "sociedade humorística". Rir tornou-se mercadoria de consumo, vendável, de acesso ao sucesso. Esse excesso expressa um misto de tédio, melancolia e cinismo do sujeito contemporâneo. Minois sintetiza o percurso do riso em três etapas: o riso *divino* da Antiguidade, em que rir "é participar da recriação do mundo"; o riso *diabólico* da Idade Média, em que rir "é sinal de fraqueza, que é preciso tolerar – moderadamente – a título de diversão do homem decaído"; e o riso *humano*, da Idade Moderna e contemporânea, em que rir "se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo", fissuras que têm a ver com "a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, [com] o recuo das certezas" (p. 631).

O livro *Umbigo*, de Behr, ilustra bem essa generalização do riso: aí ri-se de tudo, de todos, de muitos modos, sem peias. O livro se presta, assim, a ser um excelente panorama – via poesia – de maneiras e possibilidades do rir contemporâneo. Vejamos mais algumas gemas do excêntrico opúsculo, comentando-as sucintamente:

"minha poesia explora os limites da própria egolatria e chega ao euverest" (p. 8): o sentido narcisista de só olhar para o próprio umbigo aqui se firma no trocadilho "euverest", unindo numa palavra o pronome em primeira pessoa e a maior montanha do planeta, explicitando assim a megalomania do sujeito que escreve;

"minha poesia é o eu do eu. essa doeu" (p. 16): o trocadilho (do "euverest" acima) dá lugar ao cacófato "do eu" que, consciente, se transforma em fonte de humor, com a passagem da preposição com artigo "do" e do pronome "eu" ao verbo "doeu";

"minha poesia é rica, então saca
minha poesia é pobre, então saqueia
minha poesia é um político, então sacaneia" (p. 25): o poema se apropria de uma "filosofia de caminhão" mostrando como a palavra vai aos poucos se metamorfoseando – saca, saqueia, sacaneia – sonora e semanticamente, culminando com a acusação de mau-caratismo à classe política (onipresente, diga-se, em Brasília);

"minha poesia quer receber o jabuti. correndo" (p. 34): um dos principais e mais tradicionais prêmios literários do país é alvo de chacota: se o jabuti se caracteriza pelos movimentos lentos, o poeta, em hilária oposição, está correndo – provavelmente do próprio prêmio;

"minha poesia é a educação pela pedrada" (p. 38): numa das melhores *boutades* do livro, o poeta homenageia, obliquamente, o consagradíssimo João Cabral e sua portentosa obra *A educação pela pedra*. Desnecessário dizer o quão destoantes são as poéticas de Behr e de Cabral. A pedra do recifense ao se alterar para pedrada ganha, sem dúvida, um toque mais de ação, menos de reflexão, mais interventivo, menos contemplativo, mais cômico, menos filosófico;

"minha poesia atualíssima: carai véi" (p. 77): o poema se apropria da gíria dos jovens para, assim, melhor fingir-se antenada, atual, irreverente, sem receio de avançar rumo ao pop, mesmo que, para isso, ela deva, literalmente, se "encolher" (carai por caralho, véi por velho)..

Esse tom popular e coloquial, irreverente e iconoclasta, absolutamente hegemônico em *Umbigo*, se estende até mesmo aos momentos em que o poeta e sua poesia se referem a poetas de estirpes as mais distintas:

> minha poesia visita torquato neto naquela noite e desliga o gás a tempo (p. 6)
> minha poesia chega na terceira margem do rio e: nada (p. 18)
> minha poesia convence leminski a abandonar a bebida (p. 28)
> minha poesia convence mario faustino a não pegar aquele avião e por isso ele está vivo até hoje (p. 29)
> minha poesia escala o time: drummond e bandeira contra rimbaud e ezra pound. vai ser moleza (p. 58)
> minha poesia até hoje espera um elogio dos irmãos campos. espera sentada (p. 81)

Fantasiosamente, e com imensa carga afetiva, o poeta deseja ter impedido o suicídio de Torquato Neto, a cirrose hepática de Paulo Leminski e o acidente aéreo que matou Mário Faustino. A alusão ao conto de Guimarães Rosa é jocosa: a indefinição de nada (pronome, substantivo, verbo) encontra eco na própria ambivalência do fantástico conto do prosador mineiro. Drummond (de longe, o poeta mais citado em *Umbigo*) e Bandeira confirmam a força de nosso modernismo poético, impondo-se como paideuma dos poetas marginais e pós-marginais, em detrimento de poetas do cânone mundial, como Rimbaud e Pound. Pound, aliás, é uma das mais fundamentais referências da Poesia Concreta, mencionada em "minha poesia até hoje espera um elogio dos irmãos campos. espera sentada" (p. 81): se o poeta e sua poesia, há pouco, fugiam " correndo" do Prêmio Jabuti, agora esperam sentados, porque sabem que vai demorar, um "elogio" dos irmãos Campos, indicados (ainda que ironicamente) como autoridades – e não à toa – em matéria de poesia.

Esse riso humano, de que fala Minois, é também um rir do humano – de sua decadência e finitude física e mental, de seus valores morais e juízos estéticos, de sua violência contra os outros e contra si mesmo. A poesia do poeta também se volta para tais questões, de modo a indicar que todo umbigo, todo sujeito participa de um mundo maior, em que as relações de poder incessantemente se acionam, e não cabe ao poeta se isolar, tão-somente, em jogos jocosos e gozosos, quase sempre autorreferenciais. A opção pelo humor, em sentido lato, ainda assim prevalece, mesmo quando se trata de denunciar ou recordar episódios lamentáveis e tristes:

> minha poesia come as cascas das feridas dos prisioneiros no campo de concentração (p. 1)
> minha poesia é o dops lá em casa no dia 15 de agosto de 1978 às três horas da tarde (p. 16)
> minha poesia é a pedra no estilingue do menino palestino morto com um tiro na cabeça (p. 32)
> minha poesia nada pode fazer contra os mísseis que explodem neste momento sobre o afeganistão (p. 57)
> minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio (p. 72)

Theodor Adorno chama de "historiografia inconsciente", em *Teoria estética*, à ação que fazem as obras de arte "que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época" (2008, p. 77). Mais à frente, dirá o filósofo alemão: "Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente" (p. 290). Ou seja, a história se inscreve na arte, não como "fato em si", mas como "verdade" que deve ser entendida, decifrada, interpretada na própria forma e linguagem com que a arte se faz, com que a arte se expressa. Por isso, a arte é uma historiografia "inconsciente": porque ela encerra, na própria elaboração estética, a contingência histórica em que está envolvida, sem a "pretensão" de, epidermicamente, explicar seu funcionamento.

A obra de arte não deve, assim, para Adorno, ser encarada como estudo sociológico, filosófico, histórico; tampouco a arte resistiria como um monumento imanente, autossuficiente, intransitivo. Arte e mundo, arte e vida, arte e sociedade, arte e história se conectam continuamente – o artista, o poeta é o caminho e corpo por onde essas conexões transitam. A obra é a forma como essa conexão se explicita, é o lugar onde essa conexão acontece.

No caso de *Umbigo*, livro de poemas do século XXI, a obsessão metapoética, em que o sintagma "minha poesia" ganha um ar incontornável de mantra e ladainha, se junta à perícia de produzir humor de variadíssimas maneiras, ainda que trazendo temas tão tristes e vergonhosos, como os campos de concentração alemães na Segunda Guerra Mundial, a ditadura militar brasileira iniciada com o golpe de 1964, a guerra entre Israel e Palestina que se arrasta há tempos, a invasão do Afeganistão pelos Estados Unidos em 2001, a morte do índio Galdino em Brasília em1997. Manifesta-se a solidariedade do poeta e sua poesia em relação a prisioneiros, crianças, índios, assim como aparece a revolta em relação a nações que, por razões históricas diferentes, perpetram ações bélicas contra seu próprio povo e mesmo contra outras nações.

O verso da página 72, por exemplo, "minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio", rememora o episódio trágico do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, que, com 44 anos, na madrugada do dia 20 de abril de 1997, teve o corpo todo queimado por 5 jovens da classe média brasiliense (que disseram, então, pensar se tratar de um mendigo de rua...). Galdino morreu no dia seguinte. Os assassinos foram

condenados, em 2001, a 14 anos de prisão, mas desde 2004 estão em liberdade. O leitor, movido pela curiosidade, é levado a pesquisar o tenebroso acontecimento, e fica sabendo, ou se recorda, que Galdino fora a Brasília para participar das comemorações do Dia do Índio, em 19 de abril; como voltara tarde de uma das reuniões, não conseguiu entrar na pensão onde se hospedara, daí decidiu dormir no ponto de ônibus. Os jovens meliantes, a pretexto de darem um "susto" no "mendigo", resolveram queimá-lo com álcool, mas a quantidade foi o suficiente para causar a morte de Galdino. Fica sabendo também que os criminosos pertenciam à classe média alta de Brasília e, certamente, por isso, obtiveram favorecimento na redução rápida de suas penas.

A imagem engraçada do verso – um índio que vai dormir num ponto de ônibus e leva extintor de incêndio – revela muito mais do que aparenta, em sua "historiografia inconsciente": revela a ironia e os acasos da existência, haja vista o fato de uma comemoração se transformar numa fatalidade, mas também uma complexa rede de poder e subalternidade, considerando-se a própria necessidade de "comemorar" o Dia do Índio (com manifestações em busca de melhores condições de vida e, mesmo, sobrevivência), a situação de abandono e precariedade da comunidade indígena (materializada na ausência concreta de condições favoráveis de hospedagem quando da "comemoração"), o comportamento bárbaro de jovens na capital do país, a manipulação da Justiça em favorecimento de representantes da classe econômica abastada etc. etc.

Para encerrar

Livros, poemas, versos como esses é que tenho nomeado de "poesia de testemunho", ou seja, poesia que, ao lado ou além da preocupação eminentemente estética, procura incorporar uma preocupação que é especialmente ética: "Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração [ou da poesia, diria eu] pode justificar a incorporação de componentes artísticos", afirma Jaime Ginzburg (2011, p. 25). O *Umbigo*, de Nicolas Behr, não sendo nem querendo ser poesia engajada ou algo que o valha, em muitos momentos, no entanto, se faz de "trincheira" e "resiste". Feito epicamente em uma semana, conforme a citada entrevista do autor ("no banheiro, no banco, vendo televisão com meu filho – jogo de futebol, sei lá, qualquer coisa..."), a "umbiguíada" do poeta transcende, sim, o próprio umbigo e, ao longo do catatau de seus 2500 versos, não só

define e localiza o que vem a ser a sua "minha poesia", mas ilumina com humor e seriedade, com amor e responsabilidade, o cenário do que vem a ser a poesia brasileira desse nosso milênio que segue. Bingo!

Referências

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado [1959]. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética* [1970]. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BEHR, Nicolas. *Umbigo.* Brasília: LGE, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. SALGUEIRO, Wilberth. (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências.* Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio.* Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE GAROTA EXEMPLAR DE GILLIAN FLYNN: OS NARRADORES MANIPULADORES

Jessica Costa Lemos[1]
Válmi Hatje-Faggion (Universidade de Brasília) [2]

Neste ensaio, o objetivo é analisar o papel dos tradutores/adaptadores na tradução dos narradores na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) e na sua adaptação para o cinema com roteiro pela própria autora (FLYNN; FINCHER, 2014), a fim de se verificar como os tradutores lidaram com as características particulares desses dois narradores. Para esta análise, consideram-se os Estudos descritivos da tradução e a fundamentação teórica inclui autores como Lefevere (1992), Bazin (1991), Bassnett (2003), Curado (2007), Gambier (2003), Reis e Lopes (1988), dentre outros. Os dados obtidos indicam que os tradutores/adaptadores tendem a manter as características dos narradores manipuladores da obra publicada em formato de livro na adaptação para o filme.
Palavras-chave: Tradução intersemiótica; *Gone girl*; Gillian Flynn; David Fincher; Narradores.

Introdução

A premiada obra *Gone Girl* de Gilliam Flynn, autora norte-americana best-seller, foi publicada pela editora *Crown*, em Nova York, em 2012 e traduzida para línguas e meios semióticos diversos. Em 2014, essa obra foi adaptada para o cinema com título homônimo por Gilliam Flynn e David Fincher.

Gillian Schieber Flynn (1971-) nasceu em Kansas City, Estados Unidos; é formada em jornalismo com mestrado na área; é crítica de cinema, televisão e roteirista. Flynn participou da adaptação de seu romance *Gone Girl* para o cinema escrevendo o roteiro de sua própria obra (FLYNN; FINCHER. 2014). A escritora também é a roteirista na adaptação de sua outra obra, *Objetos cortantes* (2018), para a série do canal de televisão HBO nos Estados Unidos. As quatro obras de Flynn foram traduzidas e publicadas pela editora Intrínseca, no Brasil, como *Sharp Objects* (*Objetos cortantes*, 2006), *Dark places* (*Lugares Escuros*, 2009) e *The grown up* (*O adulto*, 2016) que juntas já venderam mais de 200 mil exemplares. De acordo a página na internet dessa editora, as obras de Flynn já foram traduzidas para vinte e oito línguas, ou seja, suas obras circulam em vários sistemas culturais e literários.

O filme *Gone Girl* foi produzido nos Estado Unidos pela *Fox Film* e lançado em 3 de outubro de 2014. O diretor é David Fincher e a roteirista é Gillian Flynn, autora da obra literária. O filme foi premiado como *People's Choice Award: Thriller* Favorito em 2015 no *Nokia Theatre*, em Los Angeles, nos Estados Unidos.

[1] Graduada em Letras Tradução Inglês e Letras Licenciatura Inglês (UNB- Universidade de Brasília). Mestranda em Estudos de Tradução (UNB). Contato: jessicacostalemos@gmail.com
[2] Professora doutora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília- UnB. Atua na Graduação e Pós-graduação (POSTRAD) na área de Estudos da Tradução. Contato: hatjefaggion@yahoo.com

No Brasil, a obra *Gone girl* foi traduzida por Alexandre Martins, com revisão de Taís Monteiro e Ana Lucia Gusmão, e publicada com o título de *Garota exemplar* pela editora Intrínseca, em 2013. O filme Garota Exemplar foi lançado em 2 de outubro de 2014 nos cinemas brasileiros com a legendagem de por Mário Menezes e a dublagem de Pavlos Euthymiou.

Neste ensaio o objetivo é analisar como os tradutores/adaptadores lidam com as características dos dois narradores manipuladores na tradução de *Gone girl* de Gilliam Flynn do inglês para o português e na adaptação dessa obra para o filme *Gone Girl* de Gillian Flynn e David Fincher.

Considerações teóricas

De acordo com André Lefevere (1992), uma tradução é provavelmente a forma mais óbvia de reescritura de um dado texto de partida e pode ajudar o autor a alcançar a fama ou então, até mesmo, a difamá-lo, pois as diversas formas de reescritura (resumos, crítica, adaptações) tendem a funcionar em conjunto num sistema literário.

A teoria de polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) permite estudar diferentes traduções de uma obra em um novo sistema cultural. Para Even-Zohar (1990), um sistema são fenômenos semióticos, que operam pela ação humana. Os sistemas podem interagir e afetar outros sistemas, além disso, podem formar um polissistema, ou seja, vários sistemas que interagem e trocam fenômenos.

De acordo com Susan Bassnett (2003, p. 12), todo processo de tradução envolve um sistema de chegada e um sistema de partida. Uma mensagem é produzida em um sistema e deve ter o sentido e a estrutura similar em um novo sistema para ser entendida em ambos os sistemas.

Roman Jakobson (1959, p.64-65) apresenta três tipos de tradução: a interlingual, um código em uma nova língua, buscando a interpretação mais adequada em sistemas diferentes; a intralingual, em que a tradução acontece no mesmo sistema, a mensagem é reescrita através de sinônimos; a intersemiótica, em que ocorre a troca de signos verbais por signos não-verbais e pode acontecer em meios diferentes.

Segundo Julie Sanders (2005, p. 8), a adaptação fílmica possibilita que uma obra perpetue a existência de uma obra original canônica e contribua para sua reformulação e

expansão. André Bazin (1991) salienta que o cinema e a literatura são formas de arte diferentes, que podem influenciar uma a outra ou estar interligadas em uma obra. Para Bazin (1991), o cinema procurou imitar outras artes e buscar originalidade por ser uma nova arte. Assim, o romance influencia a literatura, e a literatura exerce influência no cinema (p. 89), e o público da adaptação não diminui o do romance, ao contrário, aumenta seu alcance (p. 104).

A literatura e o cinema se relacionam, mas são campos de produção diferentes, enquanto uma obra é feita para ser lida, um filme é feito para ser assistido (CURADO, 2007, p.1). Portanto, um autor escreve uma obra com o objetivo literário e não cinematográfico. A produção de um filme baseado em uma obra literária mostra a interação entre diferentes mídias, ou seja, sistemas diferentes que se relacionam. Note-se que, no caso presente, a autora da obra *Gone girl*, Gilliam Flynn é também a autora do roteiro do filme.

De acordo com Ligia Leite (1985), o narrador pode ser classificado como narrador-protagonista, quando a personagem narra a história, mas não tem acesso aos sentimentos e pensamentos das outras personagens.

Para e Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), na narração intercalada ocorre a mudança de narração simultânea, quando os narradores contam a história ao desenrolar dos eventos, para a narração ulterior, quando a narração se dá após os acontecimentos.

Segundo Reis e Lopes (1988), os narradores homodiegéticos são narradores personagens protagonistas, que contam a história subjetivamente e, assim, controlam a focalização externa e interna, ou seja, o conhecimento do leitor sobre os pensamentos de outras personagens e o dos narradores é manipulado pelos próprios narradores.

Os narradores também podem narrar seus pensamentos adotando o recurso de *voice over*. Para Yves Gambier (2003), o recurso de *voice-over* é considerado um tipo de tradução em que a voz das personagens aparece em sincronia com a tradução. Entretanto, esse recurso também pode ser utilizado como técnica para leitura de diário (DÍAZ, 2009), ou seja, a voz do narrador é colocada em sobreposição com o áudio e as falas da cena.

Análise dos narradores de *Gone girl* - obra e filme

Na obra *Gone girl* (FLYNN, 2012) há dois narradores e são eles que contam a história intercalando os capítulos. Eles manipulam sua narração para conduzir o leitor a escolher em quem acreditar. Essa manipulação dos dois narradores é analisada nas reescrituras da obra (obra e filme), a seguir.

Na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) ocorre a intercalação da narração realizada pelos dois personagens protagonistas, Nick e Amy Dunne. Esses dois narradores de *Gone Girl* (FLYNN, 2013) são classificados como narrador-protagonista (LEITE, 1985), já que, neste caso, a personagem narra a história, mas não tem acesso aos sentimentos e pensamentos das outras personagens.

A obra é dividida em três partes. Os capítulos na primeira parte são intercalados entre a narração de Nick e trechos do diário de Amy. A narração intercalada (REIS e LOPES, 1988) é alterada entre a narração simultânea, quando os dois narradores contam a história ao desenrolar dos eventos; ocorre também a narração ulterior (REIS e LOPES, 1988) na narração do diário de Amy e nas cenas de lembranças de acontecimentos do passado do casal.

Na primeira parte da obra, Amy desaparece e Nick é o maior suspeito. Nick se mostra um narrador não confiável, e o leitor sabe que ele esconde algo e também que ele mente várias vezes em sua narração. Na segunda e terceira partes da obra, os capítulos são intercalados entre Nick e Amy. O leitor descobre que Amy cria seu desaparecimento como vingança pela traição de Nick. O leitor é conduzido pelos dois narradores a escolher que lado tomar, ou lado de Amy ou o de Nick.

Na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2013), em que Nick e Amy Dunne são os personagens protagonistas e os narradores, cada um tenta manipular o leitor para que ele acredite em sua narração. Os dois narradores são homodiegéticos (REIS e LOPES, 1988) porque são narradores personagens protagonistas, que contam a história subjetivamente e, assim, controlam o conhecimento do leitor sobre os pensamentos de outras personagem e o dos narradores é manipulado pelos próprios narradores.

O Exemplo 1a, a seguir, ilustra a narração de Nick no livro:

Exemplo 1a – narração de Nick Dunne – livro

> NICK DUNNE
> THE DAY OF

> When I think of my wife, I always think of her head. The shape of it, to begin with. The very first time I saw her, it was the back of the head I saw, and there was something lovely about it, the angles of it. Like a shiny, hard corn kernel or a riverbed fossil. She had what the Victorians would call *a finely shaped head*. You could imagine the skull quite easily.
> I'd know her head anywhere.
>
> And what's inside it. I think of that, too: her mind. Her brain, all those coils, and her thoughts shuttling through those coils like fast, frantic centipedes. Like a child, I picture opening her skull, unspooling her brain and sifting through it, trying to catch and pin down her thoughts. *What are you thinking, Amy?* The question I've asked most often during our marriage, if not out loud, if not to the person who could answer. I suppose these questions storm cloud over every marriage: *What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?* (FLYNN, 2012, p. 3)

> NICK DUNNE
> O DIA DO
> Quando penso em minha esposa, penso sempre em sua cabeça. No formato dela, em primeiro lugar. Quando nos conhecemos, foi na parte de trás da cabeça que eu reparei, e havia algo adorável nela, em seus ângulos. Como um grão de milho duro e reluzente, ou um fóssil no leito de um rio. Era o que os vitorianos chamariam de *uma cabeça belamente formada*. Dava para imaginar o crânio com bastante facilidade.
> Eu reconheceria sua cabeça em qualquer lugar.
>
> E o que havia dentro dela. Também penso nisso: sua mente. Seu cérebro, todas aquelas espirais, e seus pensamentos disparando por essas espirais como centopeias rápidas e frenéticas. Como uma criança, eu me imagino abrindo seu crânio, desenrolando seu cérebro e vasculhando, tentando capturar e entender seus pensamentos. *No que você está pensando, Amy?* A pergunta que eu fiz com maior frequência durante nosso casamento, embora não em voz alta, não à pessoa que poderia responder. Suponho que essas indagações pairem como nuvens negras sobre todos os casamentos: *No que você está pensando? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?* (MARTINS, 2013, p. 11)

No início da obra, o personagem protagonista Nick introduz seus pensamentos sobre seu casamento e a esposa. Ele pensa no formato e, depois nos pensamentos que a esposa poderia ter e faz perguntas em seus pensamentos: "*What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?*" (FLYNN, 2012, p. 3); "*No que você está pensando? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?*" (MARTINS, 2013, p. 11)

O Exemplo 1b, a seguir, ilustra a narração de Nick no filme:

Exemplo 1b – narração de Nick Dunne – filme

> Al BLACK SCREEN Al
> NICK (V.0.)
> When I think of my wife, I always think of her head.
> FADE IN:
> INT. BEDROOM - SOMETIME
> We see the back of AMY DUNNE'S HEAD, resting on a pillow.
> NICK (V.0.)

I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain, Nick runs his fingers into Amy's hair.
NICK (V.0.)
Trying to get answers. He twirls and twirls a lock, a screw tightening.
NICK (V.0.)
The primal questions of a marriage: What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?
AMY wakes, turns, gives a look of alarm. *
BLACK SCREEN
(FLYNN, 2013, p. 4)
1
00:00:22,773 --> 00:00:23,933
Quando penso em minha esposa,
2
00:00:26,193 --> 00:00:28,703
eu sempre penso na cabeça dela.
3
00:00:30,155 --> 00:00:33,065
Me imagino abrindo seu lindo crânio
4
00:00:33,116 --> 00:00:35,366
e desenrolando o cérebro
5
00:00:35,410 --> 00:00:38,040
na tentativa de obter respostas
6
00:00:39,248 --> 00:00:42,748
para questões básicas
de qualquer casamento:
7
00:00:42,793 --> 00:00:45,133
"No que você está pensando?"
8
00:00:45,170 --> 00:00:47,420
"Como está se sentindo?"
9
00:00:47,464 --> 00:00:50,094
"O que fizemos um ao outro?"
10
00:00:56,390 --> 00:00:59,020
GAROTA EXEMPLAR

No filme *Garota Exemplar* (FLYNN; FINCHER, 2014), a imagem mostra Nick com sua esposa na cama, ela está deitada em seu colo, enquanto ele narra por *voice over* seus pensamentos e observa sua cabeça.

O roteiro transcreve a frase da narração de Nick da obra para o filme nas duas primeiras entradas na legenda do filme. A terceira legenda "Me imagino abrindo seu lindo crânio/ e desenrolando o cérebro", que está no terceiro parágrafo da obra, também aparece no roteiro "I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain" (FLYNN, 2013).

Nick faz seis perguntas na obra, mas apenas três são apresentadas no roteiro do filme (FLYNN, 2014) “The primary questions of a marriage: What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?” Neste trecho, pode-se observar que as perguntas nas legendas “para questões básicas/ de qualquer casamento:/ "No que você está pensando?"/ "Como está se sentindo?"/ "O que fizemos um ao outro?"/” são semelhantes às perguntas na obra traduzida *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013, p. 11) “*No que você está pensando? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?*”. Note-se a exceção das perguntas omitidas.

Nos capítulos que são apresentados em formato de diário estão anotadas as datas dos acontecimentos, que são mostrados por meio das cenas de acontecimentos anteriores ao desaparecimento de Amy. Na primeira parte, Amy se mostra apaixonada e muito paciente com o marido, que mente constantemente. Na segunda parte, o leitor conhece a narração de Amy, e assim, a verdadeira Amy. Ela explica os motivos e como ela decidiu incriminar seu marido pelo seu homicídio. O planejamento de Amy tomou várias etapas e procedimentos, incluindo a criação do diário e sua narração que misturava fatos reais do casal e incriminações contra Nick.

Os Exemplos 2a e 2b, a seguir, ilustram as narrações de Amy no livro e no filme:

Exemplo 2a – narração de Amy Dunne – livro

> AMY ELLIOTT DUNNE
> THE DAY OF
> I’m so much happier now that I’m dead.
> Technically, missing. Soon to be presumed dead. But as shorthand, we’ll say dead. It’s been only a matter of hours, but I feel better already: loose joints, wavy muscles.
> At one point this morning, I realized my face felt strange, different. I looked in the rearview mirror – dread Carthage forty-three miles behind me, my smug husband lounging
> around his sticky bar as mayhem dangled on a thin piano wire just above his shitty, oblivious head – and I realized I was smiling. Ha! That’s new. (FLYNN, 2012, p. 295)

> RAPAZ ENCONTRA GAROTA
> AMY ELLIOTT DUNNE O DIA DO
> Estou muito mais feliz agora que estou morta.
> Tecnicamente, desaparecida. Em breve, considerada morta. Mas para simplificar, digamos morta. São apenas horas, mas já me sinto melhor: articulações soltas, músculos relaxados. Em dado momento desta manhã me dei conta de que meu rosto parecia estranho, diferente. Olhei pelo retrovisor — a horrenda Carthage setenta quilômetros atrás de mim, meu marido autossuficiente fazendo hora em seu bar pegajoso enquanto a tragédia balança em uma fina corda de piano logo acima de sua cabeça alienada de merda — e percebi que estava sorrindo. Rá. Isso é novidade. (MARTINS, 2013, p. 241-247)

Exemplo 2b – narração de Amy Dunne – filme

BLACK SCREEN
AMY (V.0.)
I'm so much happier now that I'm dead.
FADE IN TO:
125 INT. AMY'S FESTIVA - DAY 125
AMY is breezing down the highway, picture of freedom, hair flowing in the wind. On the seat next to her, all the PENS from her DIARY entries wobble. Amy grabs the pen from the first DIARY entry—PINK, feathered, silly—and snaps it in two.
AMY (V.0.)
Technically, missing. Soon to be presumed dead.
126 EXT. HIGHWAY - DAY 126
The Festiva zips past a sign: LEAVING NORTH CARTHAGE: Ya'll Come Back Now! The broken PINK pen hits it like gunshot.
AMY
Gone.
(FLYNN, 2013, p. 87)
1189
01:06:07,885 --> 01:06:10,515
Estou mais feliz
agora que estou morta.
1190
01:06:13,182 --> 01:06:15,522
5 DE JULHO
A MANHÃ DO
1191
01:06:15,559 --> 01:06:17,139
Tecnicamente, desaparecida.
1192
01:06:17,978 --> 01:06:19,768
Em breve, serei dada como morta.
1193
01:06:19,813 --> 01:06:20,934
5 de julho de 2012 MATAR AMY
1194
01:06:21,356 --> 01:06:22,476
Sumida.

O planejamento do desaparecimento de Amy é confessado pela personagem na segunda parte do livro. No filme, Amy é mostrada dirigindo o carro e fugindo da cidade, enquanto a voz da narradora ao fundo expressa o que ela pensa: "Estou mais feliz/ agora que estou morta.". Depois disso, Amy explica todos os seus passos para incriminar o marido e suas justificativas para incriminá-lo pelo seu homicídio.

Considerações Finais

Conforme exposto, o leitor da obra em inglês, assim como o leitor da obra em português, é influenciado pelos narradores manipuladores a escolher qual dos dois

narradores está com a razão e qual dos protagonistas é culpado. Contudo, a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) mostra que os narradores não são confiáveis e ambos são efetivamente os culpados por suas escolhas. Essa obra e suas reescrituras para meios e linguagens diferentes, a tradução da obra para formato livro e a adaptação da obra para o cinema, produzidas por diferentes agentes institucionais (tradutores, revisores, adaptadores, roteiristas, legendistas, diretores) tendem a apresentar diferenças, mas a mensagem da obra é transmitida através de seus narradores e, assim, cumprem sua função de transmitir a mensagem geral da obra de partida a outros leitores/ espectadores em outro sistema literário e semiótico.

Referências

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*: fundamentos de uma disciplina. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Rev. Ana Maria Chaves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007.

DÍAZ-CINTAS, Jorge. *Subtitling*. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van (ed.) Handbook of Translation Studies, Volume 1, p. 344-349. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

EDITORA INTRÍNSECA. https://www.intrinseca.com.br/autor/147/ Acesso em 30 de agosto de 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today* - Internacional Journal for Theory and analysis of literature and communication, v. 11, nº 1. Tel Aviv University. Durham: Duke University Press, 1990.

FLYNN, Gillian. *Gone Girl*. New York: Crown Publishing Group, 2012.

_____. *Garota Exemplar*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Intrinseca, 2013.

_____. *Garota Exemplar* (*Gone Girl*). Roteiro: Gillian Flynn; Direção: David Fincher. New York – USA, Regency Enterprises & TSG Entertainment, 2014 – DVD (148 MIN). Produzido por FoxFilm.

_____. *Gone Girl* Screenplay by Gillian Flynn. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2014.

GAMBIER, Yves. *Screen Translation*: Special Issue of The Translator, University of Turku. Manchester: Editora St. Jerome, v.9, n.2, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: Linguística e comunicação. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge, 1992.

LEITE, Ligia. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*, London: Routledge. 2006.

VIDA E MORTE EM *THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY*, DE KEN LOACH E PAUL LAVERTY

Sanio Santos da Silva (UFBA)[1]

Resumo: O presente trabalho oferece uma discussão sobre *The Wind That Shakes The Barley* (2006), um filme que retrata eventos da Guerra de Independência da Irlanda (1919-1921). O objetivo geral é analisar as percepções de vida e morte apresentadas em *The Wind That Shakes The Barley* (2006) e quais valores determinam que vidas são vivíveis e quais devem ser eliminadas dentro da comunidade. Não se trata de uma análise fílmica, o interesse é observar conceitos intraculturais que justificaram sacrifícios e execuções na Guerra da Independência. A análise tem como suporte teórico a obra Quadros De Guerra: Quando A Vida É Passível De Luto? (2016) da filósofa norte-americana Judith Butler. A justificativa do trabalho está relacionada à importância em favorecer diálogos interculturais e ampliar a percepção da comunidade acadêmica acerca de arenas cinematográficas, para além da brasileira e de grandes indústrias como a norte-americana e a britânica rotineiramente presentes na mídia.

Palavras-chave: *The Wind That Shakes the Barley*; Irlanda; Guerra de Independência; Vida; Morte.

Molduras imaginadas – Os fundamentos de uma nação

A partir das ideias de Eric Hobsbawn (1990), é perceptível que a nação não é um modo natural de existência humana. Trata-se de uma entidade social historicamente recente, podendo ser mutável em relação a seu período particular. O autor ainda afirma que o uso de critérios objetivos – a exemplo de língua, território comum e etnia – não é suficiente para explicar a formação de nações. Esses são elementos ambíguos e instáveis, oferecendo uma percepção limitada da complexidade do sistema nacional. A visão de Hobsbawn (1990) não contradiz o fato de que língua, território e outros artefatos oferecem parâmetros para que o indivíduo possa se localizar no mural de nações do mundo contemporâneo. Porém, tais elementos explicitam apenas a superfície dos vínculos comunitários e pouco explicam questões sobre o que mantém e regula o corpo nacional.

Uma proposta para compreender os laços que ligam os sujeitos em uma arena nacional é observável no trabalho de Benedict Anderson (1983). O autor faz uso do termo "comunidade política imaginada" para definir a nação: [...] imaginada como

[1] Mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia e graduado em Psicologia pela Universidade Salvador - UNIFACS. E-mail é: sanio.santos@gmail.com.

sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana (ANDERSON, 1983, p. 32). Assim, é possível entender que se trata de uma entidade de fronteiras definidas e características particulares. Ademais, o termo "imaginada" reforça a ideia de uma estrutura abstrata, criada por ideologias e interesses comunitários, mas que não estabelece uma classificação genética para o ser humano. Anderson (1983) explica que a comunidade é "imaginada" porque mesmo os indivíduos das menores nações nunca conhecerão ou encontrarão todos os seus companheiros, mas tal afastamento não impede que esses indivíduos tenham em mente uma imagem viva de sua comunhão.

Mais adiante, o autor afirma que apesar de poder existir desigualdades e explorações no interior da comunidade, a nação é concebida como uma "camaradagem horizontal", um senso de fraternidade que regula e favorece a manutenção do agrupamento nacional. Nesse sentido, nota-se que a existência da nação está ligada a uma coletânea de imagens mentais, essencialmente homogêneas, que interliga e propõe itinerários de vida aos indivíduos. Na nação, o indivíduo flexibiliza escolhas e ideologias pessoais para reforçar seu senso de pertencimento e se amoldar a seu grupo.

Partindo da ideia de que a nação é imaginada e construída a partir da memória de seus confederados, faz-se necessário destacar que o ser humano é passível de ressignificar ou até mesmo esquecer eventos. O fenômeno do esquecimento é compreendido por Ernest Renan (2006) como um fator fundamental para a criação da nação. A investigação histórica pode ameaçar a harmonia nacional por expor eventos aversivos ou até mesmo constrangedores para os confederados contemporâneos. A formação de uniões políticas, segundo o autor, passa sempre por eventos de brutalidade, mesmo que suas consequências sejam consideradas benéficas.

Em conferência realizada em 1882, na Sorbonne, Ernest Renan exemplificou sua suposição com ocorrências históricas da própria França:

> [...] a reunião da França do norte e da França do centro foi o resultado de uma exterminação e de um terror contínuo durante quase um século. O rei da França que é, se ouso dizê-lo, o tipo ideal de um cristalizador secular; o rei da França, que fez a mais perfeita unidade nacional que existira; o rei da França, visto de muito perto, perdeu seu prestígio; a nação que ele tinha formado o amaldiçoou, e, hoje, não há mais que os espíritos cultivados que saibam o que ele valia e o que ele fazia (RENAN, 2016, p. 6).

O autor faz referência a um governo que teve suas medidas enaltecidas por estarem embasadas em ideologias de união, consideradas coerentes em certo período.

Porém, o mesmo governo se tornou alvo da ira da comunidade, que deixa de reconhecê-lo e exige sua eliminação. Assim, é possível perceber que a violência pode ser exaltada ou justificada em determinados períodos históricos, podendo ainda estar ligada a ideais de sobrevivência ou a um purismo nacional imaginário. Porém, as gerações futuras podem entender tais fatos como selvageria, carnificina, ou simplesmente compreender que uma guerra pela unidade nacional não era necessária para a população. Ademais, indivíduos podem gozar do status de heróis nacionais em certo período, mas em outro podem ser apontados pela comunidade como criminosos sem escrúpulos e, a partir disso, condenados à morte.

Nesse sentido, torna-se relevante discutir a seguinte questão: o que relativiza o conceito de vida e justifica a morte dentro da comunidade nacional? Hobsbawn (1990) afirma que culturas preexistentes são tomadas e obliteradas em nome de ideais nacionais imaginados e, geralmente, considerados modos naturais de sobrevivência. O autor pode estar reportando uma possível hierarquização da cultura humana, uma concepção que pode dificultar a percepção de indivíduos fora da comunidade nacional como vidas humanas. Para Judith Butler (2016), uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada vida. Ora, se uma vida não é compreendida como vida a partir de certos enquadramentos epistemológicos, desde o seu começo, então ela nunca será vivida nem perdida no sentido pleno dessas palavras.

A autora ainda afirma que existem molduras politicamente saturadas que dificultam a apreensão da vida dos outros como perdida ou lesada. Tais estruturas são articuladas social e politicamente; são esquemas normativos responsáveis por modelar o corpo do ser e estabelecer as exigências da sociabilidade – trabalho, linguagem e desejos. Ademais, as contínuas modificações sociais delimitam os conceitos de normatização:

> Os esquemas normativos são interrompidos um pelo outro, emergem e desaparecem dependendo de operações mais amplas de poder, e com muita frequência se deparam com versões espectrais daquilo que alegam conhecer. Assim, há 'sujeitos' que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há vidas que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vida (BULTER, 2016, p. 17).

A percepção sobre a vida do outro, segundo a autora, está relacionada a questões políticas e sociais, isto é, a ideologias mutáveis a partir de mecanismos de controle

social. Assim, em uma comunidade, autoridades parcialmente responsáveis pela normatização podem determinar quais grupos são cultural ou etnicamente inferiores e, consequentemente, os quais devem ser doutrinados ou eliminados. Indivíduos pertencentes a uma comunidade e que não atendem aos pré-requisitos estabelecidos por autoridades normativas podem perder seu caráter humano. Já os indivíduos enquadrados dentro da normatividade têm sua visão embaçada por mensagens políticas – espalhadas por veículos mediáticos – e deixam de enxergar aqueles indivíduos como pares. Porém, um enquadramento pode romper consigo mesmo e expor os verdadeiros interesses da autoridade que o controlava. Segundo Butler (2016), com a cisão do enquadramento, a realidade aceita sem discussões é colocada em xeque. Conforme o enquadramento é rompido, surgem novas possibilidades de apreensão da vida do outro:

> Quando os enquadramentos que governam a condição de ser reconhecido relativa e diferencial das vidas vêm abaixo – como parte do próprio mecanismo da sua circulação –, torna-se possível apreender algo a respeito do que ou quem está vivendo embora não tenha sido geralmente 'reconhecido' como uma vida (BUTLER, 2016, p. 28-29).

Com o colapso dos enquadramentos de controle, a comunidade tem a oportunidade de reavaliar sentidos anteriormente incontestáveis e perceber aqueles que antes não pareciam ter vida. Nesse sentido, indivíduos agrupados em nações podem desenvolver estratégias de defesa e conquista hostis, a partir das instruções de autoridades que nem sempre operam em busca de benefícios para a comunidade. Porém, a partir da exposição do real caráter de seus planos, líderes podem perder o controle da comunidade e, por vezes, até a própria vida.

Irlanda – Uma arena de conflitos

A compreensão sobre de produções culturais irlandesas deve atravessar percepções acerca de eventos históricos do país. Assim, a proposta desse trabalho envolve traçar um caminho histórico para auxiliar a esboçar um conceito para a identidade irlandesa e uma percepção holística das representações identitárias em *The Wind That Shakes The Barley* (2006). A Irlanda foi a primeira colônia da Inglaterra, mas o processo colonial falhou em tentativas de obliterar marcas culturais locais. O contraste entre as duas nações ficou mais evidente em meados dos séculos XVI, quando teve

início a Reforma Protestante. Segundo Jane Ohlmeyer (2016), a imensa população católica na Irlanda, fez a coroa inglesa considerar urgente a necessidade de "civilizar" e "anglicizar" a população. Essa empreitada buscou implantar a legislação, o idioma, a arquitetura, a religião e, principalmente, as práticas agriculturais britânicas na Irlanda. Em toda a ilha, mas principalmente no norte, muitos irlandeses perderam suas terras para colonos britânicos, incumbidos de efetivar o projeto colonial:

> Graças às plantações, cerca de 350.000 (a maioria) colonos protestantes da Inglaterra, do País de Gales e da Escócia se mudaram para a Irlanda durante o século XVII. Essas pessoas mais tarde constituíram os Unicionistas da Província de Ulster, que fizeram tudo o que foi possível para manter os laços com a Grã-Bretanha (OHLMEYER, 2016, p. 72).

As políticas britânicas desencadearam a Revolta de 1641. Os insurgentes tinham como alvo as políticas do parlamento inglês que, naquele período, estava sob o controle de uma maioria protestante. Segundo Raymond Gillespie (2006), um rumor circulava insinuando que o levante não seria contra o rei Carlos I, mas contra seus "maus conselheiros". A narrativa criada pelas lideranças levou a comunidade a acreditar que, caso lhe fosse permitido, o rei os apoiaria. Esses boatos não eram completamente infundados, considerando que a esposa de Carlos I era católica e suas políticas foram, inúmeras vezes, vistas como "católicas demais" pelo parlamento protestante. Gillespie (2006) aponta que a participação dos *old English*[2] na revolta partiu principalmente de um descontentamento com as políticas do governo do Castelo de Dublin. Os *old English* acreditavam que aqueles "homens falharam em comandar a autoridade moral, o que partiria de uma adesão ao dever e à honra, necessários para governar a Irlanda" (GILLESPIE, 2006, p. 203, tradução nossa).

Mesmo sem ser explicitamente separatista, Ohlmeyer (2016) afirma que a Revolta de 1641 foi a única no período pré-moderno a manter a independência política por uma década. Ideologias relacionados ao nacionalismo constitucional impulsionaram o interesse em instituir um governo católico e com a participação daqueles que residiam na Irlanda. O interesse dos confederados não era romper com a coroa. Contudo, uma das particularidades daquele conflito era o vínculo de Carlos I, um fato que reduziu a

[2] Os *old English* foram ingleses estabelecidos em terras irlandesas antes da Reforma Protestante e que permaneceram fiéis ao catolicismo.

distância cultural entre Irlanda e Inglaterra, mas que não perdurou por muito tempo[3]. Quando a coroa britânica restabeleceu sua ligação com o protestantismo, projetos que buscavam maior autonomia dentro do Império e o nacionalismo constitucional não eram mais o suficiente para a comunidade.

Movimentos separatistas se desenvolveram durante os séculos seguintes, resultando em uma série de conflitos e mortes. Revolta da Páscoa de 1916 é considerada uma das rebeliões mais icônicas do período colonial e, mesmo durando cerca de uma semana, deixou uma herança ideológica importante para a Guerra da Independência (1919-1921). Segundo Ohlmeyer (2016), insurgentes ocuparam locais estratégicos da capital Dublin e proclamaram uma República Irlandesa livre. Patrick Pearse, responsável pelo discurso da independência, declarou o direito do povo irlandês de eleger um governo nacional soberano, através de eleição. A autora afirma que o nacionalismo cultural, ideologia que fundamentou as inquietações políticas a partir do final do século XIX, era relacionado à cultura, religião e ancestralidade, parâmetros utilizados para edificar o conceito de irlandesidade.

Alexandre Sampaio (2008) afirma que a maioria dos rebeldes fazia parte da Liga Gaélica, cujas crenças giravam em torno de uma Irlanda livre, católica e gaélica. O movimento sustentou a ideia da autêntica identidade nacional e cultural da Irlanda como gaélica e católica por excelência. Ainda segundo Sampaio (2008), existiu uma outra corrente de luta nacionalista formada por protestantes e descendentes de fazendeiros anglo-irlandeses. Esse movimento foi responsável pelo renascimento literário irlandês, momento em que escritores como Standish O'Grandy e W. B. Yeats escreviam sobre a Irlanda de outrora: heroica, magnificente e de auto-sacrifício, na qual a unidade cultural irlandesa era imaginada dentro de um paraíso pagão, mítico e rural.

A Revolução de Páscoa deu à comunidade irlandesa personagens históricos, em sua maioria presos e executados, o que reforçou o nacionalismo e o interesse separatista. Os embates não necessariamente precisariam do impulso de referências longínquas de heroísmo: os novos heróis eram contemporâneos. Mas exaltação de heróis nacionais pode não ser eterna. A atitudes que trouxeram louvor podem ser aversivas em outros períodos – o que trouxe glória à memória pode se tornar horror.

[3] Em 1889, após uma série de conflitos políticos com o parlamento protestante, Carlos I foi decapitado.

Avançando até meados de 1990, observa-se uma Irlanda independente – sob o regime republicano –, gozando de um grande desenvolvimento econômico. O período, conhecido como Tigre Celta[4], aqueceu a economia local e impulsionou mudanças socioculturais. Segundo Colin Coulter e Steve Coleman (2003), no Tigre Celta ideologias nacionalistas são dissipadas em meio à globalização e à forte presença de imigrantes e corporações multinacionais no país. A Irlanda, principalmente Dublin, se tornou um espaço cosmopolita.

Nesse sentido, é possível perceber que o período do Tigre Celta, de certa forma, possibilitou à Irlanda reinventar sua identidade nacional, em um contexto de globalização. Produções fílmicas contemporâneas, como *The Wind That Shakes the Barley* (2006), reportam os esforços do país em ressignificar seus heróis nacionais e eventos históricos. O *boom* econômico do Tigre Celta, as mudanças demográficas no país e o fenômeno da globalização formam novos contornos de percepção e expressão da irlandesidade. Essas transformações ideológicas podem emergir no cinema e nas artes em geral. Nesse sentido, o passado de orgulho e glória podem ter suas contradições explicitadas e, assim, os horrores justificados em períodos anteriores são denunciados.

The Wind That Shakes the Barley - Repensando os heróis nacionais

The Wind That Shakes the Barley (2006), de Ken Loach é um longa-metragem ambientado em meio aos conflitos da Guerra de Independência (1919-1921). Os protagonistas são os irmãos Damien e Teddy O'Donovan, personagens fictícios que se juntam ao Exército Republicano Irlandês (IRA) em meio às lutas pela independência. Segundo Ohlmeyer (2016), após a Revolta da Páscoa (1916), surge o partido *Sinn Féin*, que vence as eleições de 1918 e estabelece a primeira assembleia nacional do próprio povo irlandês. Tal conjuntura desencadeou a Guerra da Independência contra a Grã-Bretanha (1919-1921). Nas primeiras cenas, o exército britânico ataca irlandeses e mata o jovem Micheail, que agrediu um oficial e recusou dizer seu nome em inglês. Após o funeral, os homens começam a pensar em participar da guerra. Damien, recentemente formado em Medicina, em Londres, é convocado a assumir seu dever como irlandês.

[4] O Tigre Celta é o termo dado a um período de grande desenvolvimento econômico na Irlanda.

Ele argumenta que britânicos têm mais homens e armamentos. Chamado de covarde, Damien questiona como o grupo pretende derrubar os ingleses e diz: "É de jovens como Micheail que estamos falando". O diálogo explicita a percepção de Damien sobre o fato de que futuros combates podem gerar mortes e ceder ao domínio inglês é optar por conservar a vida dos confederados.

A percepção dos irlandeses acerca do período está concretizada em outra normatização: a morte de um jovem irlandês o torna um "verdadeiro *Irishman*". De acordo ao movimento do renascimento literário irlandês, o auto-sacrifício faz parte da identidade irlandesa. Desistir da batalha é virar as costas para a nação. A morte, envolta em uma moldura saturada de discursos nacionalistas, aproxima-se da glória. Nesse contexto, optar por não participar da guerra é escolher deixar de ser irlandês. Ou, tal como a jovem Sinead diz a Damien, é "comprar um bilhete só de ida para Londres".

Antes de pegar o trem de volta a Londres, Damien presencia soldados ingleses atacando funcionários. Logo em seguida, uma cena o mostra fazendo um juramento ao Exército Republicano Irlandês. Ele, então, começa a atuar como rebelde – roubando armas, treinando artilharia e atacando soldados ingleses desprevenidos. Descoberto e aprisionado pelos britânicos, Damien conhece um rebelde irlandês que fala sobre o tempo que passou no Frongoch Camp[5]. Ele diz que o período foi o melhor de sua vida: "Aprendi a ler, escrever e a pensar". O trecho pode ser relacionado ao constante rompimento dos enquadres, reportado por Judith Butler (2016). A autora aponta que, apesar de sua eficácia, a reprodutibilidade do enquadramento – que demanda rupturas e delimitações com contextos – pode trazer vulnerabilidade a sua estrutura. A fragilidade vem da exposição a instâncias que fazem reflexões críticas ou apresentam incredulidade a normas e regras anteriormente incontestáveis. Assim, o irlandês, a partir do acesso a novas perspectivas e conhecimento, transforma sua identidade e, por fim, passa a aumentar gradativamente sua resistência às forças ditatoriais da coroa britânica. A cada luta, emergiram novos heróis, novas informações foram adquiridas e novos direitos foram exigidos. Dessa maneira, conseguir conter os desejos separatistas se tornou cada vez mais difícil.

[5] Frongoch Camp foi utilizado para aprisionar alemães durante a I Guerra Mundial. Após o Levante de Páscoa, em 1916, a coroa inglesa passa a utilizar o local para prender insurgentes irlandeses.

Butler (2016) traz a ideia de molduras politicamente saturadas que modificam a apreensão da vida do outro como perdida ou lesada. Ela ainda destaca o fato da dificuldade em fazer referência ao ser humano como ser vivo fora de operações de poder. Porém, observando os eventos de violência representados no filme, propõe-se complementar tal ideia com o uso do termo "camadas". Indivíduos podem ter suas vidas mais ou menos percebidas a partir de camadas simbólicas que os envolvem – condições que permitem apreender a vida ou a justificar a morte. Ora, o irlandês pode ornamentar sua identidade com as "camadas" espalhadas pelos nacionalistas da Liga Gaélica. Mas, e se alguns não conseguirem ou simplesmente não desejarem aderir a todas as ideologias do nacionalismo cultural? Eles deixam de ser irlandeses? Suas vidas perdem valor?

A disposição ao auto-sacrifício pode ser uma camada simbólica importante naquele contexto de rebelião na Irlanda. Assim, confederados despidos dessa camada e que hesitaram morrer pelo seu país, não foram vistos como "verdadeiros *Irishmen*", perdendo o reconhecimento da comunidade e sua vida podendo deixar de ser considerada vivível. No filme, Teddy O'Donovan é preso e torturado por soldados ingleses. Quando retorna à cela e encontra seus companheiros, ele afirma que não revelou os segredos dos insurgentes aos ingleses. Porém, o grupo foi preso porque um dos membros passou informações para os soldados ingleses. O delator, o jovem Chris, não teve alternativa quando foi encurralado por militares apoiados pelo dono da fazenda onde trabalhava. Assim, percebe-se que, mesmo participando da luta pela liberdade da Irlanda, o indivíduo não é validado se retirar a camada do auto-sacrifício. A vida de Chris é descartada, enquanto Teddy é exaltado por sua bravura ao encarar a morte – estar disposto a morrer é essencial para viver. Quem deve ser mais temido, os inimigos ou os compatriotas?

Butler (2016) afirma que a precariedade é uma condição irrefutavelmente geral de todos os seres humanos – na guerra, na gestação, ou até mesmo caminhando pela rua. Nesse sentido, para a autora, a própria ideia de precariedade implica que o ser humano necessita de redes e condições sociais para a vida se tornar vivível e passível de luto. Ademais, o conceito de precariedade não leva apenas à conclusão de que tudo pode morrer:

> Assim, a conclusão não é que tudo pode morrer ou estar sujeito à destruição (i.e., todos os processos da vida) impõe uma obrigação de preservar a vida. Mas uma obrigação, com efeito, surge do fato de que somos, por assim dizer, seres sociais desde o começo, dependentes do que está fora de nós, dos outros, de instituições e ambientes sustentados e sustáveis, razão pela qual somos, nesse sentido, precários. Para sustentar a vida como sustentável é necessário proporcionar condições e batalhar por uma renovação e seu fortalecimento (BUTLER, 2016, p. 42-43).

A autora reporta a necessidade de perceber a nossa responsabilidade política em oferecer condições para a sustentação da vida e, assim, lutar por melhorias em ambientes que sejam hostis à vida. Partindo de tais conceitos, é possível explicitar as contradições de uma guerra idealizada por autoridades que, em nome de ideologias nacionalistas, convocam a comunidade a atuar de maneira autodestrutiva, num processo normativo perverso que condena o irlandês a lutar continuamente contra o inimigo estrangeiro, sob a pena de perder a nacionalidade ou a vida.

O filme também mostra os interesses econômicos no conflito separatista. Em um julgamento, um dono de terras explora uma idosa com altos juros e é condenado pela corte. Porém, Teddy o defende por reconhecer a importância dos fazendeiros e seu suporte financeiro à guerra. Em outra cena, uma senhora pede que Damien examine seu neto que está doente há dias. Ele conclui que a criança está subnutrida. Tais fatos refletem um outro caminho para exploração e fragilização das condições de vida. Os irlandeses, sobretudo os mais pobres, são reféns de um sistema que os levam a alimentar a guerra com as próprias vidas, seja combatendo na linha de frente ou cedendo seus alimentos e escassos recursos financeiros. Os sacrifícios tinham como objetivo traçar caminho para uma Irlanda independente e republicana. Porém, em 1921, o primeiro cessar-fogo garante à Irlanda do Norte, de maioria protestante, permanência no Reino Unido; a Irlanda do Sul ganha status de estado livre, mas continuou sob o controle do Império Britânico.

O filme mostra a população recebendo o anúncio com revolta: “Foi para isso que tantos morreram?”. Assim, líderes irlandeses começaram a pensar nos próximos passos da revolução e, mais uma vez, vidas e mortes mediam a discussão. Aceitar o tratado é “cuspir no túmulo dos mortos”, mas negá-lo seria trazer mais morte para o solo irlandês. Trata-se da proposta de mudar para outra normatização, que convoca o irlandês a deixar a camada simbólica do objetivo republicano em nome de uma liberdade vigiada pela coroa britânica. A partir disso, para alguns, o auto-sacrifício não é mais mandatório e

um governo republicano deixa de ser essencial. Teddy aceita o tratado e se torna oficial do Exército do Estado Livre Irlandês; Damien permanece ao lado dos rebeldes e luta pela República. Aqueles que não aceitaram a trégua permaneceram saturados pelas ideologias do nacionalismo cultural. A luta foi por uma Irlanda católica e republicana e o caminho da independência atravessa o auto-sacrifício. O acordo é uma estratégia da coroa britânica, que rompe o próprio enquadramento para manter seu controle sobre a Irlanda. Contudo, a estrutura se mostra vulnerável e parcialmente efetiva, já que nem toda a população irlandesa da época pretendeu ceder aos moldes anteriores.

O filme não termina com a conquista da independência e, na verdade, pode ser difícil identificar quem são os grandes heróis da trama. Ninguém aparece como salvador, nem mesmo como responsável pela conquista da República. Os rebeldes do filme sabem sobre o acordo do Estado Livre através de uma carta e uma parcela do grupo decide renunciar à luta. Assim, o filme contesta o saudosismo aos heróis irlandeses. O desenvolvimento econômico e a globalização levam os irlandeses a relativizar ideologias anteriormente irrefutáveis e, dessa forma, perceberem as contradições de eventos e heróis tradicionalmente exaltados.

Considerações Finais

O Tigre Celta traz a Irlanda para o cenário mundial de globalização, permitindo que o país tenha a oportunidade de ressignificar sua própria nacionalidade. Porém, a contemporaneidade estabeleceu novos parâmetros para a percepção e representação de sua própria história. Os eventos são revisados, favorecendo uma visão sistêmica dos acontecimentos e recuperando o que foi esquecido ou coberto pela imaginação. A fraternidade que levou milhares ao sacrifício por criações imaginadas, agora, pode estar sendo apreendida como um sentimento manipulado por autoridades, cujos interesses eram mais individuais que comunitários.

O filme chega ao fim de maneira trágica: Damien é condenado pelo próprio irmão e morre fuzilado pelos próprios compatriotas, agora soldados do Novo Estado Irlandês. Assim, o roteiro parece ter sido escrito para explicitar o sofrimento daqueles que morreram e foram obrigados a lutar por uma longínqua República, além das contradições de lideranças que abandonaram os objetivos da Revolução, quando lhes foi

oferecido um lugar de autoridade no novo enquadre. Por fim, observou-se que o filme, apesar de sua referência ao momento histórico em questão, não exalta o heroísmo irlandês, mas busca iluminar as mortes que foram eclipsadas pela euforia da liberdade.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities** – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Nova York: Verso, 1983.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COULTER, Colin.; COLEMAN, Steve. **The end of Irish history?**: critical reflections on the Celtic Tiger. Manchester: Manchester University Press, 2003.

HOBSBAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

OHLMEYER, Jane. 1916: Contextos e Consequências. Tradução de Alzira L. V. Allegro. In: **Lectures: 2016**. Munira H. Mutran e Laura P. Z. Izarra (eds.). São Paulo, Humanitas, 2016.

RENAN, Ernest. Trad.: Glaydson José da Silva. O que é uma nação? **Revista Aulas**: Unicamp, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2018.

SAMPAIO, Alexandre. **O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa**: um estudo da peça *Translations*, de Brian Friel. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto. 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99117/sampaio_a_me_sjrp.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 jul. 2018.

THE WIND that Shakes the Barley. Direção: Ken Loach. Roteirização: Paul Laverty. Inglaterra: Sixteen Films, 2006

A APLICABILIDADE DOS ESTUDOS BAKHTINIANOS EM NARRATIVAS DO ESCRITOR INDÍGENA YAGUARÊ YAMÃ

Delma Pacheco Sicsú (UNB)[1]

Resumo: O presente trabalho objetiva mostrar a aplicabilidade dos estudos bakhtinianos em narrativas do escritor indígena Yaguarê Yamã. Questões em torno do dialogismo gêneros do discurso, autoria e outros aspectos estudados por Mikail Bakhtin são analisados e discutidos no contexto da literatura indígena amazonense. Inscrita hoje no suporte livro impresso, a literatura indígena amazonense é um produto híbrido que para atender às exigências do mercado editorial, necessita passar pelo crivo das editoras, bem como atender a determinados requisitos para circular e ser compreendida pelos leitores. Essa hibirização, contudo, não tira o valor dessa literatura como objeto de arte e sua importância para a manutenção da identidade cultural dos povos da Amazônia, com seus mitos, lendas, saberes, modos de ver e pensar o mundo.

Palavras-chave: Literatura Indígena Amazonense; Bakhtin; Yaguarê Yamã.

Como uma literatura incipiente e ainda sob a perspectiva de uma literatura menor para muitos, a literatura indígena amazonense tem ganhado o mercado editorial brasileiro trazendo à baila vozes silenciadas, talentos escondidos por muito tempo. Isso significa dizer que além das "simples" narrativas de mitos, lendas e causos amazônicos, há um teor ideológico, responsivo, plural e plurilíngue nessa literatura, o que a tira do seu lugar de literatura menor para uma literatura que busca seu espaço ao lado de obras canônicas.

Assim, tomando como objeto de estudo obras da literatura em questão, pretende-se aqui aplicar a possibilidade dos estudos de Bakhtin em torno do dialogismo, do grotesco, da relação de alteridade, bem como da autoria e outros aspectos.

Não se pretende fechar a discussão nem tampouco reduzi-la, mas fazer um recorte para dois textos da literatura indígena amazonense tomando de empréstimo alguns conceitos trazidos por Mikhail Balhtin.

O lugar de fala na literatura indígena amazonense*:* Quem escreve? Por que escreve? Para quem escreve?

As duas obras da literatura indígena amazonense tomadas como objeto de estudo são provenientes da literatura oral maraguá, hoje traduzida para o livro impresso em que a linguagem verbal se mistura com a ilustração.

[1] Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília; e-mail:delmasicsu@bol.com.br

Quem escreve mantém sua identidade indígena, mas apropria-se da cultura letrada a fim de registrar suas histórias por meio de palavras escritas e ilustrações. Ao se questionar, portanto, quem escreve, coloca-se aqui um primeiro conceito bakhtiniano que diz respeito ao autor.

Em se tratando de autoria de literatura indígena, foco deste estudo, não há como deixar de pensar e compreender a relação autor-pessoa e autor-criador na atividade estética de Yaguarê Yamã, autor das obras *Contos da Floresta* e outras narrativas, objeto de pesquisa deste estudo.

Wolfgang Iser (2001), ao tratar sobre o texto literário, explica que a literatura é fruto de uma combinação entre a realidade, o imaginário e o fictício. Para Iser, na produção da obra literária, três elementos devem ser levados em consideração: a seleção, a combinação e a autoindicação.

> A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram formados. Isso vale portanto para os sistemas contextuais quanto para os textos literários a que os novos se referenciam. (ISER, 2001, p. 35)

A seleção é, pois, um ato de fingir, pois trata-se de escolher, a partir da realidade, elementos que serão usados na construção de uma outra realidade, a realidade ficcional. Daí que, saber selecionar esses elementos e organizá-los na ficção é um dos pontos fundamentais para conferir o caráter de verossimilhança ao texto. Em se tratando de literatura indígena e, especificamente da obra *Purantig, o remo sagrado*, a título de exemplificação e análise, a seleção se faz presente na escolha da figura do narrador que é na realidade o índio mais velho, o detentor e ícone da sabedoria na aldeia.

A combinação, por sua vez, vem a ser o ato de fingir que se inscreve no texto literário, advindo do real e do imaginário o que à transgressão dos limites da realidade para a ficção.

É importante ressaltar que a combinação só se efetiva quando ela corresponde estratextualmente com a seleção. Isso significa dizer que essa correspondência "abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações". (ISER, 2001, p. 37).

A autoindicação diz respeito à identificação do texto ficcional com a realidade dada. Por isso há autoindicação da realidade experenciada pelo escritor, mesmo que a obra encene um tempo não vivido por ele.

Assim, a autoindicação somada à seleção e à combinação darão ao texto literário o aspecto da verossimilhança que fará com que a realidade encenada na ficção seja compreendida pelo receptor/leitor do texto.

Destaca-se ainda a questão da autoria, uma vez que a literatura indígena amazonense registrada, hoje, no suporte livro, advém de uma literatura oral cujas histórias são contadas e repassadas ao longo das gerações.

Por mais que Yamã produza uma literatura originária de histórias que foram contadas há séculos pelos seus antepassados, ele não deixa de ser autor, uma vez que todo enunciado não é original, pois estará pautado numa fala anterior. Por isso vale aqui as indagações:

> Será que a autoria importa em preparar um manuscrito para a edição? Será que implica traduzir ideias originais sem uma forma e um vocabulário aceitáveis para uma publicação? Ou significa prover as ideias originais com o vocabulário altamente idiossincrático no qual estão formuladas? (CLARK, HOLQUIST *apud* NUTO, s/d)[2].

No que diz respeito à literatura indígena amazonense e ao autor Yaguarê Yamã, os três critérios acima cabem perfeitamente. Ao preparar suas narrativas numa segunda língua que não é a sua, Yamã atende ao primeiro critério como autor. Ao retomar questões originais como o mito, revisitar e descontruir mitos originais como o das Icamiabas criado pelo Frei Gaspar de Carvajal e desconstruir ideias como violência, brutalidade e outros exageros atribuídos aos indígenas, Yamã, na obra *Pequenas Guerreiras,* contempla também o segundo critério. Ao manter características das narrativas orais em seu escrito e lançar mão de uma combinação entre a língua Sateré-Mawé e a Língua Portuguesa dando espaço para palavras ou expressões indígenas, Yamã encaixa-se no terceiro critério.

Ainda tratando acerca da questão da autoria, Bakhtin, na obra *Estética da Criação* levanta uma questão muito importante em torno de duas posições do autor: o homem e o criador. Para Bakhtin,

> um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva; o autor é a única fonte de energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significante; a reação ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revolução, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra (1997, p. 28).

A literatura produzida por Yamã é um produto cultural fruto de sua experiência como homem e de autor-criador que impregna nos seus textos a identidade cultural herdada de seus antepassados, mas também uma maneira crítica e reflexiva de enxergar o mundo e suas problemáticas na contemporaneidade.

[2] A presente citação foi extraída de um artigo do professor dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, socializado por ele em uma de suas aulas da disciplina Literatura e Cultura, ocorrida entre os dias 23/07/2018 a 03/08/2018

Na obra *Um curumim, uma canoa*, Yamã narra a viagem imaginária de um menino pelo mundo dos mitos, das lendas e da cidade. E nessa viagem imaginária, o menino depara-se com a Iara e outros seres encantados do rio, bem como se vê diante de um mundo em que a natureza é sufocada e agredida pela ação do homem. "No ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada" (FARACO *apud* BRAIT 2017, p. 38).

O autor-criador é quem cria o objeto estético e para contemplar a verossimilhança, apropria-se de aspectos da vida, organizando-os, selecionando-os e dando forma ao produto: a obra literária. No que diz respeito ao herói das narrativas de Yamã, importante destacar que são seres sobrenaturais, espíritos,em forma de animais ou de monstros, cuja missão é manter o equilíbrio na natureza, protegendo-a das ações maléficas do homem.

Essas diferentes espécies de heróis encontradas na obra de Yamã, nos remete à discussão trazida por Bakhtin ao tratar sobre as diversas abordagens e avaliações acerca do herói.

> O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis: é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber (BAKHTIN, 1997, p. 32).

Yaguarê Yamã enquadra-se, portanto, perfeitamente na descrição sobre autor de acordo com Bakhtin. O contador de história presente em seus textos tem característica da literatura oral e se apresenta em diferentes interfaces nas obras de Yaguarê. Ora ele se apresenta na voz e na pele do próprio escritor, ora na figura do pajé. O proprio escritor assim se identifica

> [...] desde quando eu era um indiozinho que vivia feliz na minha aldeia, sempre queria ouvir as histórias antigas do meu povo, e apreciava muito ouvi-las. Procurava compreendê-las direitinho para depois passar para os meus descendentes esse conhecimento, do mesmo modo que meus pais e meus tios passaram para mim e meus avós para eles.
> [...] tenho o prazer de contar a vocês neste livro algumas histórias do meu povo, os mitos narrados pelos homens mais velhos e pelo pajé Karumbé, que surgiram nos tempos mais antigos e foram preservados de geração a geração até os dias atuais (YAMÃ, 2001, p. 8).

O contador de história é elemento muito importante na manutenção da identidade cultural dos povos indígenas, pois a ele cabe a função de repassar o saber, os mitos, as lendas, o poder da cura pelas ervas medicinais, o modo de ver e pensar o mundo. Mas não basta apenas repassar de geração para geração toda a história de um povo por meio da oralidade; ela precisa ser preservada em algo concreto, sagrado, salvaguardando assim a memória e a identidade da comunidade.

Para os Sateré-Mawé e para os Maraguá, é no remo sagrado Purating que está preservada a memória mítica. Como afirma ainda Yamã, "é no remo sagrado Purating que estão gravados todos os nossos mitos" (YAMÃ, 2001, p. 8).

Ao tratar sobre a heterogeneidade dos gêneros do discurso, Bakhtin nos mostra que como a língua não é estanque, "cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso" (2016, p. 12).

Isso significa dizer que, em se tratando da literatura indígena amazonense, objeto deste estudo, pode-se afirmar que ela sai de um tipo relativamente estável, a narrativa oral, e hoje se apresenta na língua escrita, dividindo espaço com outras linguagens como a ilustração. "A língua é deduzida da necessidade do homem de autoexpressar-se, de objetivar-se. A essência da linguagem nessa ou naquela forma, por esse ou aquele caminho, se reduz à criação espiritual do indivíduo" (BAKHTIN, 2001, p. 23).

E é da necessidade de se expressar, de falar ao outro sobre seu povo que os escritores indígenas amazonenses se aproximam e se apropriam da língua e da cultura branco.

David Kopenawa, da etnia Yanomami, em seu livro *A queda do céu* (2015), em coautoria com Hebert Bruce, fala da necessidade dessa aproximação como mecanismo de defesa e preservação de seu povo, de sua cultura.

Ao ser questionado em uma breve entrevista no livro "Contos da Floresta", de sua autoria, sobre o que mais gosta e o que menos gosta na cultura do homem branco, Yaguarê Yamã responde: "Gosto das novas tecnologias que facilitam tanto a nossa vida. Do que menos gosto é do apego às coisas materiais e à ideia de que tudo tem um dono, diferente do pensamento do meu povo, de que a terra é de todos (Yamã, 2012, p. 63).

A partir do momento que a literatura de autoria indígena chega ao mercado editorial, supõe-se que esses textos serão lidos, ouvidos por alguém. Esse alguém certamente lançará um sentido ao que leu, dando portanto uma resposta ao eu/autor que escreveu a história, mesmo que ouvinte (leitor) e falante (escritor) pertençam à culturas e mundos diferentes, pois como afirma Sobral,

> O sentido nasce da diferença, mas não num sistema fechado de oposições. Assim, a experiência no mundo humano e sempre mediada pelo agir situado e avaliativo do sujeito que lhe confere sentido a partir do mundo dado, o mundo com materialidade concreta. [...] não se trata, porém de propor a relatividade dos valores, mas, pelo contrário, o fato de que o valor é sempre valor para sujeitos, entre sujeitos numa dada situação (*apud* BRAIT, 2017, p. 22).

Assim, ao escrever seus textos, Yaguarê certamente dá-lhes sentido a partir de um mundo que lhe é familiar e lhe possibilita falar a alguém, nesse caso o leitor, a fim de não apenas circular suas produções literárias, mas também provocar no receptor de seus textos uma tomada de posição, uma atribuição de sentido responsivo.

Na obra *Purating, o remo sagrado,* o dialogismo presente no texto dá-se do encontro de diferentes eus. A começar pelo eu/autor que na elaboração de sua obra de arte se depara com outros eus como o narrador, os personagens e não humanas que por sua vez dialogarão com os eus leitores.

Cada eu dentro da obra tem uma função e um caráter diferenciado que se fundirão em outros eus, produzindo uma série de sentidos construídos a partir da visão de mundo de cada eu no seu encontro com o outro.O eu, contador de história, da obra em questão é uma personagem muito importante, pois é ele quem estabelece na obra o primeiro contato com outros eus (os ouvintes).

> Quando chega a noite, do mesmo modo que faziam seus antepassados, o velho caminha para uma das casas cobertas de palha e senta-se numa das redes. Então, o pessoal da aldeia e as crianças se aproximam e sentam aos seus pés, sob as lamparinas acesas, para ouvir as histórias e aventuras do povo. [...] Todos fazem silêncio e esperam ansiosos o velho começar sua narrativa. Ele baixa a cabeça, respira fundo e começa a contar... (YAMÃ, 2001, p. 9).

O narrador é, na obra ficcional, um ser de papel criado pelo autor que, como personagem, na relação com os eus/leitores, provoca uma atitude responsiva que não se fechará num único sentido, pois a cada encontro do eu com o outro, há uma nova forma de ver e pensar o mundo, de refletir acerca de si mesmo. “Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos; e o acontecimento último, a que parece-nos resumir o todo, realiza-se sempre nas categorias de nossa própria vida” (BAKTHIN, 1997, p. 37).

O eu/leitor, sujeito de corpo e alma, no contato com seres de papel, pode tomar consciência de sua individualidade na sua relação com a sociedade.

Em seu livro *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), Bakhtin foca-se no ser, responsável pelos seus atos e pela formação da sociedade.

Bakhtin nos diz que o ser se constitui como tal na sua relação com o mundo da cultura e o mundo da vida; do social com o individual. Para ele, “a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir” (2010, p. 40).

Na experiência com o outro o ser toma consciência de si e de sua responsabilidade na vida social e particular. Na obra *Puratig, o remo sagrado*, vê-se a relação de alteridade na troca de saberes entre o velho e os seus ouvintes.

É interessante destacar aqui que a obra termina com uma narrativa em que se deixa claro a importância do velho como alguém que mantém viva a memória de seus antepassados e cuja função é repassar essa memória para os mais novos por meio da contação de histórias como se pode observar no excerto da narrativa "O fantasma da casa abandonada":

> Depois de ouvir essas histórias bonitas e fabulosas, deixamos o velho pajé Karumbé tecendo vigorosamente sua rede de pescar sob o bonito e frondoso abieiro.
> Acenamos e nos despedimos. Voltamos para casa sonhando com todas essas lindas histórias, imaginando aqueles tempos em que os animais falavam como gente e os nossos grandes heróis viviam suas aventuras aqui na Terra (YAMÃ, 2001, p. 41).

Os espíritos trasvestidos de animais de acordo com o perspectivismo indígena são os xamãs, entidades sobrenaturais, responsáveis por comunicar o conhecimento ao homem:

> O xamanismo amazônico pode ser definido como habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transpecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. (CASTRO, 2002, p. 231)

Os indígenas, quando admoestados, ou acatam os conselhos e advertências dos xamãs ou arcam com as consequências, caso desobedeçam as entidades sobrebnaturais da floresta. É o que acontece na narrativa "As makukauas", em que o homem caça makukaua, pássaro típico da Amazônia, de forma indiscriminada, matando além das suas necessidades e por isso é admoestado por uma entidade sobrenatural.

> - Vou lhes avisar. E que isso sirva de lição para vocês. As makukauas são bichos visajentos e não podem ser mortas aos montes, por uma só pessoa. Se isso acontece, venho em visita e assombro o caçador. Ninguém pode matar mais do que o necessário. De hoje em diante, você só matará para o seu consumo, caso contrário, eu voltarei e não lhe darei perdão. Quanto à senhora, preste atenção na hora de pedir ajuda. Não fale bobagem, chamando quem não conhece. As mães-da-floresta são vingativas e não toleram gente tola. Se instigarem os espíritos da floresta novamente, volto para matar vocês (YAMÃ, 2012, p. 24).

Em outra narrativa, intitulada "História de Kawera", o espírito defensor da floresta, encarnado na figura do monstro kawera, primeiramente adverte o caçador que diz não acreditar que kawera é real. O caçador desafia o monstro que por sua vez o adverte, atentando-o para que

não matasse os animais, pois eles lhe pertenciam. Caso não obedecesse, o monstro voltaria e mataria o caçador.

> - Não falei que eu existo? Agora você vai ser um dos meus.
> O rapaz finalmente reconheceu o poder do bicho:
> - Largue-me, por favor. Prometo não voltar mais aqui.
> - Não! Você me desafiou, agora não tem perdão. Eu lhe dei uma última chance e você não aceitou. Aguente as consequências. Por ter desafiado um Kawera, você será castigado [...].
> - Ao anoitecer, vai acontecer a sua transformação.
> O rapaz esperou. Enquanto dormia, o corpo dele ganhou garras, pelos, um rabo, dentes grandes e afiados, os pés se transformaram em patas e surgiram duas enormes asas em suas costas. (YAMÃ, 2012, p. 15-17).

A relação discursiva entre o ente sobrenatural e os caçadores das duas narrativas traz nas linhas do discurso uma posição ideológica da entidade sobrenatural, cuja função é impor por meio de sua autoridade discursiva uma posição de poder sobre o homem.

Esta posição ideológica é trazida à tona, nas narrativas, pelo modo como o autor-criador indígena vê o mundo, pois "a posição axiológica do autor-criador é um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do leitor" (FARACO *apud* BRAIT, 2017, p. 42)

A posição axiológica do autor-criador na literatura indígena amazonense se constrói com ingredientes peculiares de uma literatura que traz no seu *corpus* as marcas da oralidade, numa relação constante entre enunciador e enunciatário, entre narrador e ouvinte, estabelecendo assim um caráter dialógico responsivo, entre o emissor e o receptor da obra de arte, nesse caso o leitor dessa literatura que pode ou não reconhecer-se no texto ao ser guiado pelos pensamentos de outrem. Bakhtin, na obra *Estética da criação verbal* (1997) discute essa relação de alteridade entre autor e herói, autor e leitor, reforçando o caráter responsivo da obra de arte. O herói ficcional e seus desdobramentos na obra de arte estará sempre colocando em evidência, nas malhas do texto ficcional, a vida, a nossa condição humana, por meio dos atos do herói que se manifesta na ficção de diferentes formas, com diferentes posicionamentos ideológicos, construídos pelo autor-criador.

Os estudos de Bakhtin sobre Rabelais nos ajudam a compreender a condição da literatura indígena amazonense, uma vez que se trata de uma literatura ainda não consolidada, à margem do cânone literário, mas que vem aos poucos ganhando o mercado editorial e o espaço acadêmico.

Lembramos aqui Rabelais, pois sua obra é profundamente marcada pela oralidade, por um vocabulário que marcava o lugar de fala do homem da praça pública, rica linguisticamente,

culturalmente e historicamente; que provoca o riso e por conseguinte a sátira e crítica aos intelectuais e à língua do poder.

Ao tomarmos aqui o vocabulário da praça pública de Rabelais, tratamos sobre o lugar de fala de quem escreve literatura com marcas da oralidade, com a presença de elementos e ações simbólicas no texto que por trazerem marcas linguísticas fora da língua considerada padrão, ou por serem produzidas por escritores que não fazem parte do cânone literário, é tida como menor.

Nesse contexto, lembramos aqui a literatura indígena amazonense que tem como ingrediente as marcas da oralidade perceptivas nos mitos, na figura do narrador que se apresenta como rapsodo e também na presença de elementos insólitos responsáveis pela criação do mundo e do homem.

Assim, da mesma forma que imagens grotescas em Rabelais aparecem com sentidos ambivalentes, como os excrementos e a urina, na literatura indígena amazonense determinadas imagens e situações grotescas também carregam em si, sentidos positivos e negativos. Para Bakhtin,

> As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do "baixo" material e corporal: elas simultaneamente rabaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissoluvelmente entrelaçados (1987, p. 130).

No imaginário amazônico, registrado também na literatura em questão, o sentido ambivalente de muitos elementos aparecem recorrentemente no texto. A exemplo disso, cita-se aqui a dissertação de mestrado de Sicsú (2013) em que a pesquisadora aborda sobre o imaginário literário em dezenove narrativas da literatura infanto juvenil, analisando como determinadas imagens tem sentidos positivo ou negativo, dependendo do contexto em que se apresenta.

No imaginário amazônico, a cobra é um animal que carrega sentidos ambivalentes, pois ao mesmo tempo que simboliza morte, ela também é tida como protetora dos rios. Na obra *Purantig, o remo sagrado,* o sentido ambivalente encontra-se na narrativa intitulada "Sobre a origem do mundo". Na narrativa em questão a Cobra-Grande Moi Watá Magkaru tem uma carga semântica negativa quando simboliza traição, mas também tem sentido positivo, pois é dela que, segundo o mito Maraguá, é criado o mundo.

> Há muito, muito tempo o mundo não existia. Nada ainda havia sido criado. Somente dois Espíritos Criadores viviam no infinito: Tupana e Yurupary.
> Tupana criou A'at, o Sol, e Yurupary criou Waly, a Lua. E eles passaram a existir.

> Um dominava o dia e o outro, a noite, e eles nunca se encontravam. Por isso, Tupana e Yurupary tiveram a ideia de criar um ser que ficasse entre A'at e Waty, entre o Sol e a Lua. Assim surgiu a Cobra-Grande Moi Wató Magkaru Sése, uma grande serpente fêmea.
> A'at e Waty logo se apaixonaram por ela. Mas a Cobra-Grande não se decidia. Quando chegava a noite, ela se deitava com a Lua e a amava. Quando despontava a primeira claridade da manhã, ela deixava a Lua dormindo e ia se deitar com o Sol.E nenhum dos dois desconfiava da traição e da deslealdade da Cobra-Grande.
> Um dia, porém, a Cobra-Grande ficou grávida, e não sabia quem era o pai. Por isso ela contou aos seus dois amantes que, ao saberem do fato, ficaram com tanta raiva da Cobra-Grande que a deixaram sozinha e foram para o alto (YAMÃ, 2001, p. 10-11).

A partir o excerto da narrativa, tomamos aqui a cobra como símbolo da traição que vem desde o mito cristão, no paraíso perdido e na história de Yamã essa simbologia também se faz presente, pois a Moi Wató Sesé relaciona-se amorosamente com a Lua e o Sol, sem que eles saiba. Mas, no decorrer da narrativa, pode-se perceber que a gravidez da Cobra-Grande, fruto desse relacionamento com a Lua e o Sol, é que trará os seres que habitarão o mundo; seres reais e encantados. Assim, ao dar a luz a esses seres, a cobra tem um sentido positivo.

A ambivalência de sentidos da cobra é perceptível em toda a narrativa, pois ora ela aparece como símbolo da vida, da criação, ora ela simboliza a norte.

> - Vocês me fizeram terra, está bem. Mas eu os chamarei sempre pra mim. Esse será o preço que vocês pagarão por terem me transformado em mundo.
> É por essa razão que todos os seres morrem, até mesmo os seres humanos: a mãe. A Cobra-Grande, transformada em terra, está sempre nos chamando e dela não podemos escapar (YAMÃ, 2001, p. 13)

Se o vocabulário da praça pública em Rabelais tem um importante lugar na compreensão do modo de pensar e ver o mundo no contexto social do escritor, a literatura indígena amazonense, embora escrita em português, ao colocar em evidência expressões, mitos e imagens do contexto indígena, têm uma carga ideológica muito forte na maneira como os nativos veem e pensam o mundo.

Destaca-se também nesse estudo a ilustração no livro *Puratig, o remo sagrado* que se chama atenção para a ilustração do livro.

A ilustração é uma linguagem não-verbal muito importante na composição de um livro destinado ao público infanto juvenil. Por isso ela não pode ser colocada e nem vista como adereço, mas como linguagem que vem para reforçar ou acrescentar ao conteúdo da linguagem verbal.

Peter Hunt, um dos grandes críticos da literatura infantil, assim diz sobre o livro ilustrado: "Os livros-ilustrados podem cruzar o limite entre os mundos verbal e pré-verbal. [...] podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: não são limitados por sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos". (HUNT, 2010, p. 234).

Toca-se aqui na ilustração porque o livro *Puratig, o remo sagrado*, diferente de outros ilustrados de Yaguarê Yamã, tem um estilo diferente.

Em outras narrativas, a ilustração é feita por artistas plásticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, diferente do livro *Puratig, o remo sagrado* cuja ilustração nos chamou atenção desde a capa. Assim ao ser perguntado do porque do livro ser ilustrado pelas crianças da aldeia, por ele e por sua irmã Queila, Yamã respondeu:

> A pedido da editora. A obra era infantil. Então perguntaram se eu podia pedir para algumas crianças da aldeia fazer. Aceitei. Mas como elas não alcançaram um desenho satisfatório para a editora pedi a minha irmã que é artista plástica refazer alguns desenhos. Ela fez, mas não modificou tanto para não ficar muito imcompatível. Precisava de uma imagem de aldeia, então eu mesmo desenhei duas. E aí no gfinal queriam um desenho que fosse capa.
> Consultei as crianças e nenhuma delas conseguiu agradar a editora. Pedi que a mamãe insistisse que elas fizessem um pouquinho com mais força os riscos e a pintura. Foi então que minha mãe de oitenta anos resolveu ela mesma desenhar uma onça para que as crianças vissem.
> A editora gostou da onça (rsrs). Mas o crédito a minha mãe não está no livro (YAMÃ, 2018, setembro de 2018)[3].

Como se sabe, um livro para ser publicado necessita passar pelas exigências do mercado editorial. Na fala de Yamã essa exigência é bem clara quando a editora solicita que as crianças fizessem os desenhos. As ilustrações do livro em questão ajudam a reforçar o conteúdo das narrativas, bem como acrescentam mais informações. Para um leitor que não conhece o contexto amazônico elas ajudam na compreensão.

Considerações Finais

A aplicabilidade dos estudos bakhtinianos na literatura indígena amazonense é um grande desafio, uma vez que, por se tratar de uma literatura que nasce no bojo da cultura oral, ela ainda é vista por muitos como literatura menor.

Diferente, contudo, dessa visão estereotipada que ainda se têm acerca da literatura indígena, seja ela do Amazonas ou de outro estado do país, a literatura indígena, objeto deste estudo, é rica, interessante e guardiã da memória ancestral dos povos da Amazônia.

Por se tratar de uma literatura advinda da oralidade e hoje inscrita no suporte livro impresso, a literatura em questão, certamente se apresenta híbrida, tanto na materialidade do texto quanto na língua em que é escrita, para atender as necessidades do mercado editorial. Contudo, mesmo que os textos em questão apresentem essa hibridização, eles continuam importantes para a manutenção da identidade cultural do homem amazônico, pois mantém os

[3] Entrevista cedida no dia 18 de setembro e 2018, via Menseger.

registros de lendas, mitos, saberes, modos de ver e pensar o mundo sob a ótica de um escritor indígena.

É uma literatura tão rica que aspectos discutidos por Bakhtin na literatura de outros contextos culturais, puderam também ser aplicados nela, o que prova que, diferente do que ainda se ouve por críticos e pesquisadores avesso à literatura não canônica, a literatura indígena amazonense, pede passagem e busca sua legimitação no mercado editorial, nas escolas e, principalmente, no espaço acadêmico.

Referências:

BAKTHIN, Mikail. Os gêneros do discurso. Org. trad. Posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. Estética da criação verbal. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Para uma filosofia do Ato Responsável. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In. BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave.** 5.ed. 4. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Krtschmer. 2ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

LAJOLO, Marisa. Literatura: leitores e leitura. São Paulo: Moderna, 2001.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Autoria em Bakhtin: um problema teórico. Artigo socializado em uma de suas aulas da disciplina Literatura e Cultura, ocorrida entre os dias 23/07/2018 a 03/08/2018

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In. BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave.** 5.ed. 4. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

YAMÃ, Yaguarê. Contos da floresta. Ilustração Luana Geiger. São Paulo: Pieirópolis, 2012.

_____. Puratig, o remo sagrado. Ilustrações das crianças Sateré Mawé, Queila da Glória e Yaguarê Yamã. São Paulo: Peirópolis, 2001.

_____. Um curumim, uma canoa. Ilustração Simone Matias. Rio de Janeiro: Zit, 2012.

_____. Guanãby Muru-Gáwuá: a origem do Beija flor. Ilustrações Taísa Borges. São Paulo: Petrópolis, 2012.

_____. Entrevista cedida no dia 18 de setembro e 2018, via Mesenger.

RETRATOS DE CENAS AMAZÔNICAS À MARGEM DO "CUIA PITINGA"

Edvaldo Santos Pereira (UFPA)[1]

Resumo: Este trabalho tem como foco o ensaio literário de Bruno de Menezes acerca do livro de poemas *Cuia Pitinga*, do poeta paraense Jacques Flores, direcionado ao soneto "Cromo XXV", que retrata aspectos da vida do ribeirinho e seus costumes, como forma de retratação do modo como vivem os habitantes das margens dos cursos d'água, nessa região entremeada por tantos rios, lagos, furos e igarapés, que compõem grande parte de sua paisagem. Considerou-se, nesta análise, a relação entre o caboclo e a natureza, percebida no seu modo de vida que, na tentativa de adaptação às condições do meio, apropria-se dos recursos existentes na região, como forma de manutenção da sua subsistência.
Palavras-chave: Literatura; Cuia Pitinga; Cotidiano amazônico

O Poema

Incluído no livro *Cuia Pitinga*, do poeta paraense Jacques Flores, o poema "Cromo XXV" é uma retratação da maneira como vivem, em muitos locais da Amazônia, os habitantes das margens dos cursos d'água, nessa região entremeada por tantos rios, lagos, furos e igarapés, que compõem muitas paisagens de sua extensa área. É a condensação do livro como amostra de aspectos gerais de muitas localidades amazônicas:

CROMO XXV

É uma choça de palha de inajá,
de onde se avista, perto, o igarapé.
Nela, sempre, se bebe o tacacá,
e manhãzinha, é certo o caribé.

Beiju, batata doce, mel, cará,
tudo se come na hora do café.
Às vezes, peixe assado também há,
Com pimenta, limão e com chibé.

Depois do almoço, a cuia do açaí.
No copiá a rede de cipó,
onde me deito com o pensar em ti. . .

Camisa aberta, mostro o meu peito nu.
Feliz, ali, nada me aflige, Só
acho que alguém me falta. Alguém que es tu.

(MENEZES, 1993, p. 414)

[1] Graduado em Letras (UFPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA).
Contato: pereira.edvaldo56@gmail.com

A focalização da Amazônia, levando-se em conta os seus aspectos físicos e sociais abordados pela literatura produzida nessa região, ou mesmo em outras regiões, mas a ela relacionada, entra aqui em questão como uma forma de retratação desse espaço como um local de resistência, que ainda mantém costumes antigos. Embora em diferentes épocas, considera-se a exposição de hábitos característicos do espaço físico descrito, que de certa forma são mantidos, apesar do avanço tecnológico já bastante visível nos centros urbanos da região. Isso acontece em algumas localidades que ainda permanecem pouco influenciadas pelas mudanças com a evolução decorrente de um processo acelerado de globalização, que se infiltra por lugares distantes como possibilidade de transformação do modo de vida de pessoas que vivem nessas regiões.

"À margem do Cuia Pitinga": Um estudo literário

Sob a perspectiva de um reconhecimento da condição de uma produção literária na cidade de Belém, nas primeiras décadas do século XX, o objeto deste trabalho é o estudo literário do poeta paraense Bruno de Menezes, publicado em 1937, em sua reedição de 1993, intitulado "À margem do Cuia Pitinga". Em forma de ensaio, foi tomado como referência para o já citado estudo, o livro de poemas *Cuia Pitinga*, do também poeta paraense Jacques Flores que, para Bruno de Menezes, pela sua estrutura concepcional originada a partir da retratação de uma cena comum do cotidiano de um ribeirinho, adquire uma feição irônica, marcada pela representação de uma reação individualizada "do amazoniense, que calejou sua esperança de melhores dias, e prefere fazer pilhéria com as necessidades que sofre a se desfazer em lamúrias" (MENEZES, 1993, p. 388). Embora considerada uma demonstração do caboclo, há uma relação à coletividade, que se manifesta da mesma forma, sendo, portanto, uma característica do amazônida disperso por essa grande região.

Antes de se reportar efetivamente ao *Cuia Pitinga*, há, como preâmbulo, uma reflexão acerca das dificuldades enfrentadas pelos intelectuais que viviam na cidade Belém, no início do século XX. Com o olhar para a conjuntura do contexto histórico-político-social, Bruno de Menezes faz uma sucinta análise do momento pelo qual passavam aqueles que se dedicavam à criação literária, levando em conta a necessidade de subsistência dos autores focados na literatura produzida em Belém, uma cidade que, depois de um período próspero decorrente do boom com a produção do látex, amargava

uma fase de decadência econômica, o que afetava, sobremaneira, o desenvolvimento daqueles que almejavam uma vida consagrada à arte literária.

Desestimulados pelas dificuldades decorrentes de questões econômicas, os aspirantes, que desejavam empenhar-se em uma produção literária, tornaram-se descrentes, em relação a um sucesso, percebendo que eram escassas as condições de sobrevivência nesse campo, para quem "a luta para lapidar a inteligência e defender o ganha pão foi abrindo os seus sulcos de descrença e desalento no coração de uma nova plêiade destinada a sucesso nas letras" (MENEZES, 1993, p. 383). Assim, pela impossibilidade de uma dedicação integral, poucos passaram a acreditar no êxito de uma produção literária, sentindo-se obrigados a deixarem de lado esses anseios, buscando outras formas de garantir seu sustento.

Apesar de submetidos a uma exaustiva jornada de trabalho, que lhes sugava as forças necessárias à atividade intelectual, ainda havia aqueles que, nos momentos de descanso, deixavam aflorar seu talento; "faziam eles, nas repousantes horas noturnas, a sua indefectível comunhão com os livros e atulhavam o cérebro com bibliotecas exóticas e heterogêneas" (MENEZES, 1993, p. 383), num empenho que parecia em vão, já que para todo esse esforço não havia recompensa, elevando-se assim o desânimo, acentuado pela falta de reconhecimento de uma crítica pouco interessada em acompanhar a produção fora dos grandes centros do país.

Nesse sentido, Bruno de Menezes se contrapõe à atitude de uma crítica do silêncio, que em Belém, semelhante ao Rio de Janeiro, centro administrativo considerado o 'coração do Brasil', havia também a concessão de privilégios a celebridades efêmeras, em detrimento das "inteligências de projeção, surgindo os homens de letras 'pés-de-cabra', que forçam com pertinácia todas as portas da evidência, até arrombarem a 'Domus aurea' do ambicionado silogeu" (MENEZES, 1993, p. 382). É lançada, então, uma severa crítica quanto aos errôneas critérios de escolha dos membros destinados a ocuparem uma cadeira na Academia Brasileira de Letras.

Pela referência feita à "Domus aurea", reconhecida como a casa dourada construída pelo imperador Nero após o incêndio que destruiu a cidade de Roma, está estabelecida uma relação com a Academia Brasileira de Letras, caracterizada como o "ambicionado silogeu" que congrega a nata da intelectualidade brasileira. Mas há também uma

desaprovação quanto às condições para ocupação de suas cadeiras, que nem sempre são suficientemente criteriosas para uma nomeação justa, havendo assim a abertura para os "pés-de-cabra", nomeação daqueles que, sem muito talento, chegavam a ocupar um lugar de destaque.

Na disputa por um assento no palácio dourado; onde nem sempre os méritos são reconhecidamente dados pela competência a quem de direito, mas àqueles que, saídos da mediocridade, fazem-se aceitos por conchavos de natureza diversa; ficam de fora outros tantos, que merecidamente estariam aptos a integrarem-se nessa academia. Não obstante a dificuldade para inserção em um campo muito restrito, é colocada em questão a lisura do processo de escolha dessa instituição, pelo favorecimento à abertura de frestas para a entrada daqueles que não fazem jus aos lugares ocupados, mas insistem, por meios ilícitos, a obtenção de seu ingresso.

Numa linguagem com mistura de termos eruditos e vulgares, é estabelecida a dificuldade do reconhecimento de uma produção literária de qualidade em Belém, em tempos de dificuldade econômica, já que isso não foi conseguido quando a cidade estava no apogeu da produção do látex, com um jornalismo de alto nível, reconhecido nacionalmente, "nesta nossa província, que teve a sua época de fastígio com o 'ouro negro' e o luxuoso carnaval de cem contos de réis, com préstitos a Fenianos e Tenentes" (MENEZES, 1993, p. 382). A menção ao carnaval, como festa popular aparentemente despretensiosa, não parece ao acaso, pois engloba em seus cortejos eventos de natureza diversa como a lembrança ao movimento antibritânico dos Fenianos, guerreiros irlandeses que, no século XIX, lutaram pela libertação da Irlanda, uma condição difícil, inclusive para Belém, que no apogeu de sua economia era suficientemente independente para se ligar culturalmente à Europa, mas não conseguiu se impor diante da crítica literária brasileira, amargando maior desprezo no período de sua decadência.

Atento à problemática que atingia Belém naquele momento, Bruno de Menezes faz uma observação acerca daqueles que, de alguma forma, estavam relacionados à literatura. Assim, são apontados vários rumos tomados pelos intelectuais, contribuindo, então, para a dificuldade da formação de um grupo com interesse pelas discussões voltadas à produção literária.

Outros, pela necessidade de garantia à sobrevivência, priorizaram o trabalho nas oficinas, em detrimento da frequência nas escolas secundárias e faculdades. Havia também aqueles que, não se submetendo aos livros de ponto impostos ao operariado, apenas vegetavam, ou produziam "uma literatura amarga e dolorosa" (MENEZES, 1993, p. 385). Nesse meio, eram encontrados ainda os que escreviam "versos de apurado valor castiço e tão sentidamente líricos, do 'Jardim do Silêncio'" (idem), numa alusão ao livro do escritor baiano Sabino de Campos, publicado em 1918. Coloca-se assim, em questão, a representatividade de uma produção literária silenciosa, de autores que não eram reconhecidos, sendo, por isso, pouco divulgada, sem que fosse observada pela crítica nacional, empenhada com autores do eixo Rio-São Paulo. Por outro lado, uma forma de defesa encontrada por aqueles dedicados às letras, em relação às hostilidades que lhes eram impostas, está no refúgio em uma "Torre de Marfim", caracterizando-se assim o isolamento do poeta, numa cômoda contemplação do mundo, poupando-se do seu envolvimento com as práticas cotidianas.

Contrários a tudo isso, existiam ainda os que, com uma produção valorosa, conseguiam movimentar-se "nas convulsões desse asfixiante cenário" (MENEZES, 1993, p. 385). Entre esses estava Luís Teixeira Gomes, o policial da Polícia Civil que, sob o pseudônimo de Jacques Flores, dedicava-se também ao jornalismo, no jornal "Folha do Norte", e à literatura, com poemas, ensaios e crônicas. De sua produção literária, considera-se aqui o livro de poemas *Cuia Pitinga*, publicado em 1936, objeto do ensaio literário de Bruno de Menezes, com direcionamento ao poema "Cromo XXV".

Ao fazer referência ao dom poético de Jacques Flores, como esteticamente equilibrado e sóbrio, Bruno de Menezes aponta a desenvoltura de um lirismo que, em *Cuia Pitinga*, "é bem nosso, com acentuada predileção aos assuntos folclóricos da planície. Os costumes tradicionais, as comidas que o índio e o preto ensinaram ao branco, a lenta filtragem do sangue aborígene se temperando" (MENEZES, 1993, p. 412). Isso demonstra que essa obra nada mais é do que uma representação da Amazônia, tendo no caboclo ribeirinho o retrato original do tipo étnico da região.

Pelas observações acerca da linguagem expressa nos poemas do livro, Bruno de Menezes faz considerações de que há uma construção do falar regional, que se afasta dos rigores de estudos filológicos, sendo manifestada a preferência por um vocabulário

simples, característico do caboclo em seu cotidiano. Como representação da multiplicidade de vocábulos regionais introduzidos na língua portuguesa oficial do Brasil, o poema é uma comprovação de que "a doçura e a elegância da nossa prosódia melhor se coadunam à suavidade expressional do brasileiro" (MENEZES, 1993, p. 415). Dessa forma, a mudança vocabular expressa em *Cuia Pitinga* reforça o caráter plural da literatura brasileira produzida em cada região deste país.

Ao se reportar ao livro *Cuia Pitinga* como a representação de muitas características da região, do qual o poema "Cromo XXV" condensa a totalidade representada pela obra, Bruno de Menezes considera que, por ser "repositório de cativante humor e sonora e amena poesia, de certo não deixará de ser o fruto opimo de nossas reações propulsoras, que hão de assegurar aos descrentes de nossos arrojos toda a pujança intelectual da Amazônia" (MENEZES, 1993, p. 416). Dessa forma, há o reconhecimento do valor literário, ainda que não haja aprovação de uma crítica nacional em relação a essa produção na Amazônia. Apesar disso, o surgimento de obras como *Cuia Pitinga* é certamente uma possibilidade de atravessar as fronteiras regionais, já que, embora reportando-se às necessidades primárias dos habitantes da região, numa linguagem local, associa-se ao requinte prosódico de um idioma pátrio.

As referências à Amazônia aparecem no poema já no primeiro verso pela demonstração da casa rústica, construída com palha de inajá, uma palmeira nativa da região, localizada próximo ao igarapé, nome dado a pequenos rios. A partir do terceiro verso são citadas comidas como o tacacá, iguaria indígena feita com tucupi que é um caldo retirado da mandioca, a goma, o resíduo retirado do tucupi, acrescentando-se jambu, erva nativa que proporciona a sensação de tremor nos lábios e na língua, e também camarão seco. No quarto verso há menção ao caribé, mingau feito com farinha. No primeiro verso da segunda estrofe é citado o beiju, comida também de origem indígena e, no último verso da mesma estrofe, é mencionado o chibé, mistura de farinha e água ingerida como acompanhamento de alguma proteína, de preferência assada. No primeiro verso da terceira estrofe há referência à cuia, vasilha feita de uma cabaça cortada ao meio, utilizada como tigela, onde geralmente se bebe o açaí; ainda na terceira estrofe, no segundo verso é referido o copiá, nome dado ao alpendre ou varanda, geralmente

localizados na parte frontal das casas ribeirinhas, onde são penduradas redes, que no poema é feita de cipó, característica do estilo indígena.

A relação estabelecida entre o caboclo e a natureza é percebida no poema como uma forma de interferência no seu modo de vida que, na tentativa de adaptação às condições do meio, apropria-se dos recursos existentes na região, como modo de manutenção da sua subsistência, num processo metamorfósico, que representa a própria vida de uma região, com múltiplas possibilidades entre as águas e as terras, embaladas em movimento constante de imersão ou emersão, em acompanhamento ao fluxo das águas, de acordo com as duas estações da região.

Em comparação à proposição de Alfredo Bosi, com referência ao período áureo da civilização humana na antiguidade grega, observa-se a retratação de um espaço amazônico, evidenciado num poema que demonstra combinações sensíveis do cotidiano da região. Nesse sentido, a expressão poética é manifestada por uma ação mítica, com foco na plenitude de uma vida simples, distante das necessidades trazidas pela sociedade de consumo. Assim, "[A] poesia que busca dizer a idade do ouro e o paraíso perdido acaba exercendo um papel humanizador das carências primárias do corpo: a comida, o calor, o sono, o amor (BOSI, 1977, p. 154). Nesse sentido, o poema "Cromo XXV" é uma representação do local onde o caboclo tem o que lhe é essencial, seja por uma habitação simples, pelo alimento, identificado com comidas regionais, e também pela necessidade afetiva, marcada pela saudade e desejo de estar acompanhado da pessoa amada para partilhar aqueles bons momentos.

Ao término de seus comentários acerca do livro de Jacques Flores, Bruno de Menezes o aponta como a centralização de um notável movimento literário, no qual o poeta "recolhe no seu objetivo primacial o que a nossa geração dispersou, alanceada de privações e desamparos" (MENEZES, 1993, p. 416). É possível perceber nessa observação um elogio ao poeta que não se deu por vencido diante de todas dificuldades daquele momento, empenhando-se numa produção literária de real valor, ainda que distante de um reconhecimento.

Por fim, ressalte-se aqui a visão do autor à predestinação de uma literatura, que pelo distanciamento dos locais onde a crítica está concentrada, com outros interesses, bem além de critérios relacionados à qualidade da produção literária, está fadada ao insucesso,

restando como único recurso a saída de Belém para outros centros, afim de obter maior visibilidade, pois aquele que "traz no destino o fatalismo das letras, em nossa terra, e daqui não dá o fora, com assinaladas exceções, não escapa à trágica sorte dos 'Barqueiros do Volga'" (MENEZES, 1993, p. 387). Nesse sentido, fica estabelecida uma analogia entre as condições enfrentadas na Amazônia, semelhante ao que acontece na Rússia, sendo tomada como ilustração a obra do pintor russo Ilya Repin, que retratou, no século XIX, o sacrifício feito pelos barqueiros que navegavam no rio Volga e, em partes pouco profundas, desciam do barco, num esforço de arrastá-lo pela areia, contra o curso natural da água. Isso se assemelha aos literatos da Belém do início do século XX que, sem conseguirem abandonar o barco, insistiram em ficar, na certeza de que é necessário continuar embora remando contra a correnteza.

Referências

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

MENEZES, Bruno de. **Obras Completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura – Conselho Estadual de Cultura, 1993 (Série Lendo o Pará). Vol. II.

A POÉTICA DO TEMPO EM INGLÊS DE SOUSA

Messias Lisboa Gonçalves (UFPA)[1]

Resumo: O paraense Inglês de Sousa é autor das obras literárias: *História de um Pescador* (1876), *O Cacaulista* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877), *O Missionário* (1891) e *Contos Amazônicos* (1893). Importa mencionar que essas obras necessitam de uma escuta poética, situação que há muito lhes vêm sendo negadas. Sendo assim, o objetivo deste estudo, é pesquisar o tempo poético em *O Cacaulista*. Diante disso, é necessário lançar-se no abismo do pensamento e realizar uma crítica literária enquanto escuta poética da questão do tempo.
Palavras-chave: Tempo; Poética; Escuta; Romances; Inglês de Sousa.

Para início de conversa...[2]

Inglês de Sousa (1853-1918) nasceu na cidade interiorana de Óbidos, localizada na província do Grão-Pará, em 28 de dezembro de 1853, e faleceu no Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1918. O escritor paraense passou a maior parte de sua vida fora da cidade natal, mas foi na região amazônica que o escritor se inspirou para compor as suas obras literárias.

Em 1876, Inglês de Sousa publicou em livro os romances *História de um Pescador* e *O Cacaulista*, e, no ano seguinte, *O Coronel Sangrado*, em 1877[3], todos sob o pseudônimo de Luiz Dolzani.[4] Em 1891, publicou *O Missionário*[5], seu romance de maior repercussão, que, assim como os outros, também foi associado ao movimento naturalista.

Amigo de Sílvio Romero, a ele dedicou sua última obra de ficção, *Contos Amazônicos*, publicada em 1893, no Rio de Janeiro. Contudo, a produção ficcional de Inglês de Sousa não ganhou maior atenção da crítica no período em que foi lançada, com exceção de *O Missionário*, que recebeu notoriedade logo após a sua publicação. No

[1] Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador do Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). *E-mail*: meslisboa@gmail.com

[2] Sobre as informações biográficas a respeito de Inglês de Sousa citadas neste trabalho, cf. SALLES, Vicente. Introdução. In: *História de um Pescador* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007, p. 19-29.

[3] É preciso sublinhar que *O Coronel Sangrado* foi publicado em 1877 na *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras* e a primeira edição do romance no suporte livro ocorreu somente em 1882, pela Tipografia do *Diário da Manhã*. No entanto, a data de publicação do romance ficou fixada pela história literária oficial como sendo em 1877. Cf. FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa*: imprensa, literatura e Realismo. 2015. 307 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2015.

[4] O pseudônimo "Luiz Dolzani" é em homenagem a um bisavô italiano e paterno de nome Pier Antônio Dolzani.

[5] "Inglês de Sousa é sobretudo conhecido em nossa literatura como o autor de *O Missionário* e dos *Contos Amazônicos*" (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 159).

entanto, compreendemos que Inglês de Sousa ainda está a merecer uma melhor atenção da crítica.

As três primeiras obras do romancista, publicadas sob o pseudônimo Luiz Dolzani, receberam do autor o título geral de *Cenas da vida do Amazonas*. Ademais, os romances *História de um Pescador*, *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado*, que constituem essa coleção, centralizam o homem da Amazônia oitocentista em suas narrativas. Inglês de Sousa (Luiz Dolzani), no prefácio de *História de um Pescador*, intitulado "Ao leitor", faz referência à série de romances que vieram a público:

> A *História de um pescador* é um episódio das CENAS DA VIDA DO AMAZONAS, coleção de romances escritos e por escrever; por isso há de o leitor notar certa falta de necessária descrição de caracteres, e há de ver aparecerem personagens, sem que os preceda o retrato físico e moral. Verá também aludir-se durante o correr da ação a fatos, narrados em outros romances.
> Apesar disto a *História de um pescador* forma uma ação distinta, embora ligada à dos outros romances da série (DOLZANI, 2007, p. 41).

Diante disso, percebemos que o autor anuncia a coleção de romances ligados entre si, embora *História de um Pescador* possua "uma ação distinta". No introito de *O Cacaulista*, também sob o pseudônimo de Luiz Dolzani, reconhece o inacabamento da obra e assegura ainda que essa requer uma continuidade:

> O romance que se vai ler foi escrito em 1875 na cidade do Recife, quando o autor cursava o quarto ano da faculdade de Direito.
> Fazendo parte da coleção *Cenas da Vida do Amazonas*, não é completo, como verá o leitor, e os episódios que nele se narram hão de ter o seu complemento no Coronel Sangrado, romance que brevemente sairá à luz (DOLZANI, 2004, p. 17).

Assim, *O Cacaulista*, escrito em 1875, foi o primeiro romance redigido para a série inglesiana *Cenas da vida do Amazonas*. Além disso, consta, no último capítulo do romance, que o autor escreveu a obra em Recife e terminou-a no dia 24 de junho de 1875. No entanto, foi lançada em volume em dezembro de 1876, em Santos, com uma tiragem de 600 exemplares. Esse romance apresenta um desfecho aparentemente inusitado e a necessidade de prosseguimento na narrativa de *O Coronel Sangrado*.

Assim, após essa breve apresentação da série *Cenas da vida do Amazonas*, importa mencionar que a minha dissertação de mestrado *Tempo e memória em O*

Cacaulista e O Coronel Sangrado, de Inglês de Sousa (2018) aponta que as diversas chaves de leituras, consagradas pela crítica, da ficção inglesiana são caracterizadas principalmente pela textura histórica, antropológica, social, política e cultural.

Porém, essas variadas formas de estudos não esgotaram a palavra fecundante do texto inglesiano, visto que as obras de Inglês de Sousa inauguram a si mesmas e nos convidam a escutá-las para além do histórico e do documental. Desse modo, essas obras necessitam de uma escuta poética, situação que há muito lhes vêm sendo negadas.

Diante de tal fato, na realização desta pesquisa nos afastaremos da lente à qual os romances de Inglês de Sousa foram submetidos pela crítica. No tocante, pesquisando a prosa ficcional inglesiana, foi possível constatar que essa produção sofre um "obscurecimento do notável lastro estético engendrado pelo autor" (TUPIASSU, 2004, orelha), para usar as palavras de Amarílis Tupiassu.

Destarte, é preciso sublinhar que a insistência e a permanência na forma de interpretar os romances de Inglês de Sousa apenas sob o víeis da perspectiva documental sócio-político-histórica é uma maneira de não permitir a manifestação do poético dessas obras, que resistem e sobrevivem ainda como processos da linguagem. Amarílis Tupiassu (2004) acredita que "é ato de *justiça estética* recuperar das brumas das simplificações o talento de Inglês de Sousa" (TUPIASSU, 2004, orelha, grifo nosso).

Isto posto, as obras inglesianas não podem ser reduzidas às fórmulas de uma interpretação engessada que apenas confirmam um julgamento prévio do leitor/intérprete, visto que é preciso permitir que o poético se expresse. Assim sendo, Manuel Antônio de Castro reflete que,

> O poético é a incessante reinvenção do cotidiano. Por isso o poético é a ação se fazendo linguagem, o ser se dando, sendo tempo, presenteando-se. O cotidiano não é o cronológico de um agora. É o presente do que não cessa de se inaugurar. E toda inauguração é sempre inauguração do mesmo, o que é o contrário da repetição da mesma coisa. O mesmo é o poético vigorando. É o extraordinário do ordinário, a face sempre nova da realidade na realização do instante, porque o instante é o presentificar-se do que é. O poético é. É enquanto se pensa (CASTRO: Poético, 2).[6]

[6] Todas as referências que vierem nesse formato estão de acordo com as normas de citação sugeridas pelo dicionário digital *Dicionário de Poética e Pensamento*, de Manuel Antônio de Castro. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acessado em: 7 set. 2017.

Por isso, a ficção inglesiana é, além do histórico e do documental, e dialogar com essas obras de forma originária ao longe de uma lente de interpretação já legitimada, possibilita conhecê-las não epistemologicamente, mas ontologicamente. Assim, as obras de Inglês de Sousa inauguram a si mesmas e nos convidam a escutá-las.

Com isso, é justo libertar a emersão de outras janelas de sentidos que as obras podem apresentar, pois é "bem lícito falar nas janelas transversais do texto inglesiano, ou melhor, no emaranhado de janelas, frestas, fendas que vão se abrindo dóceis à contemplação do leitor" (TUPIASSU, 2004, orelha). Diante disso, destacamos a seguinte reflexão de Angela Guida (2014):

> Quando nos abrimos ao apelo da escuta poética, uma clareira nos irradia e nos prepara para a libertação da caverna e dos *ismos* inerentes a ela, ara e prepara a nossa sensibilidade para nos doarmos à escuta de versos que questionam certezas de toda ordem: metafísica, linguística, gramatical, histórica, biológica, teológica e tantas outras, porque quando somos livres de conceitos e pré-conceitos, podemos *escutar* a *cor* das aves, sem que isso soe absurdo (GUIDA, 2014, p. 78).

Assim, a escuta poética rompe com o invólucro aprisionante da obra de arte, ou seja, rompe com os *ismos*[7], que viciam a leitura do intérprete, que, a partir de tantas formas, busca justificar as categorias literárias que classificam as obras de arte, talvez, uma classificação por meio de semelhanças, mas as obras por serem autênticas excedem a periodização literária, convidando o intérprete a escutá-las. Diante disso, comecei a raspar a tinta com que me pintaram os sentidos e principiei a compreender que a obra é um processo ininterrupto de desvelamento[8] e velamento das questões.

[7] Entendemos que a autora Angela Guida, ao usar o termo *ismos*, esteja se referindo aos estilos literários, como, por exemplo, o "Romant-ismo", "Real-ismo", "Natural-ismo", e assim por diante. Cf. GUIDA, Angela. Escuta. In: CASTRO, Manuel Antônio de [et al.]. *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

[8] "Os gregos diziam verdade com a palavra *aletheia*. Como traduzi-la? O alcance da tradução é que dirá ou tentará dizer todo o âmbito do que queremos dizer por verdade. Temos de sair da concepção dela como o que é lógico e real. Isto é certo, mas não é tudo o que a realidade implica, pois, além de ser lógica ela também é dialética. Toda dialética é lógica, verdadeira, porém nenhuma lógica é dialética. Isto implica dizer que na lógica nunca acontece o que é e o que não é, isto é, a negatividade. É nesse sentido que *aletheia* pode ser traduzido para o português como *desvelamento*. Tanto mais se desvela, mostra, quanto mais se vela, se retrai. O prefixo português *des-* tanto diz negação quanto intensificação. Isto pode dizer: quanto mais se mergulha no desvelamento tanto mais se aprofunda o velamento e, dialeticamente, o desvelamento. Isso é a verdade da realidade, não da lógica. Não podemos esquecer que tanto em lógica quanto em dialética, o radical está na palavra *logos*, submetida a múltiplas interpretações ao longo do percurso ocidental. Porém, nenhuma consegue abarcar toda a profundidade e mistério que essa palavra diz e provoca a pensar" (CASTRO: Desvelamento, 1).

Isto posto, é importante perceber que o narrador de *O Cacaulista* descortina, de forma especial, o pensamento do protagonista Miguel Faria da seguinte forma:

> *Todo o passado desenrolava-se diante de Miguel, com as dores e as raras alegrias*. O acre sofrer do amor-próprio espezinhado, da vaidade amesquinhada, do orgulho ofendido, o desejo rebelde de vingança, todas as tristes recordações de um passado amargurado. As esperanças mortas, os projetos dourados desaparecidos ao menor sopro da adversidade, os desenganos todos lhe reviviam n'alma, como se tudo fosse agora! (SOUSA, 2003, p. 67, grifo nosso).

Perante a escuta que Miguel faz do tempo, destacamos a compreensão de que o tempo pretérito se desvela diante de Miguel e lhe traz as vivências passadas. Assim, a vida presente de Miguel é somada com as experienciações passadas.

Compreendemos que Miguel tenderá a perceber que se livrar da experienciação passada é impossível, pois o tempo pretérito, que também é presente, constitui a sua memória. Miguel está lançado no tempo, que é vida. Muito mais que isso, Miguel vive e, aos poucos, por mais difícil que possa ser, o tempo tende a ser aceito enquanto uma questão e constitui sentido para a sua vivência. Por isso, lembrar é tão importante para a vida quanto esquecer.

No entanto, é imprescindível percebermos que nos esquecemos para seguir em frente e poder experienciar o real. Não apagamos o passado por não podermos apagar a vida. Assim como o homem não consegue pular a própria sombra, não se pode existir sem ter vida, e Miguel não quer apenas ter vida, mas também viver e existir.

De acordo com Benedito Nunes (1988), "a ideia de tempo é conceitualmente multíplice; o tempo é plural em vez de singular" (NUNES, 1988, p. 23). A partir desse ponto de vista, cabe neste estudo uma noção de tempo que se opõe ao tempo controlado pelo relógio, o que possibilita perceber o tempo enquanto uma questão. Assim, Martin Heidegger (2005) reflete que

> Dizemos "agora" e pensamos no tempo. Mas em parte alguma do relógio que nos indica o tempo encontramos o tempo, nem no mostrador nem no mecanismo. Tampouco encontramos o tempo nos cronômetros da técnica moderna. Impõe-se a afirmação: quanto maior a perfeição técnica, isto é, quanto mais exatos no efeito de medição, tanto menor será a oportunidade para meditar sobre o que é próprio do tempo (HEIDEGGER, 2005, p. 258).

Sendo assim, a contagem do tempo pelo relógio não demonstra o que seja o tempo nem tão pouco expressa o que seja o fluir contínuo do tempo, porque o tempo é uma questão. Desse modo, já que o tempo é uma questão, não é possível ao homem viver fora do tempo nem sem o tempo.

Então, o tempo não pode ser encontrado na cronometragem da máquina criada pelo homem com o intuito de dominá-lo, mais afinal "onde, porém, está o tempo? É, aliás, o tempo e possui ele algum lugar? O tempo, sem dúvida, não é nada" (HEIDEGGER, 2005, p. 258). Manuel Antônio de Castro esclarece que "o nada, possibilidade das possibilidades, é sempre doação de novas realizações, tempo sendo, que voltam sempre ao nada que é tudo" (CASTRO: Nada, 5).

No mais, o tempo que o homem intentou controlar por meio de um relógio contador não pode ser comensurado, uma vez que existe uma concepção de tempo que se estende e se faz presente nas ações do próprio homem, fugindo assim de qualquer medição ou cálculo.

Martin Heidegger (2005) nos explica que o tempo é presença, o tempo é poético, o tempo é acontecer e o tempo é destinado a cada ser vivente. Nesse sentido, o tempo é vida sendo. Em consonância com esse pensamento, Manuel Antônio de Castro menciona que

> O vivente só vive e sabe que vive e pensa a vida porque sua vida como vivente já vigora na vida como tempo e este como unidade ou sentido. A sucessividade de nossa vida nunca nos aparece nem como um amontoado desconexo de momentos nem como uma sequência linear e causal de vivências. Vivemos de surpresas inesperadas. Isso é o sentido não a explicação racional e muito menos o significado (CASTRO: Tempo, 7).

O tempo instaura sentido na vida do ser vivente e, por isso, a vida ininterrupta daquele que vive não se apresenta como um aglomerado de momentos. A vida não pode ser pausada, uma vez que é contínua. Nem mesmo quando dormimos, deixamos de viver ou de termos vida, mas, como somos um ser temporal, findamos. No entanto, o tempo e a própria vida continuam existindo, e a nossa existência só tem sentido por causa do tempo, e o tempo é vida.

A vivência temporal é o tema de onde deveremos sempre partir e para o qual sempre retornaremos ao estudarmos o pensamento bergsoniano. Importa mencionar que, quando um pensamento repousa inteiramente sobre um fato originário, a saber, o da

passagem do tempo, não é de se espantar que as respostas científicas universalmente aceitas apareçam como insuficientes, uma vez que tais explicações não esgotam o sentido primitivo dessa passagem e não expressam o que seria por natureza inexprimível.

Além disso, Henri Bergson (2010) reflete que a memória tem tanto a função de "recobrir" de lembranças a percepção imediata quanto a de contrair os múltiplos momentos e condensá-los, conferindo a essa multiplicidade de momentos um aspecto de unidade (ou continuidade):

> Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (BERGSON, 2010, p. 31).

Desse modo, a memória agrupa as vivências pessoais, representa o passado e também o presentifica, além de adquirir uma função criadora, pois cria um passado ao estabelecer relações com os vários conteúdos percebidos em momentos diversos do tempo vivido.

Considerações finais

Miguel, em sua travessia inclinada especialmente para a questão do tempo – do tempo vivido –, foi se constituindo enquanto humano. Assim sendo, Henri Bergson destaca a compreensão de tempo enquanto duração, um tempo contínuo que não se enquadra na divisão clássica do tempo. Com efeito, o tempo lança Miguel na vivência do humano, que, ao longo da sua travessia, foi percebendo significado no passado, que nem passado seria, pois é também presente. Por isso, o nosso personagem não pode ignorar as vivências pretéritas.

Assim, focalizamos Martin Heidegger (2005), Henri Bergson (2010), Benedito Nunes (1988) e Manuel Antônio de Castro (2017) que aprofundam o pensamento na questão do tempo. Ademais, o diálogo com esses pensadores permitiu ampliar a nossa compreensão a respeito do tempo poético que se desvela na narrativa ficcional de Inglês de Sousa.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de. "Desvelamento, 1". In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Desvelamento>. Acessado em: 9 jul. 2017.

_____. "Nada, 5". In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Nada>. Acessado em: 23 dez. 2017.

_____. "Poético, 2". In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Poético>. Acessado em: 7 set. 2017.

_____. "Tempo, 7". In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Tempo >. Acessado em: 1 out. 2017.

DOLZANI, Luiz [Inglês de Sousa]. Introito. In: SOUSA, Inglês de. *O Cacaulista* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2004, p. 17.

DOLZANI, Luiz [Inglês de Sousa]. Ao leitor. In: *História de um pescador* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007, p. 41.

FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa*: imprensa, literatura e Realismo. 2015. 307 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2015.

GONÇALVES, Messias Lisboa. *Tempo e memória em O Cacaulista e O Coronel Sangrado, de Inglês de Sousa*. 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

GUIDA, Angela. Escuta. In: CASTRO, Manuel Antônio de [et al.]. *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 77-78.

HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: _____. *Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira*: prosa de ficção (de 1870 a 1920). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SALLES, Vicente. Introdução. In: *História de um Pescador* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007, p. 19-29.

SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O Coronel Sangrado* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2003.

_____. *O Cacaulista* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2004.

_____. *Contos Amazônicos*. Belém: EDUFPA, 2005.

_____. *História de um pescador* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007.

TUPIASSU, Amarílis. Orelha do livro. In: SOUSA, Inglês de. *O Cacaulista* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2004.

FICÇÃO, SUICÍDIO E ANTROPOLOGIA NO CORAÇÃO DAS TREVAS: *NOVE NOITES* E *OS PAPÉIS DO INGLÊS*

Daniel Moutinho Souza (UFRJ)[1]

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma leitura comparativa dos romances *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002) e *Os papéis do Inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho (2000). No primeiro, é investigado o suicídio verídico do antropólogo norte-americano Buell Quain, em 1939. O narrador, ao ler sobre o episódio em um artigo de jornal, torna-se obcecado por esse episódio. No segundo, o narrador se interessa pelo misterioso suicídio de um antropólogo inglês ocorrido no interior de Angola em 1923 e narrado em uma crônica publicada em 1927. Ambas as narrativas são marcadas pela autorreferencialidade e pela oscilação permanente entre pesquisas históricas e invenção ficcional.
Palavras-chave: Metaficção; Romance angolano; Romance brasileiro; Impulso documentário.

Em 1923, havia um cidadão inglês chamado Perkings, que caçava elefantes nos confins da África, entre os territórios das atuais Angola e Zâmbia. Certo dia, ele se desentendeu com um concorrente Grego e o matou. Pegou o carro e se dirigiu às autoridades portuguesas para se entregar. Elas não deram atenção ao caso. Então ele voltou para seu acampamento. Depois da segunda tentativa de fazer os portugueses registrarem a ocorrência ele desistiu: "o Inglês se mune de uma lata de petróleo, abre a porta do curral dos animais e abate a tiro, um a um, tudo quanto é boi, carneiro ou galinha, depois os cães, rega com petróleo a sua tenda, deita-lhe fogo e, finalmente, vira para si a arma, encosta-lhe o peito e dispara." (CARVALHO, 2000, p. 19)

Esse episódio aparece em uma crônica de 1927 de autoria de um capitão português, Henrique Galvão, que serviu em Angola. A crônica se chama "O Branco que Odiava as Brancas" e faz parte de um livro intitulado *Em Terra de Pretos*.

Cerca de 50 anos depois, esse livro caiu nas mãos de um jovem poeta e documentarista nascido em Portugal, Ruy Duarte de Carvalho. Ele havia passado parte da infância no sul de Angola, acompanhando o pai, que caçava elefantes. E passou a viver em Angola e adotou a cidadania e identidade angolanas. Estudou Antropologia na França e depois voltou a Angola para estudar os Kuvale, um povo pastor de gado nômade do sul do país.

[1] Mestre e Doutor em Literatura Comparada (UFRJ), Professor de Língua Portuguesa e Literaturas no Colégio Pedro II (RJ). Contato: daniel.moutinho@gmail.com.

O romance *Os papéis do Inglês* resultou desse movimento de retorno. Ruy Duarte emprega um recurso que se tornou comum na ficção contemporânea: o narrador cuja identidade se confunde com a do próprio autor. Sabemos disso pelas coincidências biográficas e por diversas marcas no discurso. Por exemplo, esse narrador fala de si como antropólogo que estuda os Kuvale.

O ponto de partida do romance se dá quando esse narrador conta a alguns companheiros de viagem sobre a história do Inglês, Perkings. Um desses colegas, então, diz que seu avô trabalhara para um Inglês e herdara uns "papéis" dele. E depois tinha vendido esses papéis para um homem branco. Isso ativa a memória e a imaginação do narrador no sentido de achar que esse homem branco era seu próprio pai. E começa sua busca pelos "papéis do Inglês". O romance então narra essa busca.

> A minha corrida atrás de uns papéis, do meu pai mas que podiam ser também os do Inglês da estória do Galvão, gera a acção de que há-de resultar uma segunda estória. Será da minha acção enquanto personagem, assim, que resulta essa outra estória que é, afinal, a da minha elaboração da própria estória do Galvão. Vou ter de contar-me, tratar-me, pois, enquanto personagem desta história. E essa então será, comigo a actuar lá dentro e a primeira inscrita nela, a tal estória que tenho para contar-te. E quem narra não há-de ter, ele também, que dar-se a contar?" (CARVALHO, 2000, p. 38)

Está configurado o caráter metanarrativo do romance. O narrador irá oferecer sua versão para a crônica de Henrique Galvão, modificando deliberadamente vários elementos:

> Na versão do Galvão, a morte do Inglês ocorre com arma de fogo, mas isso pode muito bem corresponder, julgo, a uma opção sua enquanto narrador, mais conforme, talvez, e segundo o seu critério, ao perfil de um aristocrata, tal como a motivação directa do crime, por ele atribuída a uma intempestiva reacção do Inglês a insinuações torpes do Grego acerca da sua aversão a mulheres brancas." (CARVALHO, 2000, p. 20)

Ele portanto duvida da veracidade, da confiabilidade da crônica inicial, e a recria. Adverte: "eu, a deter-me agora nesta estória, haveria de introduzir muita perturbação e muita invenção minhas na versão das coisas" (CARVALHO, 2000, p. 20). E mais adiante: "não te espantes nem penses que é tudo, afinal, invenção minha. Do que inventar dar-te-ei notícias explícitas." (CARVALHO, 2000, p. 30)

Assim, *Os papéis do Inglês* tem um movimento narrativo duplo: alterna-se entre a busca do narrador-antropólogo pelos papéis que talvez esclarecessem o suicídio e a

história de Perkings. Para isso, de fato inventa e, na maior parte das vezes, cumpre a promessa de "dar notícia explícita" do que inventa.

A invenção segue duas fontes principais: a própria experiência do narrador-autor e a intertextualidade. Ruy Duarte cria um passado para *sir* Perkings. Cria um prenome para ele – "Archibald Perkings, é assim que vou passar a chamar ao Perkings da 'minha' estória", (CARVALHO, 2000, p. 48) – e imagina-o como um *outsider* entre em um congresso de antropólogos, talvez por o próprio Ruy Duarte se sentir assim. O fato que o leva a se autoexilar na África vem de um conto de Joseph Conrad, "The return".

> Quando o que te tenho vindo a contar se insinuou na minha divagação daquele ano, a figura do Inglês e as interrogações sucessivas sobre o que poderia tê-lo levado ao Kwando e ao fim a que se iria destinar ali, foi no décor e nas situações dessa estória que passei a colocá-las" (CARVALHO, 2000, p. 55).

Após meditar numa ponte sobre o Tâmisa, Archibald Perkings, "seguiu dali em direcção a casa para ir encontrar lá a mesma exacta carta com que Alvan Hervey depara na novela de Conrad. É da mulher. A dizer que o abandona." (CARVALHO, 2000, p. 58). Daí então, desgostoso com a profissão e com o casamento, isola-se na África.

Na segunda metade do romance, após ter dado sua explicação para o surto suicida de Perkings, o narrador comenta que faltava uma explicação para a morte do Grego e começa uma aparente digressão familiar. Sua investigação é interrompida pela viagem de um primo que mora em Portugal. Ele acompanha esse primo na região do Namibe, mas este faz uma série de questionamentos sobre as escolhas profissionais e pessoais do narrador até o ponto de irritá-lo. A tensão entre eles cresce de tal modo que diz o narrador: "arma sim, eu tinha, um pistolão de guerra calibre 9, de fabrico espanhol e afiançada pela polícia, e que, escutasse bem, arma daquela só não dava para abater gazela porque serve é mais para matar gente... (...) O Grego poderia ter-se finado assim." (CARVALHO, 2000, p. 118). Ou seja, ele cria a motivação do Inglês para matar o Grego a partir de seu próprio desejo – não concretizado! – de matar o primo.

Portanto, toda a dinâmica de *Os papéis do Inglês* é esta: um texto lido pelo autor-narrador é ponto de partida para um exercício ficcional.

Nove noites como "impulso documentário"

O escritor Bernardo Carvalho escreveu para a *Folha de S. Paulo* uma resenha crítica sobre *Os papéis do Inglês* em 06 de janeiro de 2001, chamando-o "uma narrativa

autorreflexiva das mais peculiares e originais" (CARVALHO, 2001). Em maio do mesmo ano, foi publicado também na *Folha* o artigo "Paixão etnológica", no qual a antropóloga Mariza Corrêa cita, *en passant*, o suicídio do antropólogo americano Buell Quain no Brasil, em 1939. No ano seguinte, Bernardo Carvalho lançaria o romance *Nove noites*, inspirado explicitamente pelo artigo de Mariza Corrêa e, implicitamente, por *Os papéis do Inglês* – que é a nossa hipótese central deste trabalho. A intenção é demonstrar que a composição de *Os papéis do Inglês* parte de um "impulso ficcional", enquanto a de *Nove noites* é marcada por um "impulso documentário" – conceito desenvolvido pelo fotógrafo americano Stuart Franklin (2016).

A partir da leitura do artigo de Mariza Corrêa no jornal, o narrador de *Nove noites* começa a investigar as possíveis razões para o suicídio de Buell Quain. O primeiro terço do livro é marcado por essa pesquisa. Ficamos sabendo da missão antropológica norte-americana, intermediada pelo Museu Nacional no Rio de Janeiro. Quain esteve no Centro-Oeste, depois teve uma passagem pelo Rio de Janeiro e depois foi para a aldeia Krahô, próximo à cidade de Carolina, no Maranhão. Depois de alguns meses, matou-se de um modo brutal no meio da selva, no percurso entre a aldeia e a cidade. Esse início do romance é marcado por uma linguagem objetiva e por diversas informações que situam o enredo no universo do real – o artigo de jornal, uma entrevista com o antropólogo Luiz de Castro Faria (que conheceu Quain e viria a falecer em 2004, aos 91 anos). Um dos recursos mais importantes mobilizado por Bernardo Carvalho nesse momento é a presença de três fotografias:

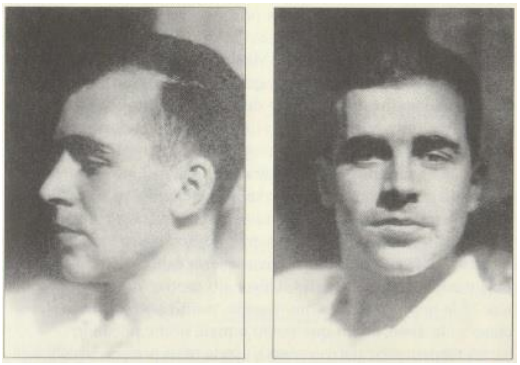
Imagem 1 – Antropólogos brasileiros e norte-americanos com Lévi-Strauss

*Nota: Da esquerda para a direita: Edson Carneiro, Raimundo Lopes, Charles Wagley, Heloísa Alberto Torres, Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria: antropólogos brasileiros e norte-americanos na passagem do francês Claude Lévi-Strauss no Rio de Janeiro.

Fonte: CARVALHO, 2006, p. 27.

Uma delas, tirada no jardim do Museu Nacional, reúne quatro antropólogos brasileiros, dois norte-americanos, ao lado do francês Claude Lévi-Strauss. As outras mostram o próprio Buell Quain, de blusa branca, de frente e de perfil. São apresentadas como fotos com que ele presenteava as pessoas que conhecia nas suas andanças pelo mundo. Essas três fotos têm, dentro de *Nove noites*, a intenção evidente de fincar o pé da narrativa no ambiente do real, e o autor é bastante bem-sucedido na estratégia de misturar, fundir, o universo de invenção ficcional que o romance supõe e o mundo do real.

Imagem 2 – Fotos com que Buell Quain presenteava conhecidos



Fonte: CARVALHO, 2006, p. 23.

No segundo terço do livro, o narrador interrompe esse relato de pesquisas e começa a contar uma série de experiências pessoais de sua infância. Ele visitava a região do Xingu com frequência, acompanhando o pai, que tinha negócios por lá. "Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu" (CARVALHO, 2006, p. 53)[2]. Essa estrutura "Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder" ocorre várias vezes no discurso desse narrador, com pequena variação de palavras e pontuação. O objetivo parece ser o de mostrar que a escrita do texto não é uma pauta apresentada por uma instituição (jornal, por exemplo) ou outra pessoa, mas uma iniciativa individual. Um impulso que se aproxima da intenção documentária, e não ficcional: "Ninguém me

[2] A primeira edição de *Nove noites* data de 2002, mas neste trabalho utilizamos como referência a edição de bolso, de 2006, também pela Companhia das Letras.

perguntou nada, mas (mesmo assim) eu fui pesquisar por conta própria.". Assim, parece haver relação com a alternância entre o tom jornalístico com a obsessão desse narrador com a história.

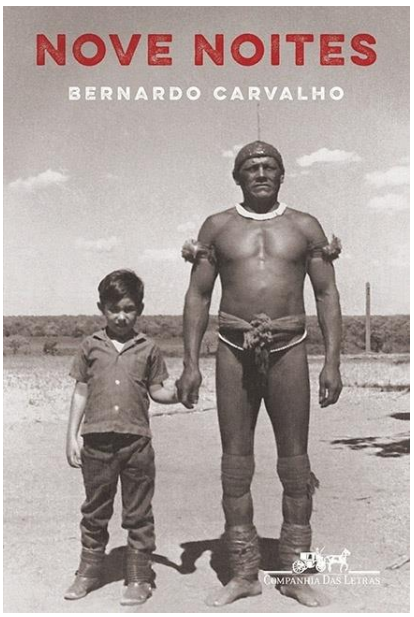
De todo modo, não parecem experiências muito agradáveis. Ele conta uma série de traumas e riscos vividos nessas viagens. É só agora que passamos a conhecer melhor o narrador: ele é jornalista, mora em São Paulo, foi correspondente em Paris, entrevistou Lévi-Strauss duas vezes, é bisneto do marechal Rondon... Todas essas informações estão nas páginas de *Nove noites* e "batem" com a biografia do próprio autor, Bernardo Carvalho, em mais uma estratégia de fundir realidade e universo ficcional. E mais uma vez reforçada pela fotografia.

Na primeira edição do livro, em 2002, a foto vinha na orelha do final do livro, sobre a legenda: "O autor, aos seis anos, no Xingu.". Anos depois, em 2015, a Companhia das Letras fez uma nova edição colocando essa foto na capa. É possível perceber o menino Bernardo incomodado pelo sol frontal, enquanto o índio, de mãos dadas com ele, posa impávido, imponente. De novo, Bernardo Carvalho quer nos mostrar que a ficção está impregnada da experiência no mundo do real.

Imagem 3 – Imagem na orelha da primeira edição

Fonte: CARVALHO, 2002

Imagem 4 – Capa da edição de 2015



Fonte: CARVALHO, 2015.

Só que as fontes sobre Buell Quain, e sobretudo sobre seu suicídio, são escassas e distantes demais. De modo que resta ao escritor complementar o seu relato com a ficção. Nesse aspecto seu procedimento se afasta inteiramente daquele de Ruy Duarte de Carvalho em *Os papéis do Inglês*: *Nove noites* jamais dá notícia explícita do que inventa.

Vimos que, antes da publicação do artigo de Mariza Corrêa na *Folha de S. Paulo*, apresentado como origem do interesse do autor por Buell Quain – e portanto origem do próprio *Nove noites* –, Bernardo Carvalho havia elogiado a obra de Ruy Duarte no mesmo jornal. A semelhança entre os enredos também é nítida: ambos buscam explicações para suicídios remotos tanto no tempo como no espaço. Não dispondo de informações específicas, tomam atitudes diferentes: Ruy Duarte utiliza como mote para um exercício ficcional, apropriando-se de referências intertextuais e de experiências próprias, de maneira que um tema central do romance é a invenção do próprio enredo.

Nove noites também é sobre a construção da narrativa do suicídio, e Bernardo Carvalho também lança mão de se incluir dentro do enredo, mas não explicita onde e quando inventa. Assim, dá um passo à frente ao tornar o universo do real e do ficcional indistinguíveis um do outro, e deixar a tarefa de entendê-los totalmente a cargo do leitor.

Por isso, *Nove noites* se apresenta como uma narrativa movida pelo impulso documentário: de pesquisar, investigar, descobrir, relatar as causas do suicídio de Quain; ainda que existam elementos de invenção nele. Sobre esse livro, Bernardo Carvalho disse

à *Folha de S. Paulo* ainda em 2002; "Eu não deveria dar entrevista. Tudo o que eu disser pode ser usado contra a minha ficção" (MACHADO, 2002). Para a revista *Trópico*, o autor contou:

> não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. (...) mesmo as partes em que elas [pessoas reais] aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção. Quando eu mostrei o livro à editora, eles ficaram apreensivos com a possibilidade de alguém me processar. Então consultaram um advogado. Ele leu o livro e disse que apenas uma pessoa poderia entrar na justiça contra mim. Mas esse perigo eu não corria, porque, de todas as que ele analisou, aquela era a única que tinha sido inventada. Foi aí que percebi que o livro estava funcionando como ficção." (CARVALHO, s/d.).

É claro que ele não conta que personagem é esse... Na sequência final, as pesquisas do narrador-autor encontram becos sem saída e ele se fia em uma última pista, bastante inverossímil: seu pai está internado em um hospital ao lado de um norte-americano que, agonizante, pronuncia o nome "Bill Cohen". O narrador relaciona esse nome a "Buell Quain". Consegue o endereço do filho desse homem, em Nova York, e parte para os Estados Unidos em busca da conclusão de sua história.

> Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muita gente), que me deixava paralisado, com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa." (CARVALHO, 2006, p. 140-141).

E na página seguinte:

> A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos. A edição do The New York Times, de 19 de fevereiro de 2002, que distribuíram a bordo, anunciava as novas estratégias do Pentágono: disseminar notícias – até mesmo falsas, se preciso – pela mídia internacional; usar todos os meios para "influenciar as audiências estrangeiras". (CARVALHO, 2006, p.142)

A expressão "A ficção começou..." insinua que todo o narrado até ali era "real", verídico, mas sabemos que há elementos e personagens inventados. Refere-se a uma ficção propagada pelo governo norte-americano – as notícias mentirosas divulgadas pelo Pentágono, como parte da "guerra ao terror" que seguiu aos atentados de 11 de setembro de 2001? Se o Departamento de Defesa dos EUA propaga notícias falsas nos meios de

comunicação, e um dos jornais mais influentes do país o admite, por que um romance se preocuparia com fatos reais? Que tipo de verdade é atingível, ou possível?

O trecho cria um paradoxo potente ao insinuar que, se governos e jornais mentem, então uma narrativa de ficção pode trazer mais verdade do que discursos ligados ao mundo do real, que supostamente lidam com a verdade e a realidade. Um despiste para ludibriar o leitor com a ideia de que o conteúdo anterior era real, quando na verdade estava, inevitavelmente, tão impregnado de ficção quanto a própria realidade.

No final do livro, Bernardo Carvalho acrescenta uma nota de Agradecimentos, que começa assim: "Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta." (CARVALHO, 2006, p. 151). Ou seja, o recurso empregado ao longo de todo o romance, de manter essa indefinição, é reforçado por esse paratexto estrategicamente posicionado após a narrativa.

Para concluir: *Nove noites* tem sido uma obra bastante discutida, existe bastante material produzido a respeito dele. Analisá-lo em conjunto com *Os papéis do Inglês*, de Ruy Duarte de Carvalho, seja uma contribuição útil para esse estudo. Mas não apenas para o entendimento e interpretação desse romance e da sua relevância. Considero que mais importante do que isso é perceber que a literatura de ficção contemporânea tem problematizado constantemente as relações, supostas fronteiras, entre "realidade" e "ficção", e tem compreendido que ambas são construções instáveis e se conectam ininterruptamente. Há inúmeras obras que abordam essa questão das formas mais variadas.

Do ponto de vista da construção em abismo, o resultado é que *Os papéis do Inglês* assume de modo explícito a construção ficcional da narrativa de Archibald Perkings – observando que até o prenome do personagem é inventado –, configurando o que o crítico Gustavo Bernardo (2010) chama de "*babushka*" em *O livro da metaficção* – a história dentro da história, em analogia às bonecas populares na Rússia.

Nove noites, ao contrário, esconde ao máximo a ficcionalização do enredo, mantendo indefinidos os limites entre fato histórico e invenção. Seu impulso se aproxima, assim, do documentário. Seu caráter de narrativa em abismo é ligeiramente diferente, mas ele também se compõe como uma história (o suicídio de Buell Quain) dentro da história tecida pelo narrador-autor.

Referências

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. São Paulo: Tinta Negra, 2010.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. "A trama traiçoeira de *Nove noites*". Entrevista concedida a Flávio Moura. *Revista Trópico*, s/d. Disponível em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl. Acesso em 28.ago.2019.

_____. "A ficção hesitante". *Folha de S.Paulo*, 06.jan.2001. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0601200113.htm. Acesso em 01.abr.2018.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os papéis do Inglês*. Lisboa: Cotovia, 2000.

FRANKLIN, Stuart. *The documentary impulse*. London: Phaidon, 2016.

MACHADO, Cassiano Elek. "Suicídio real alimenta ficção do escritor Bernardo Carvalho". Folha de S. Paulo, 28.set.2002. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2809200217.htm. Acesso em 04.set.2019.

MATERIALIZAÇÕES DO INVISÍVEL NA POÉTICA DE ABBAS KIAROSTAMI

Fernando de Mendonça (UFS)[1]

Resumo: Esta reflexão aborda a obra do iraniano Abbas Kiarostami, sob uma perspectiva comparatista que tem por objetivo aproximar sua produção cinematográfica e literária, através do filme póstumo *24 Frames* (2017) e da antologia de poemas *Nuvens de Algodão* (2018). Para ampliar a interpretação da *mise en abyme* nestes títulos, serão visitados alguns conceitos das teorias da imagem (BARTHES, 1984; MERLEAU-PONTY, 2014; DIDI-HUBERMAN, 2015), todos eles concentrados nas potências do tempo e da visibilidade nas artes.
Palavras-chave: Intersemiose; Cinema e Literatura; Cinema e Fotografia; Mise en Abyme; Abbas Kiarostami.

Realizador iraniano de renome mundial, Abbas Kiarostami (1940-2016) lega-nos uma obra marcada pela reflexão sobre o tempo da imagem, um projeto de inclinação contemplativa, percebido com maior ênfase no cinema experimental que desenvolveu nestes primeiros anos do Séc. XXI, agora acompanhado pelo público brasileiro também em sua qualidade de poeta, com a recente tradução e lançamento da antologia *Nuvens de Algodão* (2018). Nossa proposta conecta leituras em torno desta recente descoberta obtida do Kiarostami escritor, com aquele que se tornou seu testamento cinematográfico, pois lançado após a sua morte, o filme *24 Frames* (2017). O objetivo é iluminar possibilidades de interpretação a estas duas obras, a partir da perspectiva da *mise en abyme*, e sob o legado de alguns teóricos da imagem, no trânsito incontornável que existe entre o ato fotográfico e o cinematográfico, atravessando uma inclinação pelo detalhe que se confirma na produção literária de Kiarostami, em poemas que priorizam composições imagéticas, ao modo da prática dos *haikais*.

A base de nosso pensamento remonta a três conceitos: a noção barthesiana do 'tempo como *punctum'*, apresentada no igualmente testamentário livro *A Câmara Clara* (1984); a definição que o fenomenólogo Merleau-Ponty (2014) propõe ao falar de uma 'carne do presente', e finalmente, o 'elogio ao diáfano' localizado no primeiro volume dos *Ensaios Sobre a Aparição*, de Didi-Huberman (2015). Em Kiarostami, reposicionam-se as dúvidas do que materialmente recebemos pelo olhar, num sentido de continuada construção e compreensão do tempo, num processo de vivificação que ultrapassa os limites do durável.

[1] Doutor em Teoria da Literatura (UFPE), Professor de Literatura pelo Departamento de Letras LIBRAS e Programa de Pós-Graduação em Letras (UFS). Contato: nandodijesus@gmail.com.

Do Tempo e De Sua Visibilidade

No último filme legado por Abbas Kiarostami, o ponto de partida se encontra em 24 fotos do próprio realizador, que são expostas na duração fílmica em média de 5 minutos cada: a imagem surge de maneira estática, fotográfica, e aos poucos desenvolve um movimento interno que redimensiona seu caráter narrativo e desafia os limites da visibilidade. O efeito é provocado por meio de diversas técnicas, de sobreposição de imagens e recursos digitais de pós-edição, passando pela colagem e a animação. Afloram disso questionamentos sobre a ontologia do olhar, seja em sua relação com o movimento, como no pacto feito junto à dilatação temporal.

A escolha do título do filme, referente ao quantitativo de fotografias animadas por Kiarostami, alude diretamente ao trajeto da película para que se instaure, sobre o olhar humano, a impressão de movimento. A consciência de que são necessários 24 *frames* por segundo para uma projeção cinematográfica analógica, torna-se o núcleo de provocação deste que é um filme capturado em digital. Na ironia das matérias, Kiarostami converge nosso olhar para interrogar temporalidades que dizem respeito, primeiramente, ao que de maneira física define uma obra de cinema. A partir disso, desdobram-se variações da imagem enquanto duração (DELEUZE, 2007), concentradas sobre cada um dos 24 enquadramentos de todo o filme.

Não é por acaso que vários dos *frames* sejam estruturados na geometria de grandes janelas, e que, em todas elas, o ponto de vista se defina pela subjetiva interna. A reconstrução do mundo, para Kiarostami, provoca o reposicionamento das perspectivas, o que coincide neste filme com a atualização mútua do que, na aparência, tende aproximar a fotografia ao estático e, o cinema, ao que se move. Mais do que enquadrar espaços, propõe-se aqui o enquadramento do tempo que passa. Ao negar-nos o acesso aos *frames* originalmente fotografados por seu autor, o filme nos orienta a percebê-los sob os auspícios de linhas narrativas somente possíveis devido à longa exposição contemplativa que nos é permitida.

Para exemplo deste procedimento, ressaltamos o que se desenvolve na penúltima cena do filme[2]. Nela, a tela é preenchida por um primeiro plano repleto de troncos empilhados, com duas árvores secas ao fundo, pequenas aves que entram e saem de campo, e uma tênue nuvem que lentamente se desloca próximo à margem superior. Na

[2] Todas as imagens de ilustração foram capturadas diretamente do filme.

passagem dos 5 minutos, ouvimos em sobreposição ao ruído das aves e da natureza circundante, uma crescente – por isso em movimento de aproximação – e sonora serra elétrica em funcionamento. Ao término da cena, as duas árvores já terão tombado, as aves se afastado, e a nuvem se dissipado, rumo ao exterior do quadro.

Como não temos acesso à fotografia original de Kiarostami, não sabemos se a matriz imaginativa concentrava-se no antes ou no depois do acontecimento narrado. Mas, estabelece-se uma certeza: por meio de seu exercício de dilatação e potencialidade da duração audiovisual, Kiarostami expandiu nossa consciência do tempo, instaurando uma delicada reflexão sobre a finitude das formas. É significativo que diversas cenas do filme tenham suas narrativas elaboradas em torno da ameaça da morte aos elementos da natureza. Tema que organicamente nos conduz ao outro trabalho que aqui evocamos, o livro de poemas *Nuvens de Algodão* (2018).

Composto por 90 breves poemas que aludem ao formato *haikai*, pela extrema economia de palavras e versos, assim como pelo acúmulo de imagens simples e marcadamente ligadas a um imaginário ecológico, este livro também prossegue as inquietações desenvolvidas por Kiarostami em suas criações fotográficas e fílmicas. Para acompanhar o exemplo lembrado de *24 Frames*, selecionamos um poema que deixa bem claras suas intenções de explorar o invisível e as variadas dimensões de temporalidade:

> Brotou
> floresceu
> murchou
> caiu
> nem sequer uma pessoa a viu. (KIAROSTAMI, 2018, p. 93)

Toda uma existência, do nascimento à morte, contemplada em quatro verbos que, verticalmente, também nos conduzem a uma orientação de queda no espaço da página. A imagem provocada tem seu impacto ampliado pela constatação de invisibilidade a que este ser foi exposto, por não localizar em sua duração temporal um par de olhos que

o colocasse em relação, que o concretizasse fenômeno. Mas o que se potencializa junto aos leitores do texto é a certeza de que, nesta invisibilidade, a palavra materializou a duração necessária para que o anonimato fosse diluído. Quantos leitores forem contados a este texto, assim se contarão também a quantidade de nascimentos e mortes, numa infinita multiplicação de formas, pois cada um enxergará nisso um ser particular.

Dentro desta problemática temporal, entendemos que Kiarostami aplica uma noção muito particular ao *puncutm* barthesiano (1984), habitualmente lembrado por sua característica de incisão sobre o espaço. Ora, bem sabemos que Roland Barthes determina o núcleo de suas considerações sobre este conceito, no que tangem ao ponto de extrema tensão/atração da superfície fotográfica, de fato no sentido de melhor compreender a lógica e a dinâmica dos espaços. Mas ele não se restringe a isso, pois avança: "Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro 'estigma') que não o 'detalhe'. Esse novo *puncutm*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ('*isso-foi*'), sua representação pura" (BARTHES, 1984, p. 141). Nisso, percebemos que o instante de exposição da imagem importa para a reconstrução de sua história, não apenas no que toca o momento de sua produção, mas o gesto receptivo que sobre ela podemos deter.

Algo semelhante encontramos na definição que o fenomenólogo Merleau-Ponty (2014) propõe ao falar de uma 'carne do presente', desperta pelo olhar que ofertamos sobre as coisas, sobre um visível que repousa em si mesmo; esta carnalidade emerge de uma duplicação latente, de um 'esposamento' entre o visível e o vidente, numa relação de harmonia e posse. No filme de Kiarostami, esse parentesco se estabelece pela qualidade de duração (bergsoniana, pode-se presumir), o que eleva a noção de Imagem-Tempo (DELEUZE, 2007) a um novo patamar de percepção, instaurado não apenas pelo que se convencionou chamar de fluxo, mas pela consciência expressa de corpo fílmico enquanto dispositivo, também recorrente no audiovisual contemporâneo. Por sua vez, nos poemas de *Nuvens de Algodão*, este esposamento entre sujeito e objeto se confirma como o cerne da experiência poética, pois cada palavra se apresenta enquanto convocação ao olhar, como uma vocação ao detalhe que, para se tornar imagem, precisa subsistir em um espaço-tempo de obrigatória visitação. No poema transcrito, identifica-se a necessidade de exposição de um ser visível, a ser completa na relação com seu potencial vidente, pela única aliança possibilitada no fazer poético. Assim, a

'encarnação' do tempo proposta por Merleau-Ponty, tem sua duplicação concretizada na exata consciência de visibilidade que do poema emana. Esta fenomenologia prossegue um raciocínio diretamente ligado às experiências que aqui tratamos:

> Sabemos que, sendo a visão palpação pelo olhar, é preciso que também ela se inscreva na ordem do ser que nos desvela, é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha. Uma vez que vejo, é preciso (como tão bem indica o duplo sentido da palavra) que a visão seja redobrada por uma visão complementar ou por outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar. Não examinemos, por ora, até onde vai essa identidade do vidente e do visível, se temos dela uma experiência plena ou se falta alguma coisa ou o que falta. Basta-nos apenas constatar que quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que seja dele, que, por princípio, conforme o que prescreve a articulação do olhar e das coisas, seja um dos visíveis, capaz, graças a uma revolta singular, de vê-los, ele que é um deles. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 131)

Tal identidade é continuamente lapidada no decorrer das obras de Kiarostami que aqui tratamos. É mesmo de um estado de possessão do olhar que se pode falar, seja nos multiplicados *frames* com composições de janelas, com suas grades e vidros aprisionadores do aparato visual, seja nos numerosos poemas em que se elege a condição de ver e ser visto como impulso de sugestão imagética. A 'revolta singular' que conclui a reflexão de Merleau-Ponty, ecoa toda uma postura de resistência do olhar, identificada como alicerce das investigações que nutriu o artista iraniano em toda a sua carreira, o que percebemos de maneira ainda mais concentrada nestas últimas obras.

Para além dos singelos e rigorosos poemas em que Kiarostami delineia situações questionadoras às limitações físicas da percepção ocular – como aquela em que ele nos apresenta um vaga-lume voando à luz do dia, e por isso tornado invisível (p. 29), ou o poema em que um vira-lata abana a cauda para um caminhante cego (p. 143) –, interessa-nos, ainda, observar a maneira como ele arquiteta uma provocação metalinguística por meio desta mesma fisicalidade, orientando-nos a uma reflexão sobre a matéria primeira das linguagens que ele exercita. Nesse sentido, importam a retomada de pelo menos mais dois exemplos de sua arte.

A última cena de *24 Frames* erige uma espécie de clímax à geometria de janelas/quadros que permeou todo o filme. Nela, situamo-nos no interior de um quarto. É noite, e alguém dorme diante de uma tela de computador, ligado em um *software* de edição em que se projeta a cena final de *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* (William

Wyler, 1946), em um *slow motion* extremo que dilata o último beijo do casal protagonista pela duração dos cinco minutos que ainda temos de filme. A música do clássico ecoa em alto e bom som, de maneira direta e temporalmente natural. Ao término da cena, com o final do filme dentro do filme, e a consciência de encerramento a que o próprio *24 Frames* nos revela, percebemos que, lentamente, a iluminação do ambiente se transformou, pois o fim da noite trouxe o nascimento de um novo dia.

Neste desfecho, uma série de ciclos se completa, ecoando inúmeros outros encerramentos fílmicos de Kiarostami, artista que tem por hábito nos levar a uma percepção opaca (XAVIER, 2005) do cinema, responsável pela reflexão de seus meios criativos. A construção em abismo confirmada pela interposição de camadas especulares – filme dentro de filme, tela dentro de tela, tempo dentro de tempo – culmina uma série de apropriações que se fizeram notar desde o primeiro *frame* desta obra, construído a partir de uma pintura de Pieter Bruegel. Mas, se aqui evocamos o conceito de *mise en abyme* (ANKER; DÄLLENBACH, 1975), fazemo-lo com o sentido de também interpretar os caminhos de materialização do invisível trilhados nas duas obras às quais nos concentramos.

Em *Nuvens de Algodão*, a dimensão do abismo se aproxima de um ideal estabelecido como norteador para toda a literatura moderna, ao menos desde que Mallarmé nos chamou atenção para o branco que toda criação poética enfrenta, sem deixar de evidenciá-lo no resultado final de um poema. A conjugação de imagens brancas que este livro nos oferta, desde o seu título, pode ser mais bem aprofundada pelo exemplo que mais longe vai, no sentido de criar uma infinita vertigem do branco:

> A brancura da pomba
> perde-se nas nuvens brancas
> em um dia de neve. (KIAROSTAMI, 2018, p. 77)

Pelo recorrente imaginário das bonecas russas, que tão bem ilustra a prática da *mise en abyme* nas artes, Kiarostami esculpe sua poética da brancura lançando-nos

simbolicamente ao espaço de vazios que atravessa todo seu livro – repleto de brancos, pois cada página é ocupada por um breve e único texto. Na pomba, na nuvem e na neve, afundamos, branco sobre branco, para chegar mais uma vez ao eterno problema da criação literária.

Finalmente, localizamos no primeiro volume dos *Ensaios Sobre a Aparição*, de Didi-Huberman (2015), uma derradeira chave de leitura para um processo cíclico que também se revela o núcleo da tese sobre os *Fasmas*, deste pensador: aparição e desaparição são variáveis intermediadas pela aparência e o olhar, no que se batiza como um 'elogio ao diáfano', entrelaçamento paradoxal de fenômenos-indícios[3] capaz de criar uma memória do que não se viu, a partir da contemplação de quadros que se manifestam de maneira simultânea. Mesmo reconhecendo que esta teoria carece de maior fôlego de investigação, no que tocam os interesses das obras aqui abordadas (algo que nos potencializa a identificar um futuro para este pesquisa), não poderíamos deixar de apontar, na brevidade destas considerações, a profícua identificação do que muito claramente se observa como uma constância diáfana, no trabalho de Kiarostami, em suas mais diversas frentes de realização.

Todos os poemas que trouxemos à luz nesta reflexão, orientam-se pela mesma capacidade de contemplação que já havíamos identificado como central ao projeto de *24 Frames*. Nestas obras, a condição do olhar receptor é quase performatizada, pois leitor e espectador precisam assumir uma postura ativa de participação, de co-criação junto às experiências que vivenciam. Aparições e desaparições são elogiadas como o impulso de cada detalhe narrativo, confirmando a permanência e a duração como elementos intrínsecos aos questionamentos estéticos de seu autor.

Em Kiarostami, redimensionam-se as dúvidas do que materialmente recebemos pelo olhar, num sentido de continuada construção e compreensão do tempo. Cada um dos seus *frames* e poemas encontra, assim, um processo de vivificação que ultrapassa os limites do durável, o que sob inúmeros aspectos vem coroar a obra de um realizador que dedicou toda a vida aos meandros da criação de imagens e da problematização estética: um homem que dilacerou o tempo.

[3] Conceito de Martin Heidegger, em *Ser e Tempo* (1927), que problematiza uma anomalia da manifestação dos fenômenos: acontecimentos corporais que, em sua manifestação, 'indicam' algo que não se manifesta em si mesmo. Não se trata de uma negação da aparência, mas de uma perturbação desta.

Referências

24 FRAMES. Direção e Produção: Abbas Kiarostami. Irã/França: 2017. (113 minutos), widescreen, P&B, Color.

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A Reflexão especular na pintura e literatura recentes, **Art Internacional**, v. 19, n. 2, fevereiro 1975, p. 14. (Trad. do original em francês: Maria do Carmo Nino).

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p. (1980)

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo** (Cinema 2). Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. 343p. (1985)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fasmas**: ensayos sobre la aparición 1. Traducción de Julián Mateo Ballorca. Cantabria: Shangrila, 2015. 250p. (1998)

KIAROSTAMI, Abbas. **Nuvens de algodão**. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

MERLEAU-PONTY, Merleau. **O Visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 277p. (1964)

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SE UM VIAJANTE ENTRE A METAFICÇÃO E A *MISE EN ABYME*

Igor Gonçalves Miranda (UFS)[1]

Resumo: Nossa reflexão propõe a abordagem do romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1999), de Italo Calvino, por meio da aproximação entre o conceito de *mise en abyme* (Anker; Dällenbach, 1975) e o conceito de metaficção (Hutcheon, 1980; Waugh, 1984). Este romance engloba tanto a *mise en abyme* quanto a autoconsciência romanesca aliada às figurações metaficcionais da teoria do romance, equacionando, portanto, semelhanças e/ou diferenças conceituais.

Palavras-chave: Italo Calvino; Hiper-romance; Metaficção; *Mise en abyme*.

Este artigo é fruto de uma pesquisa em andamento sobre a ensaística do escritor Italo Calvino (1927-1985). O objetivo geral da pesquisa é demonstrar como a ensaística de Calvino engendra os efeitos da especularidade e da fantasmagoria, apresentando uma multiplicidade de imagens em jogo e, portanto, uma poética do ensaio.

O jogo de imagens que queremos demonstrar compreende 25 anos de publicações ensaísticas e paratextuais, de 1960 a 1985, a respeito dos processos de criação e recepção de suas obras. Este jogo nos lança para trás porque esses textos sempre revelam um Calvino que olha para o passado criativo, e nos lança para frente no tempo, pois mostram um Calvino preocupado com o futuro da literatura.

A escrita ficcional de Calvino também está relacionada com a especularidade e seus efeitos; e, para dar maior nitidez às imagens de si na ensaística, julgamos dever compará-las com as imagens do escritor que aparecem em seus romances. Os personagens elencados na pesquisa para ilustrar as autoimagens do escritor são a irmã Teodora, escrivã monasterial em *O cavaleiro inexistente* (2014, [1959]), e Silas Flannery, famoso escritor irlandês em *Se um viajante numa noite de inverno* (1999, [1979])[2].

Ambos os romances podem ser vistos como chaves literárias que, localizados no tempo como estão, representam o fechamento das reflexões de Calvino sobre seus processos de criação literária. Mas este artigo irá concentrar-se apenas no segundo, pois relacionamos o conceito de *hiper-romance*, inerente ao romance, com parte da

[1] Graduado em Letras (UFS) e mestrando em Estudos Literários (PPGL/UFS). Esta pesquisa recebe o fomento do Programa de Demanda Social da CAPES. Contato: igorrevisor@gmail.com.

[2] As datas entre os colchetes correspondem à data da primeira publicação, já que implicam para o nosso problema; no entanto, ao detalhar e citar esses textos, usaremos as datas entre parênteses das edições que temos em mãos.

fundamentação teórica sobre a especularidade, seu campo conceitual circunscrito entre a *mise en abyme* e a metaficção. Este conceito é cunhado pelo próprio Calvino para explicar e/ou representar a produção ficcional da década de 1970, chamada de "fase combinatória", em que se destacam dois romances, além de *Se um viajante...*: *O castelo dos destinos cruzados* (1969) e *As cidades invisíveis* (1972).

No final do percurso desta fase, Calvino escreve sobre a base do *hiper-romance* no ensaio "Se um narrador numa noite de inverno" (1999), publicado numa revista no mesmo ano de publicação da obra, como resposta à crítica italiana e apêndice da edição que temos em mãos; e, anos mais tarde, em "Multiplicidade", a penúltima proposta de *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, [1985]), com o objetivo de explicar o romance de *incipits* como amostra da "multiplicidade potencial do narrável" (1990, p. 135).

Trazemos, na voz de Maria Moreira (2012, p. 78), uma pequena descrição de *Se um viajante numa noite de inverno* para ilustrar a relação entre "multiplicidade" e *hiper-romance*: "O livro narra a história do Leitor, personagem que, na tentativa de levar a cabo a leitura de um livro, envolve-se numa trama que mistura falsificações, traduções, livros proibidos, leitores e escritores diversos".

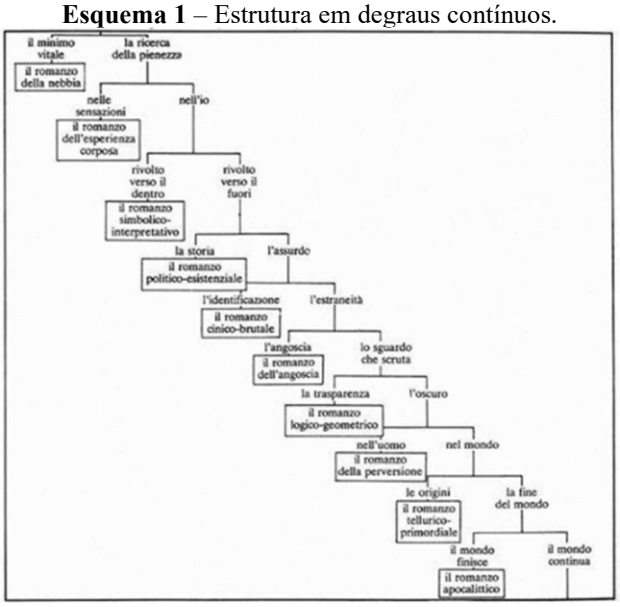
O romance se multiplica, portanto, em dez começos ou *incipts* de romances, alternados por doze capítulos que narram a aventura do Leitor, personagem que reflete quem lê. Para melhor visualizá-lo, interessa-nos demonstrar o *hiper-romance* através de seus esquemas. O primeiro esquema é do próprio Calvino, disposto no ensaio "Se um narrador numa noite de inverno" (1999). A respeito deste esquema, Italo Calvino (1999) diz:

> O esquema poderia ter circularidade, no sentido de que o último seguimento pode ligar-se ao primeiro. Totalizante, então? Nesse sentido, claro, eu gostaria que fosse — e que nos enganadores limites assim traçados se conseguisse circunscrever uma zona neutra onde situar essa atitude "descognitiva" em relação ao mundo [...] (CALVINO, 1999, p. 275).

Reproduzimos a seguir o esquema "em degraus", mas que, no entanto, apresenta uma linha contínua depois de *il mondo continua* para a *la ricerca della pienezza*[3]:

[3] Em tradução livre "o mundo continua" e "a busca da plenitude".

Esquema 1 – Estrutura em degraus contínuos.



Fonte: Italo Calvino (1999, p. 275).

Este outro esquema reproduzimos a partir de "Sobre um hiper-romance ou a estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino" (2015), artigo de Tatiane Severino e Roberta Barni:

Esquema 2 – Estrutura em *mise en abyme*.

Fonte: Tatiane Severino e Roberta Barni (2015, p. 59).

Observamos que estes esquemas representam a estrutura dos *incipts* no romance. O primeiro esquema se destaca por conta do efeito de movimento em profundidade,

vertiginoso, próprio da *mise en abyme*. As frases dispostas no esquema são os títulos dos *incipts* inseridos na trama. As autoras nos explicam como se dá o efeito de *mise en abyme* e como este efeito está relacionado com o *hiper-romance*:

> Nele, pode-se notar com clareza que o fato de o hiper-romance englobar dez romances que o espelham cria uma estrutura especular que, realmente, proporciona a ideia de 'cair no abismo', tradução literal de *mise en abyme*. Se atentarmos para os títulos dos microrromances, para a progressão sintática que sua leitura sequencial forma e, concomitantemente, observarmos o esquema exposto, poderemos perceber que nossa visão é a mesma visão que teria o 'viajante', sujeito desse parágrafo formado pelos títulos dos microrromances. Isto é, assim como a personagem 'viajante', estaríamos olhando para um ponto fixo no abismo, o ponto mais fundo de nosso esquema, que corresponde — com toda probabilidade, efeito intencional — ao título do último microrromance: *Que história espera seu fim lá embaixo?* (SEVERINO; BARNI, 2015, p. 59, grifos das autoras).

Neste momento de reflexão, gostaríamos de partir da premissa de que os conceitos de *mise en abyme* e de metaficção se constituem cada qual com determinadas características que os unem num mesmo sentido, embora nossa intenção seja verificar em que medida a diversidade terminológica remete a noções semelhantes, ou em que medida a utilização e criação de termos se justificam em virtude de os referidos termos designarem procedimentos e efeitos literários de natureza diferente (FARIA, 2012). O objetivo geral desta hipótese é instrumentalizar estes conceitos na análise dos processos de criação e recepção de *Se um viajante numa noite de inverno*.

Antes de partir para as distinções dos efeitos especulares, vale salientar que Valentina Anker e Lucien Dällenbach (1975), Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984) dão as definições da especularidade sempre pautando uma relação de "crise" entre obra e sistema literário. Primeiro, entre a autoconsciência romanesca em *Dom Quixote* e seu desaparecimento no realismo do século XIX; depois, a retomada da mímese do processo de criação literária na primeira metade do século XX; e, por fim, a equivalência entre a leitura e a escritura na segunda metade do século XX. Estes estudiosos consideram o realismo subjetivo de André Gide fundamental para o desenvolvimento da metaficção pós-moderna — como é o caso de *Se um viajante*.

Propondo uma definição de metaficção, Patricia Waugh diz que:

> [...] a metaficção não é um subgênero do romance, mas uma tendência dentro do romance que opera por meio do exagero das tensões e oposições inerentes

> a todos os romances: de moldura e quebra de quadro, de técnica e contra técnica, de construção e desconstrução da ilusão (WAUGH, 1984, p. 14).

Todos os autores aqui elencados trazem uma terminologia constituída pela prática da especularidade na arte. A terminologia proposta por Anker e Dällenbach (1975) tem por objeto de análise exemplares do *Nouveau Roman*, mas desenvolve-se a partir da reflexão inaugurada sob a expressão *mise en abyme* por André Gide (1869-1951), e a divide em três grandes tipos de acordo com o efeito especular da obra: duplicação interior, oscilação entre exterior e interior, e reflexão a perder de vista. A duplicação interior é dividida, por sua vez, em quatro tipos de *mise en abyme*: mimética, transformadora, narrativa e do código. Podemos encontrar um exemplo de cada um desses tipos em *Se um viajante numa noite de inverno*: (1) mimética porque o romance se dobra sobre si mesmo e se representa; (2) transformadora, pois articula o livro sobre o real; (3) narrativa, porque reflete a história e sua estrutura formal; e, por fim, (4) do código, representando uma poética do leitor, já que a recepção não escapa ao processo reflexivo (ANKER; DÄLLENBACH, 1975).

Outras cinco características constituem a metaficção, uma lista em que podemos apresentar como o campo conceitual: (1) status ontológico (representa a autoconsciência romanesca e as realidades literárias), (2) autorreferência mimética, (3) espelhamento infinito, (4) artificialidade e (5) leitor participante. Este é o sistema que Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1983) constroem, em que a metaficção ocupa um lugar central e se desdobra em perfis estéticos variados, podendo haver uma combinação deles numa mesma obra.

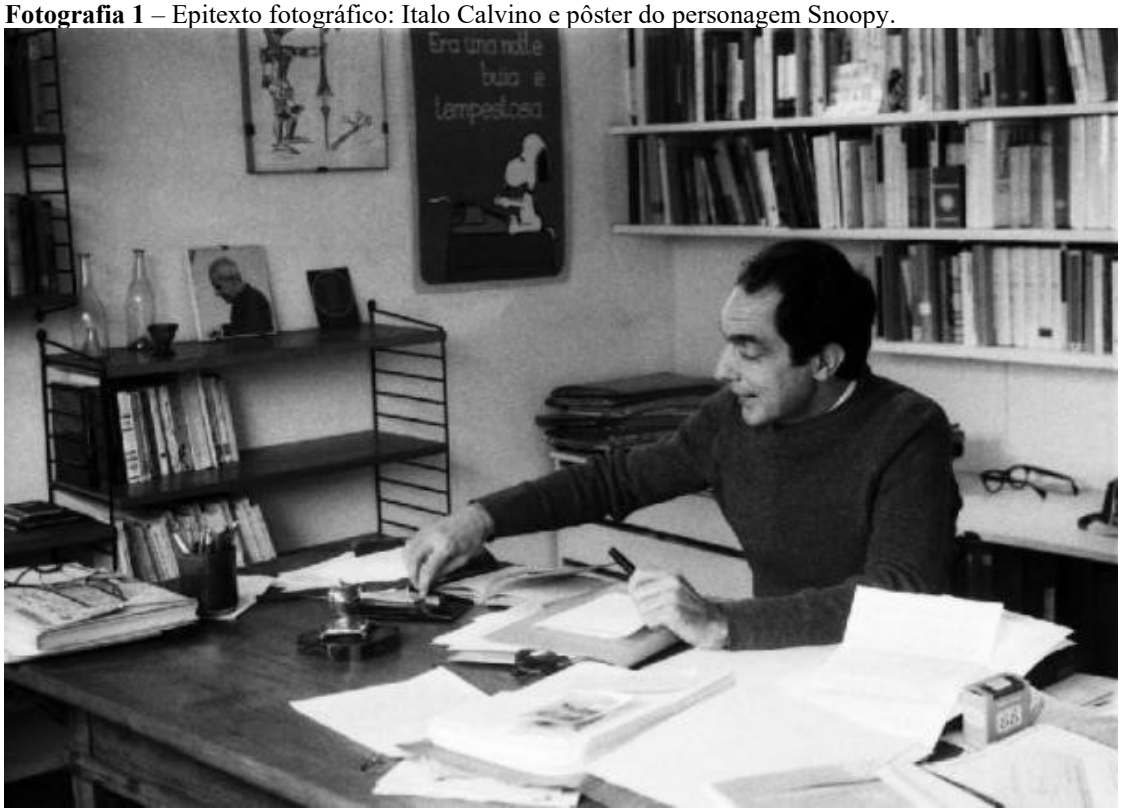
A *mise en abyme* ocuparia, portanto, seu lugar dentro do sistema metaficcional. E se quiséssemos traçar um paralelo entre os tipos, diríamos que o campo conceitual dado pelas professoras nos anos de 1980 é análogo à tipologia de Dällenbach; a diferença está na escolha das obras para a observação dos efeitos, e esta observação acarreta as diferenças entre os tipos especulares do modernismo e do pós-modernismo.

Verificamos, então, de que maneira *Se um viajante numa noite de inverno* contempla este campo conceitual, mesclando seus efeitos num *hiper-romance*; ou seja, em um romance com muitos romances; em um romance cujo tema é, para nós, a imagem do escritor. No "Capítulo 8, o Diário de Silas Flannery", a *mise en abyme* de duplicação interior, a autorreflexividade mimética e a autorreferência diegética são

evidentes. Duas citações a seguir devem dar conta desses efeitos estéticos, mas há muitas outras:

> Na parede diante de minha mesa está pendurado um pôster com que me presentearam. O cachorrinho Snoopy está sentado diante da máquina de escrever, e no balão se lê: "Era uma noite escura e tempestuosa" Toda vez que sento aqui, leio "Era uma noite escura e tempestuosa…", e a impessoalidade desse *incipit* parece abrir-me a passagem de um mundo a outro, a passagem do tempo e espaço do aqui e agora ao tempo e espaço da página escrita; sinto a exaltação de um início ao qual poderão seguir-se desdobramentos múltiplos e inesgotáveis; [...]; sei também que esse cachorrinho mitômano nunca conseguirá acrescentar a essas seis primeiras palavras outras seis, ou doze, sem quebrar o encanto. A facilidade de acesso a outro mundo é uma ilusão. As pessoas se lançam a escrever porque antecipam a felicidade de uma leitura futura, e o vazio se abre na próxima página em branco (CALVINO, 1999, p. 180-181).

Fotografia 1 – Epitexto fotográfico: Italo Calvino e pôster do personagem Snoopy.



Fonte: Carla Cerati (1974)

Mesmo para o leitor desavisado do epitexto fotográfico acima, as palavras de Silas Flannery definem o projeto de escritura do livro que temos em mãos, e declaram quem é de fato o autor da concepção do livro na autorreferência diegética do próprio Calvino:

> Faz algum tempo, todo romance que me ponho a escrever se esgota pouco depois do início, como se ali eu já houvesse dito tudo o que tinha que dizer. Veio-me a ideia de escrever um romance feito só de começos de romances. O protagonista poderia ser um Leitor que é continuamente interrompido. O Leitor adquire o novo romance A do autor Z. Mas é um exemplar defeituoso, e ele não consegue ir além do início... O leitor volta à livraria para trocar o volume... Poderia escrevê-lo todo na segunda pessoa: você, Leitor... Poderia também incluir uma Leitora, um tradutor falsário, um velho escritor que mantém um diário similar a este (CALVINO, 1999, p. 202).

Neste romance, a metaficção reúne o máximo de complexidade e engenhosidade de suas técnicas. Não por acaso, todos os dez romances que se entrecruzam são narrações em primeira pessoa, narrações que representam um verdadeiro catálogo de modelos e estilos de histórias do romanesco moderno e de seus autores (CORGOSINHO, 2014). Paralelamente, a aventura do Leitor em busca de um romance acabado, com um final, envolve tanto aquele conjunto de fatos editoriais quanto a crítica literária especializada e o ambiente acadêmico. E nesta direção, podemos retomar o sistema literário como tema do romance.

Se um viajante numa noite de inverno surge como uma resposta metaficcional à crise que o pós-estruturalismo implantou a fim de dirimir a importância do autor na teoria literária, fato que teve seu ápice com a sentença de morte ao autor dada por Roland Barthes no final da década de 1960. Mas também surge como projeto pessoal para dar uma resposta a respeito do mau acabamento do gênero romanesco na Itália, principalmente no que concerne ao romance fundador — o quixotesco, o de aventuras. Uma dupla resposta, portanto: a uma teoria e crítica literárias e à impossibilidade de escrever romances na contemporaneidade.

Na nossa aproximação, entendemos que os três teóricos visitados nesta pesquisa concordam que os refluxos da especularidade aconteceram justamente em épocas de rupturas estéticas, uma apontada por Linda Hutcheon (1980, p. 26), que identifica no surgimento da *mise en abyme* uma ruptura com o realismo: “Ao tentar libertar a nova forma das constrições do realismo do século XIX, Gide teve de dar ao leitor um papel mais ativo”; e outra por Dällenbach (1979, p. 15-16), que elege exemplos do *Nouveau Roman*: “este se compreenderia essencialmente como críticas de formas romanescas tradicionais e experimentação de novos modos narrativos [...] como uma experiência radical da linguagem”; e Patricia Waugh (1984, p. 6) arremata a ideia “uma tensão

formal que quebra as distinções entre 'criação' e 'crítica' [...] [o processo opositivo] surge com mais afinco durante períodos de 'crises' na história literária do gênero".

A imagem do escritor em um romance metaficcional e de procedimentos em abismo, dada como um fechamento de toda uma reflexão teórica durante os anos de 1970, ajuda a compor a imagem do escritor e do leitor que estamos buscando revelar através dos ensaios e da prática editorial de Calvino. Trata-se de um jogo de imagens, um jogo de espelhos. Pouco se fecha neste jogo: há imagens moventes do passado para o futuro. Encontrar essas imagens subjetivas, entender este jogo, é um desafio diante de um escritor da "multiplicidade".

Referências

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A Reflexão especular na pintura e literatura recentes, **Art Internacional**, v. 19, n. 2, fevereiro 1975, p. 14. (Trad. do original em francês: Maria do Carmo Nino).

CALVINO, Italo. Multiplicidade. *In:* CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 117-138.

_____. Se um narrador numa noite de inverno. *In:* CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 275. [Esquema 1].

_____. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CERATI, Carla. **Parigi – Italo Calvino nel suo studio**. 1974. 1 fotografia. Disponível em: <www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LMD90-0001597/>. Acesso em: 28 ago. 2019. [Fotografia 1].

CORGOSINHO, Isabel Cristina. ***Se um viajante*** **no tempo do grande romance**: entre a angústia da escritura e o prazer da leitura, em Italo Calvino. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: < http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16072/1/2014_IsabelCristinaCorgosinho.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2019.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Revista Signótica**, Goiás, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em: 28 ago. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Ontario: Editora da Universidade Wilfrid Laurier, 1980.

MOREIRA, Maria E. R. **Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8RWLF3/literatura_e_biblioteca_em_jorge_luis_borges_e_italo_calvino___maria_elisa__rodrigues_moreira.pdf?sequence=1> Acesso em: 28 ago. 2019.

SEVERINO, Tatiane; BARNI, Roberta. Sobre um hiper-romance ou a estrutura narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. **Revista Acta Scientiarum**, Maringá, v. 37, n. 1, p. 57-61, jan.-mar. 2015. Disponível em: <periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/24649/pdf_60>. Acesso em: 28 ago. 2019. [Esquema 2].

WAUGH, Patricia. **Metaficction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Taylor & Francis e-Library, 2001.

CICATRIZES ESCRAVISTAS – TRAUMAS CONTEMPORÂNEOS

Bárbara Danielle Morais Vieira (PUC-Rio)[1]

Resumo: A partir do livro "Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano", da artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba, da performance "Transmutação da Carne", do artista brasileiro Ayrson Heráclito e da obra "Monumento à Voz de Anastácia", de Yhuri Cruz, investigo como as feridas/traumas escravistas são perlaboradas no presente em diálogo com os estudos sobre branquitude.
Palavras-chave: Trauma escravista; Memórias da Plantação; Transmutação da Carne; Anastácia Livre.

Em 2019 na Festa Literária Internacional de Paraty, que teve como autor homenageado Euclides da Cunha, o livro mais vendido foi de autoria da artista interdisciplinar portuguesa, com origens em Angola e São Tomé e Príncipe, Grada Kilomba "Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano." Este livro, originalmente escrito em inglês "*Plantation Memories: Episodes of Everyday racism"* foi publicado em 2008 em Berlim, Alemanha, como fruto da tese de doutorado em filosofia na Freie Universität Berlin. Onze anos depois este livro foi comercialmente publicado e traduzido para o idioma paterno da autora, tendo diferentes tradutorxs e edições no Brasil, pela editora Cobogó e Portugal, pela editora Orfeu Negro. Digo paterno porque se a língua portuguesa é o idioma oficial de nove países sem contarmos com Portugal, este é um dos saldos coloniais mais evidentes e talvez duradouros. Também é importante lembrar que o primeiro capítulo do livro foi traduzido por Jéssica Oliveira de Jesus e publicado em 2016 pela revista da USP "Cadernos de Literatura em tradução: Especial Negritude e Tradução". Há algum tempo este texto já circulava no Brasil em espaços acadêmicos e de militância política através desta tradução.

Na programação oficial, a mesa intitulada "Mata da Corda", com Grada Kilomba e mediação do poeta-cantor angolano Kalaf Epalanga e da antropóloga brasileira Lilia Schwarcz, era um dos momentos mais aguardados do evento. Como não estive na FLIP 2019 minha fonte de referência para pensar sobre esta conversa será o áudio da íntegra da conversa[2]. Lilia Schwarcz conta que os três tiveram uma "bonita discussão" antes de

[1] Mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio. Graduada em Ciências Sociais pela UFF e formada em montagem audiovisual pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Contato: barbaramorais.v@gmail.com.

2 Flip 2019 - "Mata da Corda", com Grada Kilomba (áudio íntegra). https://www.youtube.com/watch?v=H-2dFZHFaiU – Acessado em 26.08.2019

entrarem para o palco, porque em princípio ela iria mostrar algumas imagens para dialogar com o primeiro capítulo do livro "Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano", intitulado "A máscara". Neste capítulo Kilomba discute os múltiplos significados simbólicos, políticos e materiais do uso da máscara de flandres que pessoas escravizadas eram obrigadas a usar pelos senhores brancos durante a escravatura a partir da imagem da "Escrava Anastácia". No livro há a reprodução do retrato de Anastácia, produzida pelo francês Jaques Arago, em preto e branco, em uma escala pequena, de 8,5 cm x 9cm.

Kilomba responde que não sabia que Lilia Schwarcz havia preparado estas imagens e quase antes irem ao palco, ao que ela responde que estas imagens não seriam mostradas em público de forma alguma nas mesas em que participa. Kilomba enfatiza o risco de mostrar publicamente, de maneira quase compulsiva, imagens de pessoas negras em uma condição de subalternidade/escravizadas por correr o risco de naturalizar estas imagens e alimentar o fetiche e sadismo visual, de maneira quase voyerista.

Kilomba fala da importância de abstrair e falar deste trabalho sem violentar a nossa história, sem naturalizar ou vulgarizar as imagens de violência. Ela conta que há mais de dez anos em Berlim, onde mora, ela não mostra estas imagens em público e mais que mostrar é fundamental aprender a falar destas imagens e perceber as ressonâncias desta máscara no presente. O que remete à interdisciplinaridade de sua formação pois esta abordagem em relação aos traumas, interdições e tabus dialoga com o gesto psicanalítico de se falar e (per)elaborar o passado.

Não mostrar estas imagens em público é um ato político que também incita a uma reflexão sobre a política das imagens. Na televisão brasileira e na mídia hegemônica as imagens de corpos negros em sofrimento, em condições subalternizadas, sendo assassinados, são reiteradas, repetidas e comemoradas. A evidência da imagem não traz consigo a reflexão sobre a imagens. Em relação ao uso público destas imagens, Kilomba afirma que imagens como esta, da escravizada Anastácia, devem estar em espaços que levam à reflexão, como em santuários e espaços íntimos.

Este acontecimento nos possibilita refletir sobre como lidar com as imagens que materializam, presentificam e relembram o trauma e a violência escravocrata e racista, que compõem nosso imaginário em relação ao período da escravidão. Outra pergunta que poderia fazer é sobre quais são as funções da exibição/consumo público destas imagens

em larga escala ou grandes proporções, em uma sociedade como a brasileira, que tem a branquitude como único paradigma biopolítico (SODRÉ, 2018). Para além de um boa intencionada vontade de denúncia, a que e quem serve a exibição sistemática dessas imagens?

O filósofo francês Jacques Rancière (2014) ao analisar o que tornaria uma imagem intolerável na contemporaneidade afirma que o tratamento do intolerável é uma questão do dispositivo de visibilidade, que regula o estatuto dos corpos representados e que merecem atenção e na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível.

O público frequentador da FLIP é majoritariamente composto por pessoas brancas, assim com também o são seus escritores convidados. Há três anos, Giovana Xavier acusou a FLIP de ser um "arraiá da branquitude" (2016), pois não havia nenhumx escritorx negrx dentre os 39 escritorxs convidados daquele ano. Em 2019 aconteceram algumas mudanças e 25% dxs escritorxs convidadxs eram negrxs. É possível presumir que o público de classe média branca escolarizada já tenha visto as imagens da máscara de flandres, por que mostrar estas imagens e mais que isso, como lidar com estas memórias, com estes fantasmas? Não se trata de negar as imagens, mas criar a estrutura, o dispositivo em que tais imagens de violência e horror imposto à pessoas negras possam também ensejar levar ao debate sobre racismo e branquitude, compreendendo a condição histórico-cultural em que foram criadas e como são reinterpretadas, utilizadas e consumidas no presente.

Por branquitude compreendo aqui o lugar de fala de pessoas racializadas como brancas e me aproximo da definição de Ruth Frankerberg (1994) "como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros, e a si mesmo, em uma posição de poder, em uma geografia social de raça, e como lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo". Nesta pesquisa branquitude é um conceito motor e um operador de leitura para compreendermos as hierarquias raciais, sociais e culturais na contemporaneidade.

A máscara de flandres, segundo Kilomba, é a metonímia do colonialismo e servia para os "senhores *brancos* evitarem que africana/os escravizada/os comessem cana-de-

açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações[3], mas sua principal função era implementar o senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura." (KILOMBA, 2019, p. 33). Uma outra função da máscara era também evitar que africanos escravizados cometessem suicídio pelo ato de comer terra. Na condição de desumanização que o sistema escravagista pratica, o suicídio é sobretudo uma forma de ser sujeito de sua própria vida, escolhendo por seu fim.

Se pensamos na imagem da máscara na contemporaneidade brasileira é possível imaginar, mediante as declarações do presidente da república assim como as manifestações de ódio por parte de diversos setores da sociedade, em especial de uma branquitude patriarcal, misógina e machista, que este é um instrumento que talvez possa provocar saudades, saudades sádicas de uma institucionalização da violência escravagista.

A atitude de Lilia Schwarcz de querer mostrar e a pronta recusa de Kilomba em exibir publicamente em grande escala para um auditório cheio, associada a uma demanda histórica do desenvolvimento da capacidade de abstração e consequente elaboração das imagens de violência, nos diz sobre o risco de espetacularizar a imagem da máscara da Escravizada Anastácia e sobretudo como lidar-conviver-resignificar os espinhos de uma história escravagista, racista, eugênica e colonial que dá nome as ruas, tem estátuas e bustos com reverências, com raízes profundas no presente. Esta imagem é um significante compartilhado no imaginário cultural brasileiro e é uma cicatriz que aponta para a necessidade de criar o justo dispositivo para que a memória dos símbolos de tortura sejam presentificados, relembrados criticamente, mas não fetichizados.

Entretanto, quando cito e problematizo as razões Kilomba em não querer mostrar publicamente estas imagens a título de exemplificação ou denúncia dos horrores, não quero dizer que esta seria a única forma eticamente responsável de lidar, mostrar ou lembrar destas imagens. A imagem da Escrava Anastácia e máscara do silenciamento são interpretadas e ressignificadas no Brasil, como símbolo de resistência política e potência em diferentes contextos artísticos e suportes. Como, por exemplo, em 2019 a rainha de bateria da Estação Primeira de Mangueira, Evelyn Bastos, durante o ensaio técnico da

[3] "Plantações" foi a tradução escolhida para o termo em inglês "Plantation". Plantation no livro se refere ao sistema a agrícola colonial implementado na colonização europeia nas Américas entre os séculos XVI e XIX, baseado em mão-de-obra escravizada, latifúndio, monocultura e produção voltada ao mercado externo.

escola de samba no sambódromo usou uma máscara para relembrar a bravura da Escrava Anastácia.[4] Este mesmo símbolo da máscara em 2018, em um gesto racista, que atualiza os privilégio e falta de noção da branquitude, que foi usada por uma mulher branca que decidiu fazer uma "homenagem aos escravos"[5], em traje de gala, colocando algumas correntes rosto, que remetiam à mascara, no Baile de Carnaval da Revista Vogue em São Paulo. Este caso teve repercussão das mídias sociais, pois realizar uma homenagem aos escravos, Tata Estaniecki homenageia a máscara como em objeto-símbolo da supremacia branca que é capaz de torturar, impedir a fala, o suicídio do sujeito negro. Não posso, não podemos aqui pensar que o peso e a denotação do que a máscara significou sejam símbolos que venham acompanhados de uma discussão histórica. Tal comportamento é um sintoma de uma sociedade que ainda não elaborou seu passado escravista e reencena a dramaturgia de dominação racial de variadas formas.

Esta imagem pode ser interpretada como um símbolo de uma relação de poder, do poder patriarcal branco misógino e da resistência de mulheres negras escravizadas ao sistema de escravista de desumanização. O saldo escravagista e do movimento eugenista brasileiro no início do século XX são estruturantes da economia e da cultura na contemporaneidade. Mas este passado, que se atualiza através de novos discursos no presente, parece não ter sido devidamente elaborado, relembrado e as chances de se repetirem, como acontece através do genocídio e das praticas racistas institucionalizadas, torna evidente esta ferida continua aberta.

O filósofo alemão Theodor Adorno no ensaio "O que significa elaborar o passado", faz esta proposição para compreender as bases discursivas do antissemitismo que assassinou seis milhões de judeus na Europa durante a Segunda Guerra Mundial e da necessidade se falar sobre este passado recente. Ele escreve este artigo em 1963, 18 anos depois da libertação do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau. Como lidar com esta memória? Como atravessar o trauma? O autor afirma:

> "O desejo de libertar-se do passado justifica-se: não é possível viver à sua sombra e o terror não tem fim quando culpa e violência precisam ser pagas

[4] https://oglobo.globo.com/ela/gente/subcelebridades-ja-ofereceram-600-mil-por-meu-posto-diz-evelyn-bastos-rainha-da-mangueira-23469698 - Acesso: 28.08.2019

[5] https://www.facebook.com/pretararaoficial/photos/nosso-passado-dolorido-não-é-fantasia-cara%C3%ADnossos-s%C3%ADmbolos-também-não-pq-já-vi-u/1845698328795879/ - Acessado em 29.08

> com culpa e violência; e não se justifica porque o passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo." (ADORNO, 2008[1963], p. 2

Adorno fala do contexto europeu pós-guerra no qual a sobrevivência do nazismo *na* democracia era um fantasma perene e que a resistência e o complexo de culpa diante da catástrofe davam pista da necessidade de dominar-encarar sem eufemismos esta memória. Adorno utiliza o termo em alemão "Aufarbeitung", que é traduzido como "perlaboração histórica".

O primeiro a escrever sobre o trabalho de perlaboração da memória para lidar com a retomada do passado foi Sigmund Freud em 1914 no texto "Recordar, repetir e elaborar[6]". Freud utiliza o termo "Durcharbeiten" no contexto clínico e *durch* traduz-se como travesssia e *Arbeit* trabalho. Como aponta a pesquisadora e tradutora Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 98), este conceito, por analogia, é válido para pensarmos nos processos da memória coletiva e de um trabalho ativo de luto em relação ao passado.

Neste texto Freud (1914) afirma que o paciente que não recorda do que foi reprimido, reproduz o que foi reprimido como ação, isto é, repete sem saber que estava repetindo. Que seria necessário *criar coragem* [grifo meu] para atentar sobre os fenômenos da moléstia para perlaborá-la e superá-la. Logo, a partir deste esquema de encadeamento, podemos deduzir que o trauma que permanece recalcado poderá ser repetido. Em termos históricos sócio-culturais o mesmo acontece e não é preciso ir longe para percebe-lo.

Da "perlaboração psíquica" clínica de Freud, passando pela "perlaboração histórico-cultural" do passado como formulada por Adorno, a perlaboração do passado em relação ao contexto brasileiro pode ser uma ferramenta teórico-conceitual assim como um gesto performativo intempestivo salutar, tanto no campo da produção do conhecimento como das artes plásticas, para lidarmos com o traumas-feridas-espinhos-fantasmas-futuros do nossos passados traumáticos.

Assim como a perloração das memórias, as imagens que compõem o imaginário também podem ser perlaboradas. A seguir comento dois trabalhos de artistas

[6] Jean Laplanche (2001, p. 339) no *Dicionário da Psicanálise* argumenta que a tradução do termo "Durcharbeiten" encontrou um equivalente satisfatório em inglês para *working-through*. Em inglês esta é uma expressão que sugere uma imagem de ação, como atravessar, passar por, resolver um problema difícil. Por ser um conceito de difícil tradução exata, sugere a expressão "elaboração interpretativa" ou o neologismo "perlaboração". Não concorda a tradução por elaboração, por esta se remeter a outros termos utilizados por Freud.

contemporâneos brasileiros. Imagens da Escravizada Anastácia, em muitos lugares quando é reproduzida colorida é retratada com olhos bem azuis, como se pode nas imagens do Santuário Católico Escrava Anastácia, localizado no bairro de Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro.[7] Se esta máscara é o símbolo de uma relação de poder, de silenciamento, é também importante a parte opressora nesta relação, isto é, o poder patriarcal branco colonial. Imagens como os castigos e violações de pessoas escravizadas perpetrados pelxs senhorxs brancxs.

* * *

Em 2019 o artista carioca negro Yhuri Cruz intervém na representação hegemônica da imagem da Escravizada Anastácia[8]. No foto disponível no site do artista é possível ver a instalação proposta chamada "Monumento à voz de Anastácia", que consiste da palavra "voz" impressa e colada na quina de uma parede em uma escala monumental (cada letra de "VOZ" está na escala de metade de uma porta) e em baixo do letreiro o retrato de Anastácia colorido, sem a máscara, sorrindo. No seu pescoço há um largo colar dourado que lhe confere uma posição de rainha, com os olhos negros, em uma moldura com duas flores em baixo, na escala de um milheiro de santinho e os dizeres "Anastácia Livre". No santinho de Anastácia Livre, na parte de trás está escrita a Oração à Anastácia Livre.

O retrato tal como o conhecemos de Anastácia foi realizado pelo francês Jacques Arago no início do século XIX. Estamos lidando com um retrato/traço de um europeu de uma mulher negra na condição de escrava. Segundo o artigo "Escrava Anastácia: The iconographic History of a Brazilian Popular Saint", de Handler e Hayes (2009) há diferentes versões da história de origem de Anastácia, com muitas variantes, dentre uma delas ter nascido princesa na Nigéria e outra que fala que nasceu na Bahia fruto de um estupro entre uma mulher escravizada e um senhor de escravizados/dono da plantation (que justifica seus olhos azuis). Dentre algumas características de sua personalidade mostram a resistência aos estupros e violências sexuais sofridos, sua capacidade de organizar revoltas e uma morte brutal.

7 https://www.facebook.com/EscravaAnastacia/ - Acesso em 29.08.2019
8 http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/ - Acesso em 30.08.2019

De acordo com o historiador Burdick, a associação da figura de Anastácia com a imagem realizada por Arago aconteceu não antes de 1960 e foi a partir de 1968, por conta de uma exposição no Museu do Negro no centro do Rio de Janeiro – um pequeno museu perto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – em comemoração do 80º aniversário da abolição institucional da escravatura, que foi consolidada a imagem de Anastácia com o desenho de Arago.

Anastácia é cultuada no Brasil como uma santa capaz de realizar curas e como uma heroína, uma importante figura feminina da história negra. Neste ato de "libertar a imagem" e portanto, de criar uma rasura na iconografia escravista que dá corpo à memória histórica desta personagem, Cruz desloca Anastácia do paradigma da silenciamento e da dor, instaurando a possibilidade de uma humanidade plena no presente-futuro. Ao desenhar uma boca que esboça um sutil "sorriso-segredo", como o escreve Cruz no texto de seu trabalho, o artista perlabora a imagem e a memória de Anastácia.

* * *

Um homem negro vestido de branco está na frente. Ele segura dois lampiões acesos, um em cada mão. É noite no Sesc Pompéia em São Paulo. Logo atrás dele, em duas fileiras performers vestem coletes, roupas feitas de carne seca, carne de charque, uma das carnes mais baratas do mercado, uma carne mista, mestiça de gordura e carne. Eles caminham como em uma procissão. Uma pira está acesa com carvão em brasa. Eles param. Hastes de ferro com monogramas em uma das pontas são colocadas na brasa até ficarem vermelhas. O homem de branco olha para os performers, um a um. Ficam frente a frente em silêncio. Se encaram. Indubitavelmente quente, este ferro é colocado sobre a roupa de carne de boi sobre a carne de gentes. O ferro não marca em um instante. O ferro fica sobre a carne durante alguns infinitos segundos. 30. 40. Os monogramas são marcados nas carnes. Quando a brasa é colocada sobre a carne, sai cheiro, fumaça, calor, som, gordura, sangue. Algumas lágrimas caem. Há silêncio. Depois de marcados é possível ler o monograma. Monogramas dos senhores de engenho. Fica marcado na carne as memórias de um ontem, que ainda tão presente, mantém suas feridas abertas.

Esta é a descrição da performance de audiência "Transmutação da Carne" (2015), de Ayrson Heráclito realizada em 2015 no Sesc Pompeia no âmbito da exposição Terra Comunal de Marina Abramovic. Eu não estive lá. Vi os vídeos disponíveis na internet e

realizei uma longa entrevista com o artista, que é ogã de Candomblé Jeje, performer e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Heráclito fez uma pesquisa dos senhores de engenhos de açúcar da Bahia, de Alagoas, Sergipe e Pernambuco. São algumas as hastes de ferro, são poucas as famílias mais ricas do Nordeste. Anônimos e persistentes, talvez os monogramas dos senhores de agora sejam ainda os mesmos de alguns breves séculos atrás. Este trabalho é um ato literal que presentifica e perlabora os remete aos abusos, violações, desumanização e as política dos castigos escravocratas impostos durante a escravidão negra.

Quais são as implicações simbólicas que este trabalho evoca ao ser proposto por um artista negro e performado por pessoas brancas e negras? Que tipo deslocamento a reencenação de uma prática do escravismo, quando as pessoas escravizadas tinham o estatuto de homens-mercadoria, produz no circuito de arte e no imaginário nacional? Ao performar este na carne boi que veste performers brancxs e negrxs, toda a memória e cicatrizes vem a toma. Memória enquanto cicatriz. Memória enquanto ferida aberta e nunca sarada. Uma plantation inteira cabe entre o ferro e a carne.

Heráclito tomou conhecimento de um documento, que fica na Torre do Tombo em Portugal, que narra com detalhes as atrocidades e o sadismo a que poderia chegar um senhor de escravizadxs. Este documento era um auto de denúncia de um dos homens mais ricos da Bahia no século XVIII, o Mestre de Campo Garcia d'Avila Pereira de Aragão, como abordado pelo antropólogo Luiz Mott (2010). Este documento, até hoje é coberto de mistérios e um engasgo na memória colonial portuguesa, pois relata com requinte os maus tratos que ele fazia com seus escravos, suas escravas e sobretudo contra as crianças, as crianças negras que ele torturava, com a cumplicidade da Igreja. A partir deste documento, em entrevista a mim concedida em 2018, a ser publicada, Heráclito diz:

> "E aí a partir deste momento que eu tive contato com este documento eu comecei a elaborar, aí surgiu justamente esta ideia da carne, a carne de charque como este elemento que pudesse estar relacionado a esta resistência do africano no Brasil e na América… do africano que foi escravizado, o corpo cultural que surgia naquela paisagem dos engenhos de açúcar, da máquina colonial [...] esse corpo cultural afro-brasileiro, ele tinha um caráter de resistência muito grande, a carne dele era muito resistente, era seca, salgada, para ser parcimoniosamente

> consumida, então você comia aos poucos e não se perdia tão fácil. Todos esses sistemas de charqueamento de carne, pra mim era importante naquele período pensar isso."

A "Transmutação da carne" é uma performance que foi apresentada nos anos 2000, passou por diversas versões e para a exposição Terra Comunal chegou a forma que descrevo. Transmutar a carne aponta também para um ritual de limpeza, de purificação e cura de uma ferida que estruturou a sociedade brasileira. Nesta mesma entrevista Heráclito afirma:

> "Eu falo que esta dor ela não quer dizer, ela não diz respeito apenas para os afro-brasileiros, os afro-americanos, os africanos, os descendentes de africanos que foram escravizados, mas é uma dor que deve ser compartilhada e deve ser transmutada neste ritual de cura. [...] Então eu venho sempre dizendo que não é uma relação senhor x escravo, não é uma representação, é uma vivência de um processo."

Esta performance ressignifica uma prática histórica da economia do castigo escravista e tanto pela sua intensidade como pela sua longa duração e as imagens que realizadas, traz elementos urgentes para perlaborarmos o passado, suas feridas e possibilidades de cura.

***

Estas três intervenções de Grada Kilomba, Yhuri Cruz e Ayrson Heráclito foram escolhidas por inserirem uma alteração do regime de visibilidade da iconografia escravista e colonial e são prolíficas para pensar sobre a relação entre imagem e branquitude, mesmo não abordando diretamente a questão. Tais trabalhos desnaturalizam as relações com os diferentes tipos de racismo discursivo com as políticas de memória/esquecimento e trauma/possibilidades de cura.

Referências

ADORNO, Theodor. *O que significa elaborar o passado.* Porto Velho: Edufro, 2008 [1963]. Disponível em http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/225_.pdf - Acesso em 07.09.2019

CRUZ, Yuri. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019. Disponível em http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/ - Acesso em 06.08.2019

HERÁCLITO, Ayrson. *Transmutação da Carne.* 2015 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM&t=2s , https://www.youtube.com/watch?v=ZXMANizUO1s&list=PLOo8a_qUSm_sea5UDVanATjUrfCIyfKXz&index=3 – Acesso em 08.08.2019

FRANKENBERG, Ruth. *White women, race matters : the social construction of whiteness.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

FREUD. *Recordar, Repetir e Elaborar: Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II*, 1914. Disponível em https://psicanalisedownload.files.wordpress.com/2012/08/recordar2.pdf - Acessado em 07.09.2019

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer.* São Paulo: Ed. 34, 2006

HANDLER, Jerome S. e HAYES, Kelly E. *Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint.* The African Diaspora Magazine, 2009, p. 25 – 51.

KILOMBA, Grada. Flip 2019 - "Mata da Corda", com Grada Kilomba (áudio íntegra). Youtube, 13.07.2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4YtSS9N6xAs – Acesso em 23.08.2019

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano.* Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise/ Laplanche e Pontalis.* Tradução: Pedro Tamen. 4 ed. São Paulo: Martin Fontes, 2001. Disponível em https://edsonsoaresmartins1973.files.wordpress.com/2018/07/laplanche-vocabulc3a1rio-de-psicanc3a1lise.pdf. Acesso em 07.09.2019

MOTT, L. *Bahia:* inquisição e sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em http://books.scielo.org/id/yn/pdf/mott-9788523208905-06.pdf - Acesso em 07.09.2019

SODRÉ, Muniz. *Uma lógica perversa de lugar*. Revista ECO-Pós. v.21, n.3, 2018 Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/22524 - Acesso em 02.02.2019

XAVIER, Giovana. https://conversadehistoriadoras.com/2016/06/27/carta-aberta-a-feira-literaria-internacional-de-parati-cade-as-nossas-escritoras-negras-na-flip-2016/ - Acesso em 26.08.2019

http://www.psicorama.com.br/artigo_detalhe.asp?ID=64 – Acesso em 01.09.2019

ESCRITORAS NEGRAS DA BAHIA: (RE)MAPEAMENTO E MOVIMENTOS

Calila das Mercês (UnB)[1]

Resumo: Na formação da consciência africano-diaspórica é necessária uma constante articulação para dialogar na fronte de luta numa sociedade em que insiste caminhar ao lado do racismo. Partindo da categoria político-cultural da amefricanidade alcunhada por Lélia Gonzalez e do conceito de escrevivência proposto por Conceição Evaristo, dialogaremos sobre o Escritoras Negras da Bahia (ENB), projeto idealizado a fim de remapear as mulheres negras artistas literárias e diagnosticar o motivo pelo qual não as vemos legitimadas nos espaços sociais. O projeto ENB foi contemplado pelo Edital Setorial de Literatura/2016 da Secretaria de Cultura da Bahia e visa debater sobre autoria de mulheres negras, políticas culturais, (auto)representação e luta antirracista.

Palavras-chave: Autoria negra; Mulheres negras; Narrativas contemporâneas; Remapeamento

> Antes de morder, veja com atenção, se é pedra ou é pão. (Mãe Stella de Oxóssi, 2007, p. 31)

> Diante da minha loucura,
> do meu emparedamento social,
> esmero nos azuis, nas nuvens,
> em uivos e serpentes cintilantes,
> cujas línguas, agora e dantes, lambem,
> lamberam, lambiam e lamberão nossas dores,
> nossas feridas, nunca cicatrizadas, nem tratadas,
> diante da brutalidade do racismo sobre nossos dentes, nucas,
> sexualidade, orfandade, cabelos, textos, seixos que rolam,
> teatro, cinema, poemas, cenas, cenários, escolas, descolados,
> diante dos críticos otários políticos parciais
> dentro das suas gaiolas estéticas, éticas
> contornos e contorções para serem sérios
> contorcionistas racistas sonsos,
> socos em seu estômago, em seu nariz branco,
> velho, macho hétero e tal, o caralho a quatro.
> Deseduquei-me à força, forca, fornicações
> forjadas em literaturas altas, literaturas baixas, literaturas medianas,
> baixarias, baixo astral, astros, lírios, rios, delírios, delações,
> delatores, tratores das gentes pretas e pobres e putrefatas, azeite,
> leite psicossocial,
> das exclusões exclusivistas das vistas grossas,
> e coitos sobre vossas casas, vossas igrejas, vossos cultos
> onde tudo é luta para a cura gay, babacas! curai-vos de vossas casas,
> de vossas igrejas, de vossos cultos, de vossas bondades.
> Esmeraldas nascem de minhas lágrimas.
> Eu, emparedada entre Cruz e Souza e Lima Barreto!
> Eu abraçada a Carolina de Jesus: emparedadas!
> Abraçados e juntos, todos nós: emparedados! (SANTANA, 2019, p. 80)

[1] Doutoranda em Literatura (UnB), Mestre em Estudos Literários/Literatura e Diversidade Cultural. Bolsista Capes. Contato: caliladasmerces@gmail.com.

Estar em um lugar em que você aprende desde a infância ver beleza na história colonial (ser fruto de "miscigenação pacífica", viver no país da harmonia e democracia racial) faz com que automatizemos lugares de negação. Quando a consciência coletiva se apresentou por meio das representações artísticas, das leituras e palestras de pensadores, escritores e teóricos negros e indígenas, fui conduzida a discussões transformaram o meu modo de percepção sobre a sociedade brasileira e ampliaram perspectivas.

Em 2016, já discente no programa de Pós-Graduação em Literatura, nos estudos de doutoramento, resolvi ampliar minha observação sobre a cadeia produtiva do livro, mas desta vez observando de forma mais específica às mulheres negras. Já tinha realizado pesquisas sobre economia criativa na literatura, "Econocriativa: mapeamento e diagnóstico das editoras baianas" (CNPq/MinC/SEC), e outro mapeamento de escritoras mulheres também baianas "Escritoras Mulheres da Bahia" (Edital Setorial de Culturas Digitais/Secult-BA), o que, mais uma vez, fez-me chegar a ratificação da ausência das mulheres negras em espaços de liderança e legitimação – da criação à edição, dos lançamentos de livros à participação de grandes eventos literários, dos espaços midiáticos à crítica literária especializada. Por isso, alinhei os meus movimentos à conscientização coletiva, porque este incômodo não era e nunca foi somente meu.

Escritoras Negras da Bahia é um projeto "além academia" que surgiu com inquietações individuais-coletivas de muitos anos atrás somadas a outras mais novas: Por que não me apresentaram nenhuma personagem como minha avó, mãe, irmã, primos, pai, tios nas narrativas infanto-juvenis? Por que pessoas que eram familiares para mim estavam nas histórias sempre como vilãs, pobres, empregadas, figurantes ou eram inexistentes? Por que todos os escritores que ilustravam textos que aprendi na escola eram brancos? Quando pensa imediatamente em um escritor brasileiro, ou até mesmo baiano, saberia mencionar uma mulher negra (considerando que a maior parte da população brasileira e da Bahia são compostas por pessoas negras)?

Estas e tantas outras perguntas com possíveis respostas que mesclam o silenciamentos e ocultamentos de negros e indígenas, mas também mesclam incômodos e resistência são necessários para questionarmos pontos da cadeia produtiva do livro e da literatura que insistem em seguir ignorando questões estruturais e sistêmicas sociais.

Comecei este percurso na Bahia, por identificação, mas comecei a pensar não somente na minha área, o Recôncavo, mas na região do extremo-sul baiano, que faz parte de narrativas que envolvem o "descobrimento", ou melhor, o momento quando os colonizadores europeus invadiram e tomaram terras que pertenciam a milhares de pindorâmicos[2].

Estudar autoras negras e perceber que conhecia poucas e, ainda assim, mais nomes e obras de escritoras negras de outros estados brasileiros, e até de outros países, e desconhecer as do meu estado de nascimento, as do estado em que começaram as narrativas ditas "brasileiras", compreendi que além das lacunas da cadeia produtiva do livro – difusão, circulação e distribuição – existem curadorias do que "deve" ser legitimado. E esta curadoria, que muitas vezes atende a norma – cis, branca, heterossexual, sul-sudeste – é realizada por diferentes frentes, tais como crítica literária, políticas públicas, academias, festas e feiras, instituições e editais de fomento à cultura, editoras.

Era necessário realizar um remapeamento. E a ideia de remapeamento se faz necessária, porque as escritoras negras já estão se mapeando desde sempre, com suas obras, seus textos, com suas narrativas orais e escritas que transbordam e movimentam-se há muito tempo. A ideia de remapear é criar possibilidades de ampliar perspectivas, conhecer mais escritoras negras, e dialogar com mulheres negras leitoras e escritoras sobre suas compreensões sobre escritas e comunidades negras. Como pesquisadora de literaturas, necessitava conhecer e dialogar com mulheres negras e afroindígenas, suas experiências naqueles espaços mencionados na História, e esquecidos na Literatura.

Na formação da consciência africano-diaspórica é necessária uma constante articulação na fronte de luta antirracista. Aprender novas linguagens, novas gramáticas, estar aberta a mudanças e necessidades coletivas foram premissas para que este projeto se tornasse uma metodologia. No meu entendimento, a transformação só pode ocorrer quando eu, enquanto pesquisadora e indivíduo, puder ser eu mesma, e não a "Outra" ou o "objeto" da pesquisa, mas o sujeito. A transformação só ocorre quando busco a liberdade de conhecer a minha própria história, quando escritoras negras se

[2] O mestre Antônio Bispo dos Santos afirma que os povos de língua tupi chamam de Pindorama (Terra das Palmeiras), essa terra hoje chamada de Brasil. E utiliza o termo povos pindorâmicos com a intenção de "contestar a denominação forjada pelos colonizadores".

autodenominam e se autoafirmam como artistas literárias. Grada Kiloma sobre a escrita de *Memórias da Plantação* (2019) afirma que

> escrever este livro, foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a "Outra", mas sim eu própria. Não sou objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. [...] e, quando escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade da minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 27-28)

Como afirma Kilomba, a escrita é entendida aqui como ato político, como uma ressignificação e transgressão de grupos que sempre tiveram seus locais selecionados e escolhidos pelos que detém a norma. A ideia deste projeto é reivindicar espaços que sempre foram nossos e informações que são importantes para nossa construção social consciente da compreensão individual-coletiva.

Quantas escritoras negras você já leu?

Este é o título da intervenção artística que fizemos em três cidades do extremo-sul da Bahia – Caravelas, Alcobaça e Prado – uma das ações do projeto Escritoras Negras da Bahia. A ideia era inserir a pergunta em pontos de acesso das cidades que têm história marcada pela atuação de grupos afro-indígenas para que as pessoas pudessem refletir a respeito das suas buscas e acessos enquanto se movimentam.

Estas localidades que carregam tanto de nós na categoria político-cultural de amefricanidade alcunhada por Lélia Gonzalez, permitiram que os meus olhares sobre literaturas afrodiaspóricas tivessem outros caminhos. Realizamos ações durante aproximadamente 30 dias nestas cidades. E apesar do projeto se chamar Escritoras Negras da Bahia, queríamos falar de questões que envolvem toda a comunidade negra, por compreendermos a ideia de ialodê como amplificadora a todos, especialmente por olhar aos que vieram antes.

Essa perspectiva de olhar para a anterioridade, também é reforçada pela médica e doutora em comunicação Jurema Werneck quando imprime, dentre várias questões, que o pensamento em relação às mulheres negras é muito mais que pensar em si mesmas enquanto indivíduos que sejam capazes, independentes e seguros, mas é algo que fomenta transformar toda a comunidade negra. Ela confirma que o movimento de mulheres negras é anterior ao conceito criado e nomeado a partir da década de 1970 por "mulheres brancas burguesas europeias".

Ela destaca a categoria ialodê - em língua iorubá Ìyálóòde - como sendo um possível conceito de liderança feminina negra e que tem origem no continente africano, e que chegaram aqui "junto com africanos escravizados – o que aconteceu no final do século XVIII", como um ponto de vista mais contextualizado de expressar uma ideia feminina negra mais contundente.

> Segundo algumas das tradições africanas transplantadas para o Brasil, Ialodê é um dos títulos dados a Oxun, divindade que teve origem na Nigéria, em Ijexá e Ijebu. Ialodê se refere também à representante das mulheres, a alguns tipos de mulheres emblemáticas, lideranças políticas femininas de ação fundamentalmente urbana. É, como dissemos, a representante das mulheres, aquela que fala por todas e participa de instâncias de poder. As ialodês, por outro lado, têm afirmado sua presença e atualidade no século XXI a partir das narrativas corporais e orais, passadas de boca para ouvidos, para olhos atentos, nos diferentes espaços onde a tradição herdada é atualizada. No caso brasileiro, é visto em qualquer comunidade negra, onde a mulher, assumindo papéis de liderança ou responsabilidade coletiva, desenvolve ações de afirmação de um futuro para todo o grupo subordinado. Isto através das lutas por melhorias nas condições materiais de vida, bem como no desenvolvimento de condutas e atividades que visam afirmar a pertinência e atualidade da perspectiva imaterial. Assim, não apenas nas comunidades religiosas afrobrasileiras, onde têm papel fundamental na propagação do axé, mas também nela, a figura da ialodê se faz necessária e celebrada. (WERNECK, 2000)

O mapeamento

O projeto Escritoras Negras da Bahia nasce de um desejo de evidenciar o trabalho e a arte de tantas mulheres, ialodês que através da palavra transformam o mundo. E na Bahia não são poucas Aidil Araújo Lima, Ana Fátima dos Santos, Ana Rita do Nascimento, Anamy Lemos, Anastácia Rasta, Andréa Mattos, Andrielle Antonia, Camila Freire Macedo, Carolina Magalhães, Daianna Quelle, Deise Oliveira, Dinéia Pires-Santos, Eliza Metzker, Érica Azevedo, Fatima Nascimento, Fátima Trinchão, Giselli Oliveira, Gonesa Gonçalves, Helen Salomão, Helena dos Santos, I'sis Almeida, Ione Carla, Izabel Lima, Jade Lôbo, Jessica Almeida, Jéssica Silva, Jessika de Oliveira, Lidiane Ferreira, Lílian Almeida, Lita Passos, Lívia Natália, Louise Queiroz, Manuela Barreto, Martha Monteiro, Mel Adun, Nádia Cerqueira, Nina Maria, Patrícia Maria, Paula Brito, Rita Santana, Tai Sousa, Tatah Café, Vânia Melo, Yasmin Moraes, Yves Samara, e tantas outras.

A ideia do Escritoras Negras da Bahia é fortalecer as mulheres que contam suas histórias, por meio da literatura oral ou escrita. Poetas, contistas, romancistas, cordelistas, que estão cadastradas no www.escritorasnegras.com.br - contando sobre si mesmas, suas

obras, suas redes. Muitas artistas utilizam em suas obras *escrevivências*, categoria-conceito criado por Conceição Evaristo, reforça em literatura a ideia da marcação de um corpo negro de mulher negra que é autor e escreve suas experiências e a dos seus ancestrais unindo isso às suas subjetividades e criações. Perspectivas de criação artística e resistência de uma mulher negra, o olhar de quem se desloca social e espacialmente.

Este momento é apenas de apresentação de ideias para pensar que podemos desenvolver outras categorias, outras literaturas, outros olhares.

Diálogos contínuos

Quando você pensa em um escritor contemporâneo, você rapidamente pensa em alguma escritora negra? O projeto Escritoras Negras da Bahia deseja que que esta resposta amplie-se positivamente. Fala-se todo tempo do desejo de igualdade de gênero, de inserção da mulher no mercado de trabalho, em equidade de reconhecimento e respeito, mas na prática, as mulheres negras e indígenas são inseridas em um sistema que insiste no genocídio, epistemicídio e deslegitimação das produções. Com o objetivo de registrar a memória e catalogar as escritoras baianas negras da contemporaneidade, o site fomenta a rede de produção literária da Bahia e multiplica o conhecimento com os resultados aqui alcançados.

Escritoras Negras da Bahia fortalece artistas que contam suas histórias, por meio da literatura oral e/ou escrita. Contadoras de histórias, poetas, contistas, romancistas, cordelistas, performers, slamers, que fazem da sua arte espaço para romper barreiras, falar do seu próprio povo, de diversos temas, produzir discussões e reflexões, e marcar suas existências a partir de seus movimentos que perpassam diferentes territórios de identidade baianos.

Escritoras Negras da Bahia começa na Bahia, locus de onde começaram as primeiras narrativas do que conhecemos como Brasil, a fim de se tornar uma metodologia para ser aplicada em todo o país e ampliar nossas observações sobre literatura brasileira contemporânea. O projeto segue em movimentos pelo Brasil e pela Améfrica Latina dialogando e encontrando aliados pelo caminho, realizando vivências, pesquisas e publicações sobre o contexto literário.

Escritoras Negras da Bahia são escritoras do mundo, que vivem, pensam, escrevem, e constroem, por meio de sua arte, pluralidades de pensamentos e de extrair sentidos… Que lutam contra as opressões que colocam o nosso povo na fronte de violências físicas

e simbólicas. Partilhando as palavras da poeta baiana Rita Santana, seguiremos "Abraçados e juntos, todos nós: emparedados! apenas os nossos, os que sonham e lutam por uma sociedade antirracista e libertadora.

Referências

EVARISTO, Conceição. EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 200 p.

_____. *Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira.* Revista Palmares: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005, pp. 52-54.

_____. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, jul./dez. 2009.

_____. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2010.

SANTANA, Rita. *Cortesanias.* 1ª ed. Salvador: FB Publicações, 2019.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações.* INCT, Brasília, 2015.

ELEMENTOS CULTURAIS COMPARADOS ENTRE RENÉ MARAN E MARIAMA BÂ

Israel Victor de Melo (UnB)[1]

Resumo: Breve avaliação comparada de elementos culturais que constituem os romances *Batouala* (1921), do francês René Maran, e *Une si longue lettre* (1979), da senegalesa Mariama Bâ, sob o intuito de compreender como se estabelecem nas literaturas negras a centricidade por um projeto descolonizador. Para isso, definimos como unidades analíticas a tradição como fator cultural contínuo, a expressão cultural oral e a presença alóctone.
Palavras-chave: Literaturas negras continentais e diaspóricas; Descolonização; René Maran; Mariama Bâ.

Ao considerarmos os sistemas literários oriundos de sociedades negras (continentais e diaspóricas), designamos, em boa medida, sua formação a partir do elemento social que demarca o denominador negro como fundamento de organização cultural (DIOP, 2014). Assimila-se, assim, literaturas africanas e afrodescendentes a partir da denominação de literaturas negras e demarca-se, portanto, os distintos contextos sociais das populações negras não apenas como unidade estética, mas também como elemento político (KESTELOOT, 2001, 2012). Não é, pois, por acaso que os mais expressivos movimentos literários negros de línguas latinas nomeiam-se a partir dos termos *nègre* (Négritude) e *negro* (Negrismo).

Em 1921, o francês René Maran (1887-1960) publica *Batouala* – romance que, a partir da descrição do quotidiano de um grande chefe mokoundji, tem por enredo a enumeração de elementos culturais africanos demarcados em Oubangui-Chari, antiga colônia francesa, atualmente, República Centro-africana. No prefácio à edição de 1937, René Maran define o fato de seu romance não explicar, tampouco indignar-se, mas constatar e registrar. Ainda que o engajamento do autor esteja descaracterizado no prefácio, sua postura revela-se no subtítulo do romance, cujas circunstâncias não contornam o fato de ser *Batoula* um *véritable roman nègre*. A relação entre as literaturas orais e escritas, o atributo ancestral da tradição africana e a composição estética daquilo que constitui a narrativa são parte dos elementos culturais contidos no romance, sem os quais não seria possível avaliarmos a contribuição do autor para os movimentos emancipatórios posteriores, tanto no campo político-social quanto no literário.

[1] Graduado em Letras (UnB). Mestre em Literatura Comparada pela mesma instituição. Contato: israelvictor398@gmail.com.

Em consonância à formação de outras produções e sistemas literários negros, a senegalesa Mariama Bâ (1929-1981) apresenta em seu romance *Une si longue lettre* (1979) o panorama político-social que engloba o quotidiano da personagem Ramatoulaye – mulher negra senegalesa, que, após o falecimento do marido, troca cartas com a amiga Aïssatou, a fim de registrar suas angústias. O romance epistolar da autora senegalesa demarca, por sua narrativa, de um modo ou de outro, a aliança político-social entre mulheres, em especial, africanas, tanto por seu caráter centrado nos contextos sociais compartilhados por essas mulheres, quanto por tipificar os elementos culturais a partir dos quais compõem-se as violências a que elas são submetidas. Compreender a obra de Mariama Bâ desconsiderando o conjunto das unidades político-sociais e culturais que a autora escolhe apresentar se caracterizaria, grosso modo, como um equívoco, pois suas denominações estéticas centram-se na relação entre os meandros do racismo e da misoginia, a partir dos quais as dinâmicas sociais se estruturam:

> Em relação a esta literatura, portanto, trata-se de defini-la tendo em conta um *processo histórico* (colonização) e um *sistema* (o colonialismo), ambos, no centro de uma contestação nem sempre inequívoca. Há quem defenda, a propósito, que os processos de colonização estão, até certo ponto, por detrás do saldo qualitativo, cultural e civilizacional que a humanidade apresenta devido não só aos sincretismos que se produziram como também pelos avanços estruturais que se obtiveram. (NOA, 2015, p. 22. Ênfase nossa).

Compreende-se, portanto, o estatuto de um processo histórico – a colonização – e de um sistema – o colonialismo – frente às complexas relações de elaboração das narrativas ficcionais. Seria pertinente, por ora, ressaltar que as literaturas cujo elemento histórico-cultural centra-se nas marcas da colonização não se significam a partir desse processo, tampouco do sistema colonial. Resultam, por sua vez, da *compreensão* em torno de seus lugares sociais, ainda que inseridas no contexto demarcado pelo sistema colonial. Para elucidar esses processos, bastaria recorrer às análises do intelectual beninense Honorat Aguessy, que, em "Visões e percepções tradicionais" (in SOW et al., 1980), faz referência, no campo das Artes, às esculturas de Nok (Nigéria), datadas de 500 a.e.C e 200 d.e.C., para exemplificar a elaboração artística no continente africano anterior à presença europeia. Com isso, as Artes e as Literaturas deixam ser abordadas como produto da presença europeia, quando, tratando-se de um processo, a colonização não significou a ruptura ou a extinção de uma tradição africana. Isso porque, sempre que nos referenciamos às literaturas africanas, em particular, e às artes, em geral, tendemos a crer que elas passaram a existir apenas após a presença europeia, à medida que, dentro

de uma organicidade cultural africana, formas literárias europeias foram implementadas no continente após a presença de europeus – revelando-se, dessa forma, o que o martinicano Aimé Césaire (1950) categorizou por *europeização* do continente africano, arquitetada sob o intuito de estruturar o empreendimento colonial.

Tradição como fator cultural contínuo

A tradição é um conceito que tem em sua base "a atividade e a mudança" (AGUESSY in SOW et al., 1980, p. 105-6). Ela não se realiza de modo isolado em um momento histórico específico, e sim, a partir de um processo orgânico. Por esse fato, seria difícil associar, exclusivamente, a tradição ao que se denomina *pré-colonial*, sendo possível elencar práticas culturais tradicionais em momentos históricos diferentes do anterior ao colonialismo. Nesse sentido, definimos o pré-colonial, metodologicamente, como um marco lógico periodizado, correspondendo, assim, à fase histórica que precede a consolidação do colonialismo no continente africano. O conceito de tradição é, muitas vezes, posto em contraposição ao de modernidade, cujas definições parecem, comumente, se contrapor. É preciso, contudo, pensar a tradição não como um estado, mas como um processo contínuo cuja realização se estrutura ao decorrer dos percursos histórico-sociais. A tradição não se significa, assim como as artes africanas, a partir do processo colonial. Por assim dizer, a atividade tradicional não se liga exclusivamente ao colonial, embora tenhamos por centricidade a avaliação do colonialismo em sua amplitude e efeitos em determinada organicidade tradicional africana. Vejamos doravante o tradicional nos romances.

O tempo narrativo do romance *Batouala* (1921) se transcorre entre um período histórico de presença francesa no território de Oubangui-Chari (atual República Centro-Africana), sendo, portanto, correspondente à fase histórica do projeto colonial, entre o final do século XIX e início do século XX:

> Bocejar por aqui, se coçar por acolá, são gestos sem importância. Batouala, continuando-os, emitiu, um após o outro, muitos sons. Era um hábito muito antigo em casa. Ele veio de seus pais. Os pais dele tinham herdado de seus avós. Os antigos costumes são sempre os melhores. A maioria deles é baseada na mais segura experiência. Daqui, nunca saberíamos observar muito. (MARAN, 1938, p. 30. Tradução nossa)[2]

[2] Do original : Bâiller par-ici, se gratter par-là, sont gestes sans importance. Batouala, tout en les continuant, émit, coup sur coup, maints renvois sonores. C'était là, chez lui, très vieille habitude. Elle lui

Eram hábitos muito antigos em casa bocejar e coçar-se – tidos por gestos sem importância. Embora não possamos associar hábitos ao que definimos por tradicional, o processo a partir do qual mantêm-se relações precedentes no âmbito familiar se fortalece à medida que as gerações se distanciam – vindo "de seus pais", que, por vez, haviam herdado de "seus avós". O tradicional implica transição e passagem. Seu processo se determina de modo processual e não se restringe a um período definido ou uma geração específica, ainda que seja possível revelar transformação estruturante e não estruturante de seus elementos, por isso, seu caráter limitado, por vezes, ao seio familiar.

Ao nos transpormos para o contexto narrativo-ficcional senegalês de Mariama Bâ, alguns fenômenos desencadeiam questionamentos em torno das formas culturais. A noção familiar não se reduz ao grupo consanguíneo, podendo ser estendido ao amplo campo comunitário. Em um plano mais estruturante da narrativa, as relações estabelecidas entre mulheres se tornam recorrentes e assumem aspectos políticos autocentrados. A personagem Tante Nabou (Seynabou) é assim descrita:

> A mãe de Mawdo é a Tante Nabou para nós e Seynabou para os outros. Tinha um sobrenome glorioso de Sine: Diouf. Ela é descendente de Bour-Sine. Ela viveu no passado sem estar ciente das mudanças no mundo. Ela persistiu em verdades antigas. Fortemente apegada às suas origens privilegiadas, ela acreditava no sangue das virtudes e repetia, balançando a cabeça, que a falta de nobreza ao nascer se reflete no comportamento. E a vida não a poupou, a mãe de Mawdo Bâ. Ela perdeu um marido querido cedo, criou corajosamente seu Mawdo mais velho e duas outras meninas, agora casadas e... bem casadas. (BÂ, 2001, p. 55. Tradução nossa)[3]

Embora não seja necessariamente estabelecida uma relação consanguínea da personagem Ramatoulaye, tampouco de Aïssatou, com a Tante (Tia, em tradução livre) Nabou, ela passa a ser atribuída tal qual, por ser a personagem parte integrante da comunidade de onde vêm as jovens. Aqui, Tante Nabou figura indiretamente o conjunto social do lugar histórico pré-colonial, em decorrência de sua ascendência Sine, antigo

venait de ses parents. Ses parents l'avaient héritée des leurs. Les anciennes coutumes sont toujours les meilleures. Elles se fondent, la plupart, sur la plus sûre expérience. De là qu'on ne saurait jamais trop observer. (MARAN, 1938, p. 30)

[3] Do original : La mère de Mawdo, c'est Tante Nabou pour nous et Seynabou pour les autres. Elle portait un nom glorieux du Sine: Diouf. Elle est descendante de Bour-Sine. Elle vivait dans le passé sans prendre conscience du monde qui muait. Elle s'obstinait dans les vérités anciennes. Fortement attachée à ses origines privilégiées, elle croyait ferme au sang porteur de vertus et répétait en hochant la tête, que le manque de noblesse à la naissance se retrouve dans le comportement. Et la vie ne l'a point épargnée, la mère de Mawdo Bâ. Elle perdit tôt un mari cher, éleva courageusement son aîné Mawdo et deux autres filles, aujourd'hui mariées et…bien mariées. (BÂ, 2001, p. 55)

reino que se estendia ao longo da direção norte do rio Saloun, no atual Senegal. "Fortemente apegada às suas origens privilegiadas", ela reivindica outro modo de vida social, cuja ação reside na persistência de verdades antigas. A definição de família abarca outro conjunto de fatores e demarcadores.

Verificamos ainda, em *Une si longue lettre* (1979), outro aspecto tradicional questionado diferentemente da narrativa de René Maran, uma vez que, determinados os ofícios tradicionais e sua manutenção, Ramatoulaye se indaga sobre o lugar da tradição no contexto social contemporâneo no qual está inserida:

> Devíamos nos alegrar com a deserção de forjas, oficinas, artesãos? Devíamos nos alegrar sem ressentimento? Não estamos começando a testemunhar o desaparecimento de uma elite de trabalhadores manuais tradicionais? Interrogações eternas de nossos eternos debates. Todos nós concordamos que tinha que haver muitas quebras para assentar a modernidade nas tradições. Espalhadas entre o passado e o presente, deploramos o *vazamento* que não falharia... Contamos as possíveis perdas. Mas sentimos que nada seria como antes. Estávamos cheios de nostalgia, mas resolutamente progressistas. (BÂ, 2001, p. 42-3. Ênfase da autora e tradução nossa)[4]

A percepção dubitável, em geral, da personagem é de há progressão no campo político-social quando houver quebras entre o passado e o presente, que, respectivamente, estão ancorados aos conceitos de tradição e modernidade. Convém notar que essa percepção se liga ao conjunto da narrativa do romance, que notadamente evidencia os questionamentos concernentes à prática tradicional poligâmica. Nesse sentido, questionar a poligamia parece significar questionar o tradicional. Por um lado, vale transformar aspectos tradicionais que possam gerar violação da subjetividade de grupos determinados, e por outro, manter elementos atribuídos à organização social – como os ofícios manuais tradicionais: o ferreiro, o tecelão e o sapateiro (HAMPATÉ-BÂ, 2010), sendo principalmente suas atividades consideradas sagradas, pois consistem "em agir sobre a matéria e transformá-la" em um contexto onde "tudo é considerado vivo" (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p. 185).

Esses ofícios manuais se realizam e correspondem à cosmogonia de sociedades africanas tradicionais e, por sê-los, tomam outra dimensão no âmbito externo a essas

[4] Do original : Fallait-il nous réjouir de la désertion des forges, ateliers, cordonneries ? Fallait-il nous en réjouir sans ombrage ? Ne commencions-nous pas à assister à la disparition d'une élite de travailleurs manuels traditionnels ? Éternelles interrogations de nos éternels débats. Nous étions tous d'accord qu'il fallait bien des craquements pour asseoir la modernité dans les traditions. Écartelés entre le passé et le présent, nous déplorions les « suintements » qui ne manqueraient pas… Nous dénombrions les pertes possibles. Mais nous sentions que plus rien ne serait comme avant. Nous étions pleins de nostalgie, mais résolument progressistes. (BÂ, 2001, p. 55)

sociedades – incluem-se os contextos da Diáspora dos povos africanos, que, por razões distintas, modificam e estruturam outra identidade cultural (HALL, 1994). Em *L'enfant noir* (1953), do guineense Camara Laye, o pai da personagem não apenas é ferreiro, a atividade da forja constitui sua centricidade cultural – associando-se, na própria narrativa do romance, à imagem da divindade Ogum, orixá africano guerreiro e ferreiro, cultuado no candomblé brasileiro, presente em tradições africanas específicas.

Expressão cultural oral

Notadamente, "quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral" (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p. 167). Vale, de antemão, ressaltar que ao tratarmos, no amplo conjunto tradicional africano, da oralidade como característica, "pensamos numa dominante e não numa exclusividade" (AGUESSY in SOW et al., 1980, p. 108). Embora as sociedades do antigo Kemet (Egito), Kush (Sudão, Etiópia, Somália) e Bamun (Camarões) tivessem culturas escritas e gráficas, e para além das escritas Vaï (Serra Leoa), Nsidibi (Calabar, Nigéria Oriental), Basa e Mende (Serra Leoa e Libéria) (AGUESSY in SOW et al., 1980), boa parte das demais sociedades africanas tinha a predominância oral. O que não indica que as de cultura escrita se sobreponham às demais, uma vez que as tradições orais comportam, como apresenta Elikia M'Bokolo (2009, p. 48), a complexidade das formações sociais:

> Essa educação oral, facilmente assimilável, cheia de charme, tem o poder de desencadear bons reflexos em uma consciência adulta forjada ao seu toque. Doçura e generosidade, docilidade e delicadeza, conhecimento e capacidade de falar, tornavam agradável a pequena Nabou. (BÂ, 2001, p. 91. Tradução nossa)[5]

A reflexão em torno da educação de Nabou, personagem educada a partir dos ensinamentos de uma *griote*, pode ser entendida como parte de um processo mais amplo cuja ação de interação abarca o conservatório do conhecimento (memória) e a sua transmissão via oralidade – "a tradição viva", nos termos do intelectual malinês Amadou Hampaté-Bâ (2010).

[5] Cette éducation orale, facilement assimilée, pleine de charme, a le pouvoir de déclencher de bons réflexes dans une conscience adulte forgée à son contact. Douceur et générosité, docilité et politesse, savoir faire et savoir parler, rendaient agréable la petite Nabou. (BÂ, 2001, p. 91)

No contexto mokoundji, a tradição viva continua sendo transmitida por meio do conhecimento adquirido pelos mais velhos, depositários das tradições Bamba, e retransmitido para os mais jovens no espaço da assembleia e fora dele:

> A maravilhosa assembleia. Todos os M'bis e todos os M'gapous estavam lá, com seus mais velhos. Batouala, muito animado, discorria no centro do grupo que formavam seus velhos pais, os *capitas* ou vassalos postos sob sua dependência, e os velhos, depositários das mais seguras tradições Banda. (MARAN, 1938, p. 85. Ênfase do autor e tradução nossa)[6]

Ao centro, estão os velhos pais e outros velhos. Batouala, assim como outros, ouviam e, pertinentemente, discorria quando necessário, dadas as atribuições de sua função como chefe.

Presença alóctone

Avaliar a presença alóctone, no continente africano, implica refletir sobre relativismo cultural (ABU-LUGHOD, 2002), especialmente, no tocante à estruturação do projeto de dominação colonial e o desejo pretensioso dos Impérios e empresas colonialistas (CÉSAIRE, 1950) de determinar a mudança da ordem social autóctone.

No romance *Une si longue lettre* (1979), o contexto de decisão política perpassa a relação e a prática do projeto feminista ocidental – prefigurados pela personagem branca, que, pretensiosamente, ensejou determinar, segundo os próprios termos da autora, um destino "fora do comum" às personagens Ramatoulaye e Aïssatou:

> Aïssatou, nunca esquecerei a mulher branca que, primeiro, queria para nós um destino *fora do comum*. Nossa escola, vejamos juntas, verde, rosa, azul, amarelo, um verdadeiro arco-íris: verde, azul e amarelo, as cores das flores que invadiram a corte; rosa: cor dos dormitórios com camas impecavelmente eretas. Nossa escola, ouçamos suas paredes vibrar com a nossa paixão para estudar. Revivamos a alegria de sua atmosfera, as noites, quando a música da noite, nossa oração em comum, ressoava cheia de esperança. O recrutamento, feito por meio de uma competição à escala da velha África Ocidental Francesa, desmantelada hoje nas Repúblicas Autônomas, permitiu uma frutífera mistura de inteligências, personagens, modos e costumes diferentes. Nada distinto, exceto por traços especificamente raciais, da Fon do Daomé e da Malinké da Guiné. Amizades foram formadas, que resistiram ao tempo e à distância. Nós éramos verdadeiras irmãs destinadas à mesma missão emancipatória. (BÂ, 2001, p. 37. Ênfase da autora e tradução nossa)[7]

[6] Do original : La merveilleuse assemblée. Tous les m'bis et tous les m'gapous étaient là, avec leurs anciens. Batouala, très animé, pérorait au centre du groupe que formaient ses vieux parents, les « capitas » ou vassaux placés sous sa mouvance, et les vieillards, dépositaires des plus sûres traditions bandas. (MARAN, 1938, p. 85)

[7] Do original: Aïssatou, je n'oublierai jamais la femme blanche qui, la première, a voulu pour nous un destin « hors du commun ». Notre école, revoyons-la ensemble, verte, rose, bleue, jaune, véritable arc-en-ciel : verte, bleue, et jaune, couleurs des fleurs qui envahissaient la cour ; rose : couleur des dortoirs aux

A ironia recorrente, ao tratarmos de agência social e epistemológica africana, é mais ou menos assimilável àquela atribuída pelo nigeriano Chinua Achebe (2012):

> É uma grande ironia da história e da geografia que a África, cujo território está mais próximo do que qualquer outro do continente europeu, ocupe no psiquismo europeu o ponto mais extremo da alteridade; que ele seja, na verdade, a antítese da Europa. (ACHEBE, 2012, p. 82)

O destino *fora do comum* às jovens Aïssatou e Ramatoulaye é determinado pela ação da mulher branca, cujo projeto político emancipatório se estrutura na antítese social africana – renegada aos extremos – frente ao paraíso europeu. Oyèrónké Oyěwùmí (2004), bell hooks (2000), Angela Davis (2013) e Lila Abu-Lughod (2002) são algumas das intelectuais que questionam a elaboração narrativa do feminismo ocidental em seu conjunto naquilo que diz respeito à alteridade ocidental, atenuando formas não pertinentes onde subjugam-se dinâmicas sociais distintas das europeias. Há, contudo, na narrativa de Mariama Bâ, determinada aliança entre as jovens senegalesas, que, por mais diferentes que fossem – verificável por, inclusive, seus traços raciais dissemelhantes – acabaram por se aproximar.

Mais fatídica é a personagem Batouala, sem expectativa de melhoria em seu contexto, crê ser a morte o refúgio das comunidades negras violadas pelos brancos (boundjous):

> Desde que os boundjous tinham se instalando no território dos modestos e bons negros, não havia outro refúgio, senão a morte. Só ela os libertou da escravidão. Pois não havia mais felicidade somente ali, naquelas regiões distantes e escuras, de onde os brancos estão formalmente excluídos. (MARAN, 1938, p. 117. Tradução nossa)[8]

A saída à escravidão, instrumentalizada pelos Impérios colonialistas a favor do projeto de dominação colonial, aparece associada à morte, possibilitando deslocar a ação e a presença negra para outro território – "naquelas regiões distantes e escuras, de onde os brancos estão formalmente excluídos" (MARAN, 1938, p. 117).

---

lits impeccablement dressés. Notre école, entendons vibrer ses murs de notre fougue à l'étude. Revivons la griserie de son atmosphère, les nuits, alors que retentissait pleine d'espérance, la chanson du soir, notre prière commune. Le recrutement qui se faisait par voie de concours à l'échelle de l'ancienne Afrique Occidentale Française, démantelée aujourd'hui en Républiques autonomes, permettait un brassage fructueux d'intelligences, de caractères, des moeurs et coutumes différents. Rien n'y distinguait, si ce n'étaient des traits spécifiquement raciaux, la Fon du Dahomey et la Malinké de Guinée. Des amitiés s'y nouaient, qui ont résisté au temps et à l'éloignement. Nous étions de véritables soeurs destinées à la même mission émancipatrice. (BÂ, 2001, p. 37)

[8] Depuis que les boundjous étaient vénus s'établir chez eux, les pauvres bons noirs n'avaient pas de refuge autre que la mort. Elle seule les déliait de l'esclavage. Car on ne trouvait plus le bonheur que là-bas, en ces régions lointaines et sombres d'où les blancs sont formellement exclus. (MARAN, 1938, p. 117)

Referências

ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?: reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros. Tradução de João Henrique Amorim. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 2, 2012, p. 451-470.

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AGUESSY, Honorat. "Visões e percepções tradicionais". In: SOW, Alpha I. et al. *Introdução à cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BÂ, Mariama. *Une si longue lettre*. Paris: Le serpent à plumes, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. *O discurso sobre o colonialismo.* Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução livre. Lisboa: Plataforma Gueto, 2013.

DIOP, Cheikh Anta. *A unidade cultural da África negra*: esferas do patriarcado e do matriarcado na Antiguidade Clássica. Tradução de Sílvia Cunha Neto. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*: a reader. New York: Columbia University Press, 1994.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África*: Metodologia e pré-história da África, vol. 1. Brasília: UNESCO, 2010.

HOOKS, bell. *Feminism is for eveybody*. Cambridge: South End Press, 2000.

KESTELOOT, Lilyan. La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique. *Afrique contemporaine*, v. 1, n° 241, p. 43-53, 2012.

_____. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala, 2001.

LAYE, Camara. *L'enfant noir*. Paris: Plon, 1953.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra*: História e civilizações, vol. 1 (até o século XVIII). Tradução de Alfredo Margarido. Salvador: EDUFBA. São Paulo: Casa das Américas, 2009.

MARAN, René. *Batouala*: véritable roman nègre. Paris: Albin Michel, 1938.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Kapulana, 2015.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. *CODESRIA Gender Series*. v. 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

FISURAS EN NARRATIVAS ROMÁNTICAS Y COMUNIDADES IMAGINADAS: MARÍA (1867) DE JORGE ISAACS (1837-1895) Y ÚRSULA (1859) DE FIRMINA DOS REIS (1825-1917)

Juana Sañudo Caicedo (UFSCar)[1]

Resumo: En el presente trabajo se parte de las fisuras al concepto comunidades imaginadas de Benedict Anderson, su relación con el Romanticismo en las obras María de Jorge Isaacs y Úrsula de Firmina dos Reis. Así, los autores desplegarán narraciones con sujetos de enunciación limitados o con capacidad de focalizar a los afrodescendientes. Es decir que, nos enfrentamos a dos lugares de habla: el hombre blanco y hacendado en decadencia con Efraín, que, no obstante, logra contar la historia de la esclava manumisa Nay, como también la narración en tercera persona de Dos Reis, que focaliza a la esclava Susana. Ambas narrativas, en todo caso, enlazadas por el relato sobre la diáspora africana y narraciones resistentes al poder.

Palavras-chave: Romanticismo; fisuras en las comunidades imaginadas; resistencia; enunciación; subjetividades.

Partiendo de la idea del sistema literario en Latinoamérica es que podemos plantear esta propuesta comparativa entre las obras *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) y *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis (1825-1917), ideas sobre el sistema literario que ya compartían los críticos literarios Ángel Rama y Antonio Cándido, entendiendo que la literatura es como un cuerpo orgánico, "en el cual se expresa una cultura y que el texto literario dialoga con las circunstancias socio históricas y culturales de su aparición, generándose así una visión continental que le da a nuestra América una cartografía de índole cultural". (MEJÍA, 2014, p. 190)

De forma que, ambas obras, comparten esas miradas subjetivas de diversos actores en el contexto del siglo XIX tanto en lo que fue la Nueva Granada como en el Brasil y cuyo tema focal será el análisis de las subjetividades expresadas en las estrategias de narración, sus lugares de habla y los intersticios por donde se escapan procesos de resistencia, en el sentido foucaultiano, en los proyectos políticos de nación o lo que llama Anderson comunidades imaginadas, ficciones homogeneizadoras y por lo tanto bastiones de poder.

Ahora bien, las obras enmarcadas dentro del Romanticismo, iban a compartir no sólo preocupaciones estéticas y lecturas de novelas europeas asumidas de manera

[1] Graduada em Literatura (UNIVALLE) e Mestre em Literaturas Colombiana e Latino-americana (UNIVALLE). Atualmente é doutoranda da UFSCar em Estudos de Literatura com o apoio da "Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) " - Código de Financiamento 001". Contato: juana.sanudo@correounivalle.edu.co

intertextual -*Átala* (1801) de Chautebriand (1768-1848) o *Pablo y Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre (1737-1814)- sino a evidenciar cómo se iba a construir cada una de sus naciones y a hacer literatura, "lo que fueron procesos simultáneos durante esta corriente estética que mantuvo bajo una única idea el sentido de nación y sublimó diferencias y conflictos internos". (AGOSTINHO, 2013, p. 15)

Sin embargo, pese a la época y a la pertenencia o marginalidad expresadas en *María* y *Úrsula*, respectivamente, nuestra lectura encuentra procesos de resistencia evidenciados en las voces narrativas que tejen las novelas, por lo que se hace necesario sumergirse en cada una de sus tradiciones narrativas, para luego reconocerlas como afines o contrarias, desde el concepto de comunidades imaginadas, es decir, lo que cada país propuso como su proyecto político en el siglo XIX, como naciones relativamente nuevas y encontrar las disidencias, resistencias e intersticios desde esas estrategias narrativas, sean las del narrador blanco y hacendado en la obra colombiana o en la narración en tercera persona con focalizaciones de la autora brasilera.

Romanticismo y proyecto de nación: comunidades imaginadas en *María* de Isaacs

El Romanticismo se sumó, como ya lo dijimos, a ese proyecto de las jóvenes naciones americanas, para construir una idea homogénea que lograra promover el arraigo en cada coordenada geopolítica, así construyeron lo que Anderson llama comunidades imaginadas: "una comunidad política inherentemente limitada y soberana. (…) aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, pero en la mente de cada uno yive la imagen de su comunión". (ANDERSON, 1993, p. 23)

Esa necesidad de comunidad política, heredera de la Ilustración y de la Revolución Francesa y que tendría que haber fomentado el compañerismo y la fraternidad racial, cuando menos, evidentemente no fue posible durante el siglo XIX en el panorama de la Nueva Granada. Con todo y dentro de la ficción narrativa, Isaacs, a través de la enunciación de Efraín y de la inclusión de cuatro capítulos en los que relata la historia de Nay, una de las esclavas de la hacienda azucarera el Paraíso, cumple con esa necesidad de construcción de una comunidad imaginada, pues, aunque con una profunda nostalgia

por el antiguo régimen señorial, logra articular también a los afrodescendientes en ese proyecto de nación.

Para comprender cómo ha sido leída la novela desde la crítica literaria en relación con ese proyecto de construcción de comunidad imaginada, conviene recordar su trama. La historia no difiere mucho de muchas de los relatos de la época: Efraín, hijo de un hacendado en decadencia en el Valle del Cauca, regresa al Paraíso para recordar cómo perdió a María, hija de un amigo judío como su padre, quien se la encarga tras su muerte, tras convertirla al catolicismo y cuyo destino será también trágico al morir de una extraña enfermedad hereditaria antes de poder consumar un amor postergado por el padre de Efraín. Así, entre la familia católica, judíos conversos al cristianismo, exuberantes paisajes de la región, esclavos felices y bien tratados por la familia del protagonista, no hay muchas diferencias con la trama y asuntos tratados en otras novelas del mismo período. Siendo así, al representar esa gran novela del Romanticismo y en virtud de los relatos de nación que se estaban construyendo por la época, se pudiera pensar en cuál era el proyecto político o la idea de nación que estaba implícita en su narrativa, al respecto, Doris Sommer nos advierte sobre la falta de él, a diferencia de otras novelas romántica en el resto de Suramérica:

> El hecho de que la obra culmine trágicamente no es de por sí pesimista, pues otras novelas de la época, entre ellas *Francisco* (Cuba, 1839), *Sab*(Cuba, 1841), *Amalia* (Argentina, 1851), *Iracema* (Brasil, 1865), *Aves sin nido* (Perú, 1889), y *Cumandá* (Ecuador, 1879) recurren a la tragedia para animar un programa positivo que evite tragedias por venir. Mientras suscitan nuestra simpatía por los amores entre héroes y heroínas, estas obras también localizan un abuso social que obstaculiza el amor. Por lo tanto, apuntan hacia un estado ideal, tanto político como sentimental, que ha de producirse cuando se supere el obstáculo. De manera implícita, y a veces abierta, esas novelas exigen una solución posible para el romance fallido (léase también para el progreso nacional y la productividad). (2010, s.p.)

La autora apunta entonces a la falta de un programa político que logre brindar una solución de homogeneidad a la naciente Nueva Granada, más cuando en otros países, el héroe o la heroína era de origen indígena (*Iracema, Cumandá*,etc.) y unas pocas veces afrodescendiente (*Sab*). Aun así y desde nuestra lectura, diferimos de dicho planteamiento al afirmar la existencia de los capítulos del XL al XLIV en los que Efraín narra la historia de una de sus esclavas manumisas, Nay, antes de que esta muera, lo que vendría a ser ese espacio de la narración en donde la problemática racial y las posturas frente a abolición vendrían a darse más claramente, si bien como una historia secundaria que además

cumpliría con la función de anunciar el fin trágico de los protagonistas. Allí asistimos a la narración de Efraín sobre Nay, quien, desde la infancia del héroe, le contaba la historia de cómo fue apresada en las costas africanas y cómo perdió a su padre y esposo, ambos reyes en su país, y por vueltas del destino fue conversa al cristianismo –otro tópico del movimiento romántico-. Evidenciamos entonces, el esbozo de un proyecto político, a pesar de que no encontremos en la trama una sombra de las múltiples guerras entre conservadores y liberales por el poder, sus desencuentros en torno a la abolición de la esclavitud y la imagen de nación que cada uno tenía.

La narración: Efraín, un sujeto de enunciación limitado

El sujeto de enunciación en la novela es un narrador limitado en primera persona, que de todas maneras nos permite ver el universo simbólico frente a las mujeres y a los afrodescendientes, un universo que pretendía mostrar el mundo casi bucólico de los señores y los esclavos, en donde las mujeres y los esclavos eran felices, mostrándose acordes con las jerarquías y subjetividades que se esperaba de ellos: “Los esclavos, bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos para con su amo. (…) Pude notar que mi padre (…) se mostraba celoso por la buena conducta de sus esposas. (ISAACS, 2003, p. 7)

Los comportamientos de los esclavos y las esclavas son infantilizados bajo la égida de un régimen señorial en el que sólo caben esclavos felices y esclavas con conductas de buenas esposas. Algo similar ocurre en las clases que imparte Efraín, el narrador, a su hermana Emma y a María, como ocurre en este fragmento: “María con la frente infantilmente grave y los labios casi risueños, abandonaba a las mías, alguna de sus manos aristocráticas sembradas de hoyuelos (…)” (ISAACS, 2003, p. 18)

Allí es notorio el adjetivo que puede resumir la descripción que hace el narrador de las actitudes en la mayoría de mujeres en la obra, con excepción de las madres, que evocan un recogimiento especial, quizás por la relación que se hace con la virgen del culto católico, algo similar a lo que ocurrirá en la novela de Dos Reis. De modo que mujeres y esclavos son descritos en un panorama patriarcal y altamente paternalista, refrendando esa imagen de comunidad imaginada homogénea y compacta en el proceso de la construcción de la nación colombiana.

De otro lado, tenemos también las relaciones de amistad entre Efraín y su padre con los esclavos, un leitmotiv que veremos también en Úrsula de Dos Reis, pero con una

semanticidad distinta. En la novela de Isaacs se muestra este tópico cuando en el capítulo V se nos narra el matrimonio de dos esclavizados de la familia: "se casaron Bruno y Remigia. Esa noche a las siete montamos mi padre y yo para ir al baile (…) Remigia, animada por su marido y por el capitán, se resolvió al fin a bailar unos momentos con mi padre (…)". (ISAACS, 2003, pp. 8-9) Lo que es descrito en este apartado como una relación casi de amistad entre los hacendados y la pareja de prometidos, en realidad hacía parte de la vida señorial en la época, pues era una estrategia para hacer entrar a los esclavos en la nueva religión y a fin de evitar mezclas raciales, pasados los siglos más duros de la Colonia, por lo que el matrimonio se convirtió en una: "vía para controlar las mezclas que minaban la jerarquía socio racial." (FUENTES, 2006, p. 226)

Y esa importancia es vital, teniendo en cuenta el proyecto de nación imaginada que venimos notando en la obra, un proyecto en el que, a las descripciones del paisaje, la riqueza de las haciendas y la relativa armonía entre amos y esclavos, se suma el folclore de los bailes y escenas del Costumbrismo tan frecuentes en la literatura de la época y en este apartado de la novela.

En contraposición a ese relato de nación imaginada, nos resulta particular el caso del relato de Feliciana/ Nay, por ser la memoria, la diáspora y África como lugar simbólico de identidad, y esto desde nuestra óptica deja entrever una fisura proveniente de la vocación de etnógrafo de Isaacs y de los relatos de infancia que escuchó de su aya Isidora. En ese sentido, es necesario ver cómo a pesar del ambiente de felicidad y armonía entre amos y esclavos, la muerte de la esclava liberta, rompe con ello. Aquí, Efraín, presintiendo su muerte, recuerda las narraciones que escuchó en su infancia, a propósito de la diáspora del personaje, justo después de narrar la pérdida de su padre Magmahú y esposo Sinar en África, su conversión al cristianismo allí y su posterior captura, en estado de embarazo, por traficantes esclavistas y llegada a costas neogranadinas:

> - ¿Los hijos de los esclavos, si mueren bautizados, pueden ser ángeles?
> La criolla adivinó el pensamiento criminal que Nay acariciaba, y se resolvió a hacerle saber que en el país en que estaba, su hijo sería libre cuando cumpliera dieciocho años.
> Nay respondió solamente en tono de lamento:
> - ¡Dieciocho años!
> (…) Nay se mostró indiferente a todo; pero en la tarde, cuando al ponerse el sol se paseaba mi padre por la ribera del mar llevando de la mano a María, se acercó a él con su hijo en los brazos: en la fisonomía de la esclava aparecía una mezcla tal de dolor e ira salvaje, que sorprendió a mi padre. Cayendo de rodillas a sus pies, le dijo en mal castellano:
> -Yo sé que en ese país a donde me llevan, mi hijo será esclavo: si no quieres que lo ahogue, cómprame (…) (ISAACS, 2003, pp. 150-152)

Llama la atención el sentido del pensamiento criminal que adivina la criolla Gabriela, que no es más que el aborto, estrategia muy común entre las esclavas para evitarle una vida llena de miserias a sus hijos en tierras americanas. La sola mención del asunto en una novela que además pretende, como hemos visto, narrar a la perfección una comunidad imaginada, un proyecto político para lo que será la nación, es ya una suerte de ruptura con el mundo bucólico del amor, los paisajes y la aparente falta de contexto de levantamiento de esclavos, así como las guerras entre conservadores y liberales en disputa del poder en el país. El personaje evidencia entonces, pese al discurso señorial que vemos a través de la obra, una fisura, una pequeña muestra de resistencia, aunque sea desde el discurso de la muerte frente al sistema esclavista. Conviene recordar lo que se apunta sobre Foucault al respecto del poder y de la resistencia:

> Estas relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan y constituyen el campo social. Por ello, la resistencia, como respuesta al ejercicio del poder sobre el cuerpo, las afecciones, los afectos, las acciones, es constitutiva de las relaciones de poder, aparece en distintos puntos del entramado social como fuerza que puede resistir al poder que intenta dominarla, pues, la finalidad de este poder es infiltrar cada vez con mayor profundidad la existencia humana, tanto a nivel individual como a nivel de la especie; su objetivo primordial es administrar la vida humana. (citado por GIRALDO, 2006, p. 118)

De forma que allí donde el esclavismo pretendía administrarlo todo, hasta la vida humana y comerciar con ella, Nay subvierte esa administración, levantándose como una subjetividad que respondía a esos poderes sobre el cuerpo, de forma que su capacidad de dar vida, como su capacidad de dar muerte, dan la vuelta al poder en una asunción del destino de su hijo, al sugerir la posibilidad del aborto. Esclarecedor y, al tiempo, paradójico es el análisis de estos capítulos, como la vida misma del propio Isaacs y su ambigüedad política. En otro apartado, el padre de Efraín nos recuerda una parte del proceso legal e histórico, en la naciente república, para abolir la esclavitud:

> Nay supuso que aquella niña era huérfana de madre, y le cobró particular cariño. Mi padre temía confiársela, a pesar de que María no estaba contenta sino en los brazos de la esclava o jugando con su hijo; pero Gabriela lo tranquilizó contándole lo que ella sabía de la historia de la hija de Magmahú, relación que conmovió al extranjero. Comprendió éste la imprudencia cometida por la esposa de Sardick al hacerle sabedor de la fecha en que había sido traída la africana a tierra granadina, puesto que las leyes del país prohibían desde 1821 la importación de esclavos; y en tal virtud Nay y su hijo eran libres. Mas guardóse bien de dar a conocer a Gabriela el error cometido, y esperó una ocasión favorable para proponer a William le vendiera a Nay. (ISAACS, 2003, p. 151)

El personaje se refiere a la Ley de Vientres de 1821, lo que nos devuelve al recorrido de la abolición que inició desde 1812, con la Constitución de Cartagena,

declarando libres a los esclavos, pero que se vio interrumpida por la Reconquista española en 1815, para luego pasar a la mencionada Ley de Vientres en 1821 que, de todas maneras, dejaba claro que el esclavo debía trabajar hasta los dieciocho años. Lo inaudito fue el rezago de esta última hasta 1839, dejando la edad hasta los veintiún años, mientras se presentaban diferentes presiones por levantamientos de cimarrones o esclavos rebeldes y la llegada del gobierno liberal de José Hilario López al poder, con lo que llegó la abolición en 1851.

Si leemos atentamente el trecho de la obra de cara al contexto neogranadino, vemos cómo, a pesar de existir un conjunto de leyes en la nación de esa comunidad imaginada desde el discurso de la Ilustración y la Revolución Francesa, el país llegó hasta finales del siglo XIX para barrer completamente la esclavitud y aunque Efraín rememore un tiempo señorial que pronto quedará en ruinas con la pérdida de las haciendas y la muerte de María, es posible que también nos encontremos la mirada de Isaacs, esquematizando los rezagos, tensiones, demoras y paradojas históricas al respecto del proceso de abolición.

En esa misma línea se inscribe el caso de su hijo Juan Ángel o de los esclavos nacidos en tierra americana, pues tras la muerte de Nay/Feliciana[2], su hijo pide, quizás como un gesto de amistad y solidaridad, que Efraín le lleve en su viaje a Londres, pues el padre de éste decide enviarle a estudiar Medicina, quizás previendo, la quiebra y declive de sus haciendas y así, el patriarca, responde positivamente ante la petición de Juan Ángel. No sabemos lo que ocurre después, pues Efraín narra desde la nostalgia y la melancolía su regreso a una hacienda en ruinas que se parecía mucho al país que todavía le apostaba a ese sistema esclavista.

Comunidades imaginadas en Brasil: *Úrsula* de dos Reis y los márgenes de la ficción unificadora

Si bien la novela *Úrsula* (1859) de María Firmina Dos Reis (1825-1917) entra en la tradición del Romanticismo y con ello en el esquema de las comunidades imaginadas que planteamos desde Anderson, “los esclavos huían en el Maranhao de la época, pues nunca aceptaron la esclavitud pasivamente” (AGOSTINHO, 2013, p. 57). La autora muestra a esclavos emancipados sólo mentalmente, lo que de todas maneras se contrapone

[2] Feliciana es el nombre cristiano que adquiere la esclava en tierras americanas.

a la visión feliz de los esclavos en Isaacs, con excepción de los espacios porosos de resistencias que vimos en el relato de la esclava Nay.

Pese a ello, apreciar la obra de la autora es importante como un lugar de habla diferente a los lugares de poder autorizados por la homogeneidad de las comunidades imaginadas, a fin de entender sus cercanías o distancias frente a ese proyecto de nación en Brasil. Así, pensar en las mujeres escritoras como excluidas del canon literario[3] por ser mujer negra y escribir desde los márgenes de la sociedad: esclavos (*Úrsula* de 1859 y *La Esclava* de 1867) e indígenas (*Gupeva* de 1862) es el lugar de sus primeras distancias frente al contexto de la época. De tal manera que *Úrsula*, pese a participar de las comunidades imaginadas al enmarcarse dentro del Romanticismo, al elegir tópicos como un registro formal del portugués y la religión cristiana como defensa ética frente a los abusos de la esclavitud, antepone su lugar de autoría y su mirada liminar como mujer y negra frente a los discursos homogeneizantes de su época, porque: "(…) desestabiliza os padrões vigentes no Brasil oitocentista e, por conseguinte, promove uma desestabilização da identidade nacional (…) uma vez que a história da escravidão negra no Brasil" (LOUREIRO, 2016, p. 133)

Una narración en tercera persona: las posibilidades de la focalización en esclavas y esclavos

Esta es una novela más o menos típica del Romanticismo: tenemos una historia principal que gira en torno al amor entre la protagonista Úrsula y Tancredo, ambos hijos de hacendados que, por reveses en el destino del joven, terminan conociéndose cuando este llega a su casa en grave estado de salud. Allí se mezclan las historias de los esclavos Túlio, quien es manumiso por Tancredo, Susana y Antero, quienes son el relato vivo de la diáspora africana, entre otros personajes como Luisa B., la madre de Úrsula, el comendador Fernando, tío de la protagonista y eje central de las relaciones de opresión al ejercer violencia sobre las mujeres (incesto y Úrsula) y los esclavos y las esclavas.

Es de notar que el recurso narrativo que une estas historias paralelas es la narración en tercera persona que se diluye por momentos en varias focalizaciones, al

[3] En el contexto colombiano tuvimos a Soledad Acosta de Samper 1833-1913, sólo que su lugar de habla es desde la élite blanca de la época.

estilo de Flaubert en su famosa Madame Bovary, lo que mostrará a través de esos focos narrativos, con un realismo inédito para la época frente al mundo de los esclavos y en relación con otras obras románticas, como lo es el caso de María de Isaacs, cuya narración se mostraba más limitada al mundo señorial, a excepción de la historia sobre Nay y el tráfico esclavista en el contexto colombiano. Es entonces allí que notamos una elaboración compleja no sólo desde la estética sino también desde la ética en el tratamiento de las descripciones de los esclavos, sin la sombra del estereotipo del esclavo feliz de otras obras o de los proyectos de nación unificadores. Entonces, esa transgresión que se opera desde el ámbito narrativo va a permear niveles éticos en los que se hermana con el sufrimiento de esclavos y esclavas, en un intento prematuro por mostrar identidades subalternas en el siglo del discurso homogéneo y de los nacionalismos.

Las potencialidades de la amistad entre amos y esclavos como discurso antiesclavista temprano

En Maranhão, provincia altamente dependiente del tráfico esclavista desde la Colonia, el largo camino a la abolición tuvo tentativas tempranas y resistencias. Agostinho nos habla sobre la revuelta de La Balaida (1838-1841) “en la que esclavos y liberales se unieron para protestar contra la supresión de la autonomía de la provincia” (2013, p. 21) y al igual que en la Nueva Granada, como lo hicieron los criollos, entre ellos Bolívar, los esclavos fueron usados en estos enfrentamientos que, una vez superados, volverían a dejar las condiciones de la esclavitud, exactamente iguales. Condiciones que no se transformarían sino lentamente: de la prohibición del tráfico transatlántico en 1850, hasta 1871 y la ley de vientres, prohibiendo la esclavitud a los nacidos a partir de esta fecha, luego la prohibición de la esclavitud para los sexagenarios en 1885, el inédito, aunque tardío apoyo de la iglesia en 1887 para lograr la libertad, hasta 1888, fecha de la abolición. Con ello, que una obra publicada en 1859 ya presentara las tensiones de los esclavos y lo hiciera con estrategias narrativas que permitían conocer sus sentimientos y pensamientos, en una suerte de profundidad psicológica inusitada, mientras las demás obras románticas mostraban estereotipos, puede ser considerado como un hecho prematuro.

Siendo así, la amistad entre Tancredo y Túlio puede ser vista como una metáfora para esa transición abolicionista, metáfora en la que, narrativamente hablando, Túlio tiene un discurso propio sobre el mal que representa la esclavitud, mal que no

necesariamente negara las actitudes éticas y morales de los esclavos, en una suerte de discurso contra las teorías racistas de la época: "E o misero soffria; porque era escravo, e a escravidão não Ihe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deos Ihe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma." (DOS REIS, 1975, p. 14)

Evidentemente el sentido narrativo de ese discurso, tempranamente antiesclavista, otorga no sólo condiciones éticas desde el marco del cristianismo, sino que entrega las potencias de una historia propia, una memoria que les dará la suficiente humanidad en ese tránsito a la abolición, como en este apartado donde el personaje cuenta cómo perdió a su madre por los desmanes del comendador Fernando, la figura por antonomasia del patriarca y esclavista en la novela: "Eu estava ja crescido; mas nunca mais a havia visto; era nos prohibida qualquer entre-vista. Um dia, disseram-me: —Túlio, tua mãe se morreo ! Ah! Senhor! Que triste coisa é a escravidão. " (DOS REIS, 1975, p. 138)

En ese sentido la autora despliega una estrategia narrativa que es capaz de sobrevolar por varios de sus personajes y dotar de subjetividad a Túlio, a Úrsula y Antero, como lo veremos en el análisis.

Focalizaciones de la diáspora: resistencia desde la memoria y la memoria como forma de subjetividad

Como pudimos apreciar en *María* de Isaacs, esa nostalgia por la tierra africana, evidenciada en los capítulos del XL al XLIV en la historia de Nay, viene a darse también e incluso de manera anterior en *Úrsula*, en el capítulo IX con la focalización en Susana y luego en el capítulo XVIII con el discurso indirecto de Antero. Susana, como ya se ha dicho en la crítica, viene a ser "alter ego de la autora, pero también de la diáspora africana, como memoria" (AGOSTINHO, 2013, p. 141) en el difícil camino a la abolición, no obstante, deja claro en sus advertencias a Túlio, ante su manumisión, que de nada servirían las libertades individuales sino se opera un cambio profundo en la estructura social. De nuevo, su discurso resulta prematuro y abarcador del largo proceso abolicionista en el Brasil de la época. Ahora bien, el discurso de su diáspora viene a ser muy parecido al discurso de Nay en la novela del autor colombiano: "Meteram-me a mim e a mais tresentos companheiros de infortunio e do captiveiro no estreito e infecto porão

de um navio. Trinta dias de crueis tormentos (...). Muitos não deixavam chegar esse último extremo -davam-se a morte. ” (DOS REIS, 1975, pp. 93-94)

De nuevo, la historia del rapto en costas africanas, el embarque en los navíos negreros, la pérdida de los padres, esposos e hijos y el trato de “animales” que les dan los traficantes, construyen ese viaje físico y simbólico que a través de su expresión en el relato y de cara a la recuperación que se dará de ellos, bien avanzado el siglo XX, podrían constituir todo el sentido de una novela de formación de la historia del afrodescendiente en las américas. Nótese además que el suicidio, así como las amenazas del aborto y asesinato de los hijos en Nay, vienen a narrar esa historia de los esclavos y esclavas, ya muy distante del estereotipo del esclavo feliz.

En ese mismo orden de ideas, Antero, es mostrado entre la nostalgia y la resignación, también él relata su propia visión frente a esa África de la que fue separado: “-Pois Ouça-me, senhor conselheiro: na minha terra há um dia em cada semana, que se dedica a festa do fetixe, e em esse dia, como não se trabalha, a gente divertese, brinca e bebe. Oh!! Lá então é vinho da palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira. (DOS REIS, 1975, pp. 172-173)

Finalmente, vemos las descripciones de fatiga, dureza, falta de sosiego y sufrimientos incomprendido. La novela, a través de su estrategia narrativa, descripciones y de cara al contexto anterior a 1888, muestra un paraíso bastante lejano: la abolición de los estereotipos raciales, tarea que será ya del siglo XX y de la posteridad. Lejos estamos del paraíso perdido de María, de la nostalgia por un mundo señorial. Aquí hay nostalgia, pero de una África ya perdida por la trata: “Que até a hora das trevas e do repouso, á hora em que a brisa geme apaixonada (...) um momento de socego e amor lhes é vedado! Não há descanso para o seo corpo, nem tranquilidade para seu espirito desvairado pelo terror (DOS REIS, 1975, p. 136)

Consideraciones finales

Desde la lejanía temporal, mas no desde el abandono total de los preconceptos raciales, de clase social o género, vemos que en la Literatura Brasilera y en la Literatura Colombiana hay una necesidad de transformar esas ideas sobre la idea de nación en la contemporaneidad: “Ào lidar de modo performático com o espectro da nação, em que esta se torna um espaço liminar de signifição, a propia herencia cultural se desestabiliza, porque não mais homogênea, âgora marcada pela temporalidade do entrelugar.”

(CORDEIRO, 2014, p. 50) Entonces, los modos de representar, literariamente hablando, este tiempo heterogéneo, comenzaron desde estas narrativas decimonónicas, aunque sea como discretas formas de resistencia y a caballo entre lo homogéneo y lo heterogéneo, tanto en el caso de *María* de Isaacs, con sus fisuras en la idea de nación y en *Úrsula* de Dos Reis, con su inclusión de otras visiones de mundo.

Referencias

AGOSTINHO, R. A escravidão em Maranhão. María Firmina Dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão da segunda metade do século XIX. 2013. Tese. (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-14032014-094659/pt-br.php>Acceso en: 18 ab. 2018.

ANDERSON, B. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo cultura, México: Fondo de cultura económica, 1993. Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/anderson_benedictcomunidades_imaginadas.pdf >Acceso en: 2 de jun. 2018.

CORDEIRO, R. Herança, espectros e resíduos: imaginar a nação em tempos heterogêneos, In: RESENDE, Beatriz; FINAZI-AGRÓ, Ettore (Orgs.) Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. Rio de Janeiro. Revan, 2014. p. 39-57.

DOS REIS, M. F. *Úrsula*, Edição fac-similar, Maranhão: Biblioteca Pública Benedito Leite, 1975. Disponible en: < >Acceso en:2 de jul. 2018.

FUENTES, N. Nos damos por convidados, la voz de los esclavos en la hacienda El Paraíso, Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.4: 217-240, enero-junio de 2006. Disponible en: < http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a11.pdf >Acceso en: 2 de jun. 2018.

GIRALDO, R. Poder y resistencia en Michel Foucault, Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.4: 103-122, enero-junio de 2006. Disponible en: < http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a06.pdf / >Acceso en:2 de jun. 2018.

ISAACS, J. *María*. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70959.pdf >Acceso en:1 jul. 2018.

LOUREIRO, B. Visões da escravatura na América Latina: Sab e Úrsula. 2013. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria RS. Disponible en: <http://coral.ufsm.br/mletras/images/B%C3%A1rbara_Loureiro_Andreta_Disserta%C3%A7%C3%A3o_de_Mestrado.pdf >Acceso en:18 ab. 2018.

MEJÍA, E. A. Ángel Rama y Antonio Candido: la integración del Brasil en el sistema literario latinoamericano, Literatura: teoría, historia, crítica, Vol. 16, n.º 1, ene. - jun. 2014, pp. 165-192. Disponible en: < https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/44330/50295>Acceso en: 2 de jun. 2018.

SOMMER, D. El mal de "María": (con)fusión en un romance nacional. En: Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina, Bogotá, Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 225-262. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mal-de-maria-confusion-en-un-romance nacional/>Acceso en:2 de jun. 2018.

ANCESTRALIDADE E HISTORICIDADE EM DE *ÁGUA DE BARRELA*, DE ELIANA ALVES CRUZ

Maria Inês Freitas de Amorim (UERJ)[1]

Resumo: No romance *Água de Barrela*, a escritora Eliana Alves Cruz reconta a história de sua família desde seus antepassados em África, sequestrados e trazidos para o Brasil como escravizados, passando pelo fim do período de cativeiro até chegar os dias atuais. A autora descreve como seus familiares lutaram para garantirem condições de vida, reflete sobre o que significa liberdade e apresenta suas perspectivas de eventos históricos que marcaram a história do país. O presente trabalho busca analisar a relação entre ancestralidade e historiografia, evidenciando a leitura que a narrativa do romance realiza da perspectiva subjetiva dessas personagens sobre a narrativa histórica.
Palavras-chave: Literatura Brasileira; Ancestralidade; Resistência; *Água de Barrela*.

Tá tudo do avesso, faiamos no berço
Nosso final feliz tem a ver com o começo
Somente o começo, somente o começo
Pro plantio ser livre a colheita é o preço
A vida é uma canção infantil, veja você mesmo
Somos Pinóquios plantando mentiras e botando a culpa no Gepeto
Precisamos voltar pra casa
(*Canção Infantil*, Cesar MC)

A escravidão no Brasil durou mais de três séculos. Segundo os registros históricos, os primeiros tumbeiros trazendo escravizados para o país são da década de 1560 em Pernambuco, sendo que oficialmente o início do tráfico é datado de 1550. O período que compreende 1831 e 1856 é considerado como o "Tráfico clandestino". O fim do tráfico clandestino é fixado pelos historiadores em 1850, com a assinatura da Lei Eusébio de Queiroz. Entretanto, ilegalmente, há registros de navios que aportaram entre 1851 e 1856, trazendo, só nesse período, mais de 6900 africanos para o cativeiro.

Não há números precisos, mas estima-se que vieram para o Brasil entre 1500 e 1850 4,8 milhões de africados escravizados. Somados a estes números, acrescentam-se milhares que morreram durantes as travessias, totalizando somas assustadoras de pessoas que foram capturadas, sequestradas e vendidas como mercadorias (ALENCASTRO, 2018, p.57-60).

1 Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFV) e Letras (UFF), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ), Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: mariainesfamorim@gmail.com.

O Brasil é o país das Américas onde mais africanos vieram trazidos como escravizados. Ao chegarem, eram batizados com nomes cristãos, selecionados de acordo com suas características corporais e vendidos. E nesse processo há uma tentativa de apagamento de suas histórias, de seus laços de afeto, de sua identidade cultural, de suas individualidades, ou seja, de todas as características que os constituíam enquanto pessoas para serem concebidos como ferramentas de trabalho.

Mais de um século após o fim da escravidão no país, o último das Américas a garantir legalmente a abolição, ainda são perceptíveis as marcas deixadas, refletidas racismo estrutural que alicerça a sociedade brasileira. Uma das formas na qual essa estrutura racista fica evidente é como o silenciamento das narrativas dos escravizados é apresentada pela História Oficial e pelo apagamento das personagens negras, sobretudo de mulheres negras, que lutaram pela liberdade.

Se por um lado há o apagamento, por outro há esforços, principalmente de descendentes de escravizados, para que outras narrativas sejam apresentadas e legitimadas. O movimento negro, pesquisadores, professores universitários, ativistas são alguns atores que juntos formam forças que conduzem nessa direção. Outra força importante para se repensar sobre o passado é a Literatura. Autoras contemporâneas produzem narrativas que buscam resgatar a perspectivas dos escravizados sobre o passado escravagista. Em seus textos busca-se evidenciar a violência e a crueldade pelo que passaram milhares de pessoas, para que as práticas não sejam relativizadas ou esquecidas, mas, ao mesmo tempo, apresentam a luta para encontrarem formas de sobreviver.

Refletindo sobre a escrita de mulheres negras contemporâneas, Salgueiro (2004, p.113)

> (…) as mulheres afro-brasileiras vêm escrevendo e publicando de forma organizada há alguns anos, representando um grupo de traços próprios. (…) Em poemas, contos, romances e ensaios demonstradores de rara sensibilidade no domínio da palavra, tal literatura aponta, em vários sentidos, assim como na Afro-América, para uma geração em busca da identidade perdida, traduzindo mais uma vez a hoje tão debatida *quest for selfhood*.

Assim, reinterpretar uma identidade perdida pelos anos de escravidão, visibilizar narrativas que indiquem o sofrimento e a luta de um povo é parte importante da escrita

das autoras negro-brasileiras, que aliam em seu fazer literário o engajamento para que as histórias ancestrais sejam apresentadas. É um movimento de resgatar o passado para se entender o presente e buscar a construção de um futuro menos opressivo e desigual. Uma dessas autoras é Eliana Alves Cruz, que reconta partes e fatos marcantes da História do Brasil a partir da perspectiva das vozes silenciadas, sobretudo de mulheres negras.

Eliana Alves Cruz nasceu na cidade do Rio de Janeiro, é jornalista e autora dos romances *O Crime do Cais do Valongo* (2018) e de *Água de Barrela* (2015), além de ser autora na coletânea Cadernos Negros 39 (poesias) e 40 (contos) do Quilomboje Literatura. Sobre a sua escrita, em entrevista concedida a Raphael Montes no programa Trilha de Letras da TV Brasil, exibido em 25 de setembro de 2018, a autora afirma que "Temos sequelas muito graves do que foi feito. A gente evita olhar. A gente evita encarar. Então, esse romance [Crime do Cais do Valongo] é uma ficção, obviamente, mas está na hora da gente trazer para a nossa literatura as nossas histórias". Trazer elementos da realidade aos seus romances é parte do fazer ficcional da autora.

Água de Barrela é uma obra que representa a importância de representar o passado, na qual a autora reconta momentos da História do Brasil a partir da perspectiva dos seus familiares. A autora resgata a história de sua família a partir de pesquisas em arquivos, visitando locais onde aconteceram os fatos narrados, ouvindo histórias de seus antepassados, lendo cartas e anotações. A autora ouviu os relatos de diversos membros da família, principalmente de Nunu, tia-avó de Eliana Alves Cruz que sofria de esquizofrenia. Segundo a autora, ao final do romance:

> Percebi que ela, na verdade, vive quase que 90 por cento do seu tempo entre os anos de 1920 e 1940, quando era criança e jovem. Fala com os pais, avós, parentes e conhecidos como se estivessem vivos e é capaz de descrever cenários com uma riqueza de detalhes impressionante para uma idosa de mais de 90 anos, que passou por eletrochoques e medicações pesadas a vida toda. (…) Comecei a conversar como se também estivesse vivendo lá, como se estivesse convivendo com todos eles. Bingo! Ao longo de muito tempo conquistando sua confiança, abriu-se o baú de Nunu. (CRUZ, 2018, p.309)

A obra foi o romance vencedor da edição de 2015 do Prêmio Oliveira Silveira, oferecido pelo Ministério da Cultura, por meio da Fundação Palmares, com o objetivo de incentivar produções literárias que valorizem e dessem visibilidade às manifestações

culturais da população afro-brasileira. Em 2018 o romance ganhou uma nova edição pela editora Malê.

Segundo Eliana Alves Cruz, em entrevista ao programa *Ciência e Letras*, de 16 de março de 2017, a palavra *barrela* para a sua família foi sempre sinônimo de trabalho e de esforço. Sua avó, lavadeira, sempre dizia que sustentou sua família com os "cobres da barrela". Barrela é um alvejante caseiro que garante alvura às roupas, e a escolha do título vem do contraste entre o branco das roupas com o negro das peles, e também por representar tudo que sua família fez para se constituir e ser o que é hoje, como expresso em trecho do romance "Uma fina ironia. De quem teria sido aquela ideia de vestir todos de branco? Gostara bastante, pois as peles negras faziam um belo contraste. Preto e braco… tinha vivido intensamente esse mundo bicolor" (CRUZ, 2019, p.16).

Nas primeiras páginas do romance, a autora descreve a festa do centenário de sua bisavó, Damiana, nascida em 27 de setembro de 1888, "quatro meses e quatorze dias após a promulgação da Lei Áurea" (Ibid). Ao observar sua bisavó em meio a celebração, a autora reflete sobre a história de sua família. De uma passado de escravidão para um presente de liberdade e de conquistas.

A narrativa sobre o passado da família se inicia em 1849, com a captura de Akin Sangokunle e trazido para o Brasil como escravizado ao lado da cunhada Ewa, que estava grávida do seu irmão Gowon, morto antes de chegar ao tumbeiro. Eles foram capturados no Reino de Oió, no oeste africano. A autora descreve a vida no lugar, a relação com outros povos, as tradições e crenças, assim como revela características desses personagens, seus sonhos e metas.

> As lágrimas dos dois não tiveram tempo de rolar pela face, e os gritos de Ewà Oluwa nem chegaram a ecoar. Foram capturados, amarrados e obrigados a segui-los numa exaustiva jornada. Três dias depois, os fulanis os venderam para traficantes do Daomé, que se juntaram com homens que Akin achou 'pelo avesso', pois tinham a pele muito clara e avermelhada (CRUZ, 2018, p.23)

Resgatar a violência que foi a escravidão é a forma de entender todo o processo de opressões que constituem as relações contemporâneas, uma vez que "Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação do biopoder"

(MBEMBE, 2018, p.27). A escravidão dos povos africanos para o trabalho compulsório pelos europeus é um marco da dominação dos corpos, ao transformar pessoas livres em mercadorias.

Após a captura, Akin, rebatizado como Firmino, e Ewa, como Helena, são trasportados para a Fortaleza São João Baptista de Ajudá, na cidade de Uidá – hoje República do Benin – e trazidos para a Bahia. Sobre o tráfico, a narradora apresenta em trecho a reflexão

> O tráfico de escravos da África para o Brasil já estava proibido, mas quem é que cumpria a lei? Os ingleses forçaram a situação aprovando neste ano [1849] a *Bill Aberdeen*, mas o engraçado é que, embora as autoridades dissessem que queriam ver o tráfico extinto, o comércio de escravizados ainda era um dos negócios mais lucrativos para a maioria, inclusive para eles próprios. (CRUZ, 2018, p. 19)

Ao longo do romance, a autora realiza diversos questionamentos sobre os fatos históricos, enfatizando como foi o impacto dos eventos para a sua família, como a Guerra do Paraguai, a assinatura da Lei Áurea, a Proclamação da República, o Bombardeio de Salvador de 1912 e Revolução de 1930. A narradora apresenta, por exemplo, a participação de Firmino na Guerra do Paraguai, descrevendo a violência e os horrores da batalha. Também apresenta os conflitos existentes entre os soldados do sul do país e os negros baianos, expressando a hostilidade que permeava as relações. Os soldados, ao retornarem, pouco recebiam pelo o que vivenciado e abaixo do que foi prometido: "A guerra chegara ao fim para ele com aquela ferida que custaria a curar e que o deixaria para sempre com dores devido a uma fratura mal tratada. Esse foi o preço pelo soldo que recebeu e pela liberdade finalmente conseguida" (CRUZ, 2019, p.98).

Mesmo recebendo a Carta de Alforria, Firmino demora a receber o seu soldo e, machucado, tem dificuldade de juntar dinheiro para retornar ao Recôncavo Bahiano. No Rio de Janeiro, desempenha trabalhos que eram evitados por todos, como o de "tigreiro", ou seja, de transportar os barris onde os excrementos eram depositados. A autora apresenta a dificuldade vivenciada por todos os "Voluntários da Pátria", que sofreram muito na guerra e continuaram em dificuldade com o seu fim.

O modo como os escravizados precisavam se portar também permeia a narrativa, na qual a narradora enfatiza a importância de se aprender a língua dos "senhores" ou

seguir ritos religiosos cristãos, enfatizando que certas atitudes representavam a diferença entre "viver" e "morrer".

Ao longo da narrativa, é possível perceber a força das mulheres que construíram a trajetória familiar. Há a representação da força de luta de todos, entretanto, há uma ênfase nas ações das mulheres, protagonistas da história. A autora apresenta reflexões sobre o papel da mulher negra, que, como afirma Davis (2016, p.17): "Proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que as irmãs brancas". No romance, é possível perceber essa relação na passagem: "Damiana vivia a prática das teorias da jovem Lili [ativista sufragete]. Ali não havia tempo para tanta conversa e convencimento. Era preciso sobreviver" (CRUZ, 2018, p.234).

Outro impacto que as mulheres têm na narrativa é a ênfase dada ao papel da leitura e da educação. Apesar da luta e do esforço para se seguir uma educação formal, a narradora apresenta o preconceito racial presente nas escolas. Martha, por exemplo, tem como meta proporcionar educação às filhas, pois acreditava que com a formação possibilitaria a elas mais oportunidades de um futuro mais digno. Entretanto, só consegue matricular uma das filhas, a mais velha. E mesmo matriculada na vaga destinada aquelas que "nasceram sob a Lei do Ventre Livre", Damiana precisou trabalhar na escola, o que comprometeu seu processo de aprendizagem:

> Damiana recebeu no Colégio Nossa Senhora da Salette um verniz de educação. Quando saiu, tinha noções de francês e de piano, sabia ler razoavelmente bem e tinha uma bonita letra. A moça talvez pudesse ter sido uma aluna brilhante se não tivesse que recolher, junto com outras alunas na mesma condição que ela, tudo o que as mais abastadas sujavam (CRUZ, 2019, p.186)

Há uma ampla reflexão sobre acessibilidade e oportunidades. A educação é um caminho para a emancipação e a liberdade, visando proporcionar a si a aos seus familiares melhores condições de vida. Entretanto, essa possibilidade é prejudicada pela desigualdade, por um sistema que impede que meninas negras e pobres tenham as mesmas condições de aprendizado que meninas brancas e ricas.

Paralela a história de sua família, a narradora também conta a trajetória dos Tosta, os "Reis do Massepê", "Nobreza do Recôncavo", donos do Engenho Natividade,

para onde Firmino e Helena foram mandados e onde vários personagens trabalharam. A família de origem portuguesa era dona de muitas terras, e ao longo do tempo, os Tosta também passam a desempenhar outras funções, seguindo uma estrutura de poder, onde mudam as nomenclaturas, mas os nomes daqueles em posição de comando permanecem os mesmos, conforme é apresentado no trecho

> A corte do massapé, como qualquer outra história da humanidade, fazia de tudo para não escapar nenhum mísero grão dos seus domínios para quem estivesse de fora de seu apertado círculo. Os nomes se repetiam de pai para filho, para sobrinho, para netos e bisnetos, de forma concêntrica e repetitiva, para que não pairasse nenhuma dúvida de que são todos da mesma parentela. As farinhas todas as mesmas num mesmo saco brasonado. (CRUZ, 2019, p.33)

Um dos Tosta citado pela autora é Manuel Vieira Tosta, que além de dono de terras foi militar e exerceu diversos cargos políticos e foi um dos responsáveis por sufocar a Sabinada, movimento liderado por Francisco Sabino Vieira, que pretendia decretar a República Bahiense. Tostinha é apresentado como um homem violento, ganancioso: “Manuel Tosta regressou para a Bahia com 23 anos, em 1830, mas já com todas as ideias formadas e sedimentadas sobre quem mandava, quem devia ser mandado e quanto valia o peso de cada negro em ouro” (Ibid, p.41).

Ao comparar a trajetória de sua família com a da família Tosta, a narradora traça um panorama das diferenças sociais do Brasil, as diferentes formas de relação de poder e de como há uma estrutura estabelecida para que os mesmos nomes permaneçam a desempenhar funções de comando. As gerações avançam, mas as estruturas permanecem muito semelhantes, com atores semelhantes. Dessa forma, ao apresentar a perspectiva da história a partir daqueles que não detém o poder, a autora traz um caminho para se pensar sobre aqueles nomes que são apresentados como heróis, como Manuel Tosta.

Ao resgatar a história de sua família, a autora, além de resgatar a história do país, valoriza sua ancestralidade. Desbravar sobre o passado é uma forma de manter viva a memória daqueles que vieram antes e de ser voz daqueles que foram silenciados. Nesse movimento reside a expressão da afetividade, uma vez que o afeto também é uma força sociopolítica.

Segundo hooks (2010, s/p): “A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver”. Por isso, a valorização dos laços de afeto atua, também, como um instrumento de luta, pois “Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura” (HOOKS, 2010, s/p).

Para hooks (2010), a dificuldade do processo de amar do povo negro, seja o amor-próprio, seja em relação ao outro, remonta o período escravocrata. A experiência dos antepassados ao se relacionar afetivamente representava dor e separação: filhos sendo vendidos e apartados das mães, amigos se distanciando, casais experienciando suas uniões desaparecerem. Rejeitar o amor era encarado como uma forma de sobrevivência.

Com o fim da escravidão, o condicionamento dessa rejeição permanece, uma vez que séculos de desumanização dos corpos negros e, consequentemente, as limitações em se exercer livremente a afetividade permanecem entranhados. Amar não era algo a ser sentido livremente, mas evitado como forma de sobrevivência. Logo, com a luta por ser livre e por se fazer sujeito em uma sociedade em que a liberdade é negada, amar representa um ato de resistência. Uma vez que ser livre perpassa por ter plena possibilidade de expressar os sentimentos. Amar tem a ver com valorizar, em se saber indivíduo e lutar pela expressar dessa individualidade.

A ancestralidade atua como a relação de laços de parentesco consanguíneo, mas também como uma expressão da cosmovisão africana, uma vez que

> (...) a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sociopolítico fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retroalimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de

> organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo (OLIVEIRA, 2009, p.03-4)

A identidade afro-diaspórica é constituída a partir de construção em movimento contínuo. Ser negro no Brasil significa, majoritariamente, significa ter uma ancestralidade negada, por não saber ao certo de onde seus antepassados vieram, como se deu a travessia e quais os valores culturais que cultivavam. Por isso, resgatar elementos que constituem a cosmovisão africana é uma estratégia de resistência a uma cosmovisão imposta. Não é possível um retorno à vivência em África antes da captura, mas é possível, a partir de práticas dialógicas, construir elementos e práticas de valorização e resgate de um passado "arrancado".

Pela cosmovisão africana o tempo não é constituído a partir de uma linearidade fixa, como a visão eurocêntrica, mas por movimentos circulares, nos quais há um eterno devir dos acontecimentos. Dessa forma, a noção de continuidade da trajetória familiar é algo bastante presente na construção narrativa. Os ancestrais deixaram o seu legado que permanece vivo naqueles que vieram depois, como é apresentado na passagem:

> A história continuou e está prosseguindo através de todos nós, pessoas comuns, mas que têm em suas mãos os pedaços miúdos da vida. Eu, meus irmãos Paulo Vicente, Adriana - que, acredito eu firmemente, não por acaso é juíza federal – e Bárbara, meus primos Pedro Henrique e Andreia, meus filhos e os filhos deles… O que aconteceu depois e o que está acontecendo agora? Seriam necessários outros livros, pois essas são outras águas, outras 'barrelas.' (CRUZ, 2018, p.305)

A noção de continuidade a partir do resgate do passado, de buscar outras histórias a partir de diversas perspectivas faz com que o leitor tenha uma visão mais ampla sobre a História. A Literatura não rivaliza com a História, mas busca, a partir da poética da ficcionalidade, estabelecer reflexões ao representar novas abordagens sobre os fatos.

Em *Água de Barrela*, Eliana Alves Cruz constrói uma narrativa que resgata partes do passado que são silenciados por uma narrativa hegemônica. A narrativa literária da autora é baseada em sua ancestralidade e, assim, resgata essas vozes e amplifica suas histórias, traçando um caminho importante para se (re)descobrir o passado do Brasil e, consequentemente, entender certas amarras que persistem.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWAECZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (Orgs). *Dicionário da escravidão e liberdade*: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.57-63.

CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

_____. *Ciência & Letras - Água de Barrela*. 2017. (26min46s). Disponível em: <http:// https://www.youtube.com/watch?v=ea4TLdU_7t4 >. Acesso em: 06 ago 2019.

_____. *Romance histórico-policial*. 2018. (26m03s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ng-GVEjIXc&t=327s> . Acesso em: 10 fev 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/ >. Acesso em: 20 de mai de 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. *Entrelugares*: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, 2009, v. 1, p. 1-10.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas*: estudo de narrativas: Estados Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

DAS MORADIAS ANCESTRAIS ÀS PERIFERIAS ATUAIS: A TERRITORIALIDADE EM MORADA E VÃO, DE ALLAN DA ROSA

Renata de Oliveira Batista Rodrigues (FME-Niterói)[1]

Resumo: O artigo que se segue discute os modos de representação de um repertório evocado pela periferia. As criações literárias escolhidas para este estudo estão reunidas em dois livros de Allan da Rosa, Morada e Vão. As reflexões a respeito da territorialidade em seus escritos estão na perspectiva da percepção da heterogeneidade na representação de nação, quando se pensa o território no plural. Morada e algumas poesias selecionadas do livro Vão ratificam a pluralidade, produzindo localidades e ativando memórias. São poesias evidenciando outros olhares que também podem falar de Brasil. Entendendo que o espaço está atrelado a nossa percepção, abordaremos ainda o quanto o que movimenta o espaço são os olhares.
Palavras-chave: Literatura; Territorialidade; Ancestralidade

Morada e *Vão* são dois livros de Allan da Rosa cuja particularidade se refere ao fomento a reflexões sobre territórios. Na noção de territórios, no plural mesmo, está subjacente a perspectiva do autor que aponta a heterogeneidade com a qual a nação é representada. Ou seja, territorialmente a nação é pensada e representada no plural, o que demonstra que não temos apenas um Brasil na literatura, mas Brasis. Assim, poemas dos livros *Morada* e *Vão* produzem localidades, ativando, portanto, memórias. São, então, poemas que evidenciam outros olhares que também podem falar de Brasil. Poemas que criam novos olhares, mais Brasis.

Dito isso, o presente artigo tem por objetivo analisar poemas dos livros mencionados, na perspectiva da territorialidade. Com esse propósito, o conceito de territorialidade nos auxiliará na análise das questões e dos aspectos abordados nas duas publicações, uma vez que, em linhas gerais, ele trata do território enquanto espaço geográfico de apropriação identitária. Ou seja, a ideia de territorialidade remete ao sentimento de pertencimento a um lugar em relação ao qual o cidadão se sente familiarizado. Sendo assim, passaremos uma temporada de análises e discussões no vão mais repleto de que já obtivemos notícia, onde Allan da Rosa faz morada.

Alexandre Faria afirma que a "ação editorial e o conteúdo que estão por trás de livros como *Vão* ou *Morada* indicam que uma das expressões da literatura brasileira contemporânea que melhor pode representar essa ação libertária é a que surge no interior das próprias favelas" (2015, 490). Surgimento potente que insere a favela no

[1] Graduada em Letras (UERJ), Doutora em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: renataobrodrigues@yahoo.com.br.

mapa da literatura, transbordando, bravamente se estabelecendo, desconhecendo qualquer fronteira:

> Fronteira
>
> Quebrada
> Invocada
> Zuada
> Entoada
>
> No transborde
> Preparando o bote.
> (ROSA, 2005, P.130)

Na verdade, a fronteira não é compreendida como limite, mas como território de potência criativa. A fronteira é um lugar e é respectivamente invocada, zuada e entoada. Invocada porque é a expressão de uma grande raiva e irritação. A expressão dessa grande raiva e irritação faz barulho, é a "zuada", na linguagem informal. Se invocada é o anúncio de uma cólera contida, a zuada mostra que a contenção se rompeu, agora há barulho. E essa zuada não é qualquer uma, não é um simples barulho irritante: é entoada, aquela que se conseguiu dizer em voz alta. Além de ser dita em alto e bom som, é afinada, harmoniosa, construída coletivamente. "Zuada" vir seguida de "Entoada" reforça que "zuada", nesse caso, não está relacionada a bagunça ou qualquer outra desordem. "Zuada" é o grito, a voz da quebrada, que vem numa organização, numa afinação. Esse compromisso coletivo é tão bem construído que transborda. E esse transbordar não é aleatório. Nele vem imbricado o ideal de preparação para o revide, o bote. A quebrada é a fronteira. E a fronteira não barra mais nada. Não existe passividade, existe ação. Ação organizada, coletiva, afinada, altiva. Ação que fala.

Pensar em territorialidade já estremece a ideia de fronteira enquanto limite, uma vez que, concebendo a fronteira também como território, é possível refletir sobre os usos feitos desse território. E lembrando que estamos abordando territórios periféricos, marcados pela escassez de bens materiais, pela falta de assistência, toda essa ideia limítrofe pode se converter em potência, especialmente potência criativa.

Morada, um livro de fotos?

Morada é uma publicação de novembro de 2007, das Edições Toró, que contém fotografias de Leonardo Martins Galina, que assina como Guma, e poemas de Allan da Rosa. Este chega a dizer que "O livro é de fotos. Texto é mero convidado". Entretanto,

o diálogo entre a "poesia escrita" e a "poesia capturada pela lente das câmeras" promove o entendimento de imagem alcançando o real, assim como postulou Georges Didi-Huberman.

No que em *Morada* podemos chamar de ensaio introdutório, definição criada por Alexandre Graça Faria em "A margem como utopia – a ginga na poesia de Allan da Rosa", artigo do livro *Modos da margem – figurações da marginalidade na literatura brasileira* (2015), Allan da Rosa diz:

> Guma é teimoso e tem o dom, insiste em captar a Poesia da atmosfera, abençoado pelas forças do imaginário: nuvem que fertiliza e relampeia, que não se pode acorrentar nem esquartejar e que nunca se define por completo, sempre a ressuscitar das trancas cerebrais (2007, 10).

Esse ressuscitar das trancas cerebrais é o que interessa para o presente artigo, pois as moradias ancestrais e as periferias atuais estão além da propriedade atrelada às necessidades de mercado. Elas fazem aflorar a nossa coletividade, a vida em comunidade, e será nessa perspectiva que será realizada a leitura de poemas que compõem o livro.

Além de todas as questões a respeito de território, territorialidade e vida em comunidade, algo nos chamou bastante a atenção: o ponto de contato das periferias atuais com a religiosidade. Por isso, estejamos atentos ao quinto poema do livro:

> Soberana que sabe brincar
> Rodou planetas, pariu planetas
> Soprou calombos de quedas
>
> Viu o fogo se descriando
> suas estrelas se enveredando
> no pra lá das esquinas
>
> Entre espumas e esperas de sofá, abençoou e avexou mãos dadas.
> Plena rainha, zarpou com um gesto um vexame dos medrosos.
> Matutou quem trouxe a instiga e aí descobriu sua face mais leve.
>
> Duvidou que o tal de Seo Futuro viesse consertar as dobradiças.
> Mexendo lençóis confessou que sim,
> pra esse tal de Seo Futuro que nem existia e era peça de gibi.
> Namorou Seo Futuro depois que gozou seus riscos,
> recebeu suas carícias de vento.
>
> Estudo carnudo.
> Adoçou matemáticas, agasalhou segredos
> da família toda que lhe mora na cabeça.
> Regente.
> (ROSA, 2007, p.46)

Considerando as aproximações entre as periferias atuais e a religiosidade, façamos também a leitura do décimo poema:

O patético das rixas
conferindo pelos no sabonete
juntando as bitucas de uma
no travesseiro da outra

Repente esculhambado
nas cismas do dia a dia
.....
Arrasta visita de gogó
– silêncio... psiiiii... sem barulho...
Nas coxas das colchas
No suor gemido da parede-meia
Tição

é nunca ou nunca
e agora deu
agora dá

Estabanada (são seis da tarde!)
varrer o vendaval
incensar
recolher os passos, a borracha umedecida
voltar à bacia
dividir o chinelo
o angu

(ROSA, 2007, p.62)

O quinto poema do livro fala em abençoar e o décimo em incensar. Essa aproximação com os elementos sagrados aparece em harmonia com as representações de vento nos textos. Cabe sinalizar que, em ambos os poemas, observamos um traço recorrente da obra de Allan: a menção ao vento. É o "sopro no calombo", são as "carícias do vento", o "varrer o vendaval". Nas versões mais brandas do vento, como o sopro ou quando ele acaricia, temos o ato de abençoar, que está mais relacionado a fazer o bem. Já com o vendaval, vem o incenso, que opera na lógica de espantar os malefícios. São ventos que percorrem, nos versos, as periferias atuais em suas analogias. Vento associado, na cultura iorubana, a Iansã, deusa dos ventos, consequentemente a ações e movimentos. Ou seja, pensar sobre isso em uma obra intitulada *Morada* se mostra fecundo, pois na noção de territorialidade, a ideia de fixidez, por causa do território, geralmente ganha alguma projeção. No entanto, vale destacar que não partilhamos dessa perspectiva. Baseando-nos nas considerações de Milton Santos (2014) sobre espaço, território e localização, em poucas palavras

entendemos territorialidade como uso feito do território, o que significa que ela só pode ser ponderada a partir da ideia de movimento.

Em outros termos, estamos percebendo o vento como um traço da escrita de Allan da Rosa que ratifica a ideia de movimento. Isso nos leva a considerar, de um lado, que o espaço não é estático e, por outro que o que movimenta o espaço são as percepções que temos dele. Conjecturamos isso a partir das análises do geógrafo em seu livro *Metamorfoses do espaço habitado*, especialmente quando afirma que "nossa visão depende da localização em que se está", que "a paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos nossos olhos" e que "a percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada" (2014, 32). Acrescentamos, então, que refletir sobre territorialidade envolve pensar também sobre apropriação identitária, sobre o sentimento de pertencimento a um lugar onde o sujeito se sente familiarizado.

Sabe-se que a visibilidade literária da periferia é fenômeno característico do mundo contemporâneo e os movimentos dessa contemporaneidade têm ressignificado as reflexões sobre a constituição do Estado-nação, que entende povo, território e soberania legítima como semelhantes e correspondentes.

> O trabalho de produzir localidades – no sentido de que localidades são mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados – entra frequentemente em conflito com os projetos do Estado-nação. [...] Mas ainda é da natureza da vida local desenvolver – em parte, pelo menos, por contraste com outras localidades – seus próprios contextos de alteridade [espacial, social e técnica], os quais podem não se adequar às necessidades de padronização social e espacial, pré-requisito para o cidadão-sujeito moderno (APPADURAI, 1997, p.33).

Nesse sentido, a produção de localidades, que cria seus próprios contextos de alteridade, destoa das concepções do Estado-nação, pelo fato de, em algum momento, não se adequar às necessidades de padronização impostas por ele. Ou seja: "ao reconhecer [...] que a nação é algo imaginado, também reconheço a crítica recíproca desta ideia: é imaginação que terá que nos levar para além da nação" (APPADURAI, 1997, p.33).

Entendendo territorialidade como nascida das relações estabelecidas no território, é possível inferir que a produção de localidades a fortalece e ambas se retroalimentam. São movimentos que se materializam num espaço físico determinado, o território, que, especificamente na presente pesquisa, trata-se das periferias. O território

é periférico. As sensibilidades a serem partilhadas se constroem ou passam por ele. A vida em comunidade, a coletividade, o cooperativismo fortalece as identificações e o sentimento de pertencimento, mantendo vivas as tradições ancestrais. Numa vida em comunidade, o respeito à ancestralidade é o primeiro movimento de uma partilha do sensível.

Dessa maneira, reforçamos a compreensão de que a vida local se desenvolve em contextos de alteridade. Percebam bem o plural: contextos. Essa multiplicidade combina com heterogeneidade, que, conforme falado, ameaça o Estado-nação, que está pautado na ordem, na ordenação, e que está muito mais próximo da homogeneidade. Entender alteridade como natural ou condição do que é outro, do que é distinto, nos faz perceber que a vida local se realiza através das relações, das interações. O que é diferente só é percebido enquanto tal por meio do contato. E as relações são, por sua vez, essencialmente heterogêneas. Os mundos se constroem através dessas relações e consequentemente dos discursos, também provenientes dessas relações. O reconhecimento desses mundos, que são plurais, desmonta qualquer possibilidade de ordenação, ratificando a ideia de heterogeneidade do território.

Vão, repleto e real

Entendendo que Allan da Rosa nos apresenta suas percepções de uma pequena parte da nação em *Morada*, seguiremos com essas reflexões em *Vão*. *Vão* também é uma publicação das Edições Toró, datada de 2005. É um livro de poesias composto de três partes assim intituladas: *Conduítes*, *O barco* e *Vão* e com ilustrações que são de Silvio Diogo e Marcelo D'Salete.

Os poemas de *Vão* analisados são "Canto à Corumbiara" e "Ode a São Paulo". Comecemos pelo "hino nacional":

> Canto à Corumbiara
>
> Montaram em nossa canga carnes flácidas
> E o boldo é a paga, a mata desse lanche
> Se o Sol nascer blindado, os raios úmidos
> Irão forjar prum réu da terra esse flagrante
>
> Se no tremor dessa friagem
> Coronéis primos vêm cantar nosso capote
> Não arreia, ó irmandade
> É capaz do capataz que nos entorte
>
> Ó Pátria amarga, foi grilada, Arde! Arde!

Sutil, sonso silêncio, lábia cínica
Manchete capa a matança que apodrece
Garboso teu papel, chupim e síndico
D'ordem do Fazendeiro que é uma prece

Diante dessa cicatriz acesa
Farelo e morte que nos trinca o osso
Qualquer tumulto espeta sua frieza

Terra roubada, pra valer mil, exportar barril, ó Pátria Amada
Dos filhos deste colo a mãe sumiu, Lata Amada, Brasil.

Galado o corpo doente em berço anêmico
Juramentar na cruz amor fecundo
Estupras, ó Brasil, lição megera
Esquartejado à lei dos latifúndios

Pr'essa terra nem sobram tripas
Dos risonhos contratos de altos valores
Tropas de choque vêm com a zica
Decepam vidas, desce o reio sem temores

Ó Pátria Amarga, ensanguentada, Bate! E Bate!

Quem viu na escola o inferno em capítulos
O cárcere se inventa maquiado
Ensina em livro e lousa com mão trêmula
Jaz no futuro e escória no passado

Mas proteges a cobiça e crava o corte
Ou traz um brilho ao chão que ali te escuta
Pê eme ou quilombola: escolha a sorte

Berra a morada, no ventre frio, que te pariu, ó Puta Amada!
Pros filhos déste esmola e fuzil,
late alma do Brasil.
(ROSA, 2005, p.12-3)

Começamos nossas análises com uma releitura do Hino Nacional Brasileiro. "Canto à Corumbiara" é o segundo poema do livro. Vem logo após "Licença", um respeitoso pedido em versos. Licença concedida ou não, em "Canto à Corumbiara" Allan da Rosa questiona, sem fazer uma indagação sequer, o sentimento nacionalista, essa "identidade" brasileira.

Cuti (2010), escritor, teórico e doutor em literatura, aponta que identidades nacionais servem apenas para a destruição de pessoas. Na poesia do Allan, temos uma espécie de denúncia desse sentimento nacional forjado, que se fortaleceu e se mantém vivo através dos prantos e do sangue de muita gente.

Mais algumas leituras, mais alguns versos de Allan, e chegamos à "Ode a São Paulo". A leitura desses versos nos faz experimentar um pouco do que já refletimos

neste artigo a respeito da "produção de localidades", que acaba criando os próprios contextos de alteridade.

Sendo assim, numa leitura comparada de "Canto à Corumbiara" e "Ode a São Paulo", conseguimos compreender de perto o conflito com os projetos do Estado-nação. As subjetividades locais são preciosas para pensar uma nação plural, onde as memórias e as conexões que os sujeitos locais mantêm com sua morada não se conectam às necessidades do Estado-nação de controle da vida pública. Se a nação é fruto da imaginação, um conceito de Estado-nação não pode ser homogêneo, como se quer; ele é heterogêneo e precisa nos levar para além da nação. Façamos a leitura:

Ode a São Paulo

São Paulo
Dos ratos gigantes vomitando cinza
Sertão São Paulo
Marginal, barraco no barranco
Deslizes urbanos
São Paulo paranoia no olhar
Metrô e CBTU
Latas de sardinha
Lotação lotada, população em marcha
Importado blindado
Carrinho de mão atrás de papelão
São Paulo samba, forró e poperô
Ritmo e poesia
São Paulo tua menina já tá fumando
Daqui a pouco engravida
São Paulo Jabaquara
Capital do feriado
Onde cai avião e maloqueiro desce pelo ralo
São Paulo é pilantra, sangue ruim
Vala vermelha de cara sem reboco
Inconfundível noite púrpura
Pesada e traiçoeira
São Paulo centro fedido
Saco de cola e canivete aposentado
São Paulo do trouxa, do travesti e da treta
Maluf, Sílvio Santos, Covas e Fleury
Caras, Veja, Contigo e MTV
Out-door, igreja e shopping center:
Drogas pesadas
São Paulo conceitual
Do chaveco marchand, artistas e seus pedestais
Pretensa vanguarda estéril
São Paulo do dinheiro
Ostentando e miguelado
Do executivo, do gringo
Da mina gasolina
Motoboy, cabrito e pichação
São Paulo é o crime e não é o creme
Para emburrecer e te cercar:
TV, AM e FM

São Paulo tem uma ilha na Zona Oeste
Onde negro não entra
São Paulo me enoja e me fascina
SP da polícia assassina
São Paulo japonesa judia nordestina
São Paulo – Terra da chacina
(ROSA, 2005, p.102-3)

Segundo Alexandre Faria (2015), a poesia de Allan da Rosa é contundente ao destacar o incômodo de um lugar fronteiriço. Quando esse lugar é São Paulo, o limite é perfeitamente ilustrado no verso "São Paulo me enoja e me fascina". Essa relação, digamos, antitética entre nojo e fascínio é única ao longo dos 48 versos de "Ode a São Paulo". Desse modo, é importante apreciar a poesia do Allan com atenção para captar como "justamente no ponto em que alguns poetas da periferia reafirmam a figura do exótico, através de clichês facilmente incorporados por quem crê na exclusão, são criados pontos tensos que a negam, mas que nem por isso prescindem de trazer à tona cicatrizes" (p. 487).

Na verdade, em "Ode a São Paulo", observamos os clichês e pontos tensos, pontos que não negam nada, mas reafirmam: "São Paulo tem uma ilha na Zona Oeste/ Onde negro não entra/ São Paulo me enoja e me fascina/ SP da polícia assassina/ São Paulo japonesa judia nordestina/ São Paulo – Terra da chacina" (ROSA, 2005, p.102-3). Tanto reafirmam que não trazem à tona as cicatrizes, uma vez que estas, na poesia do Allan, são expostas e remexidas constantemente. Ou seja, não saem do foco.

Ainda refletindo sobre o verso "São Paulo me enoja e me fascina", não há, ao menos explicitamente, uma imagem convencionalmente fascinante de São Paulo. O eu lírico fala de uma série de problemas, o que nos faz pensar que o fascínio está na São Paulo como ela é.

Podemos concluir que através da análise e da leitura de poemas dos dois livros, pudemos compreender que a vida local se desenvolve em contextos de alteridade. Pelas relações contrastantes, distintas, pautadas na diferença, percebemos o desenvolvimento das localidades, ratificando as reflexões sobre heterogeneidade nas representações de nação.

Referências

ANDERSON, Benedict Richard. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. "Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional". *Novos Estudos CEBRAP*, nº 49, 1997.
ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
CUTI. *Literatura negro-brasileira.* São Paulo: Selo Negro, 2010.
FARIA, Alexandre. "Periferia LTDA. – A representação do espaço privado em *Morada* – Fotografias de Guma e Escritos de Allan da Rosa". In: NASCIF, Rose Mary Abrão & COUTINHO, Verônica Lucy (orgs.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.
FARIA, Alexandre; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do & PENNA, João Camillo (orgs.). *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Aeroplano,2015.
GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.* Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
HAESBAERT, Rogério. "Região, diversidade territorial e globalização". *GEOgraphia*, nº 1, 1999.
HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
_____. *Cultura e representação.* Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio,2016.
RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO/Editora 34, 2009.
ROSA, Allan da. *Vão*. São Paulo: Toró, 2005.
_____. *Morada*. Coautoria com Guma. São Paulo: Toró,2007a.
SANTOS, Milton. "O retorno do território". *OSAL: Observatório Social da América Latina*, ano 6, 2005.
_____. *Pensando o espaço do homem.* São Paulo: Edusp,2012.
_____. *A urbanização brasileira.* São Paulo: Edusp,2013.
_____. *Da totalidade ao lugar.* São Paulo: Edusp,2014.
_____. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Edusp,2014a.